

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 3 (neuvième année)

1^{er} Février

1909

Avec l'Uthal de Méhul, nous donnons dans notre supplément la suite des *Dances de la Renaissance* déjà publiées par la Revue Musicale. C'est un curieux document historique. Pour les pianistes, nous sommes les premiers à regretter que le croisement des parties du contrepoint oblige à de fâcheux écarts de mains ! Les modes sont ceux du plain-chant (transposés).

À l'Opéra.

Nous avions enregistré avec plaisir l'accord rétabli, grâce à l'intervention du Ministre, entre MM. Messager et Broussan. Nous étions néanmoins un peu sceptiques sur la solidité de ce raccommodement.

Il ne faut pas être grand psychologue pour savoir qu'on ne se réconcilie jamais. Si, d'aventure, en certains cas exceptionnels, il y a réconciliation, c'est qu'en réalité il n'y avait jamais eu de brouille véritable.

Et voici qu'à notre très grand regret les événements nous donnent raison. L'aigle directorial de notre académie de musique a deux têtes ; il reprend aujourd'hui deux attitudes inégales, deux gestes différents, deux regards dirigés vers des buts opposés. Et comme la musique a plus besoin d'unité que la politique, la situation redevient menaçante (voir plus loin nos statistiques !).

Certains journaux ont annoncé déjà — avec une tranquillité dans l'inexactitude dont quelques feuilles quotidiennes ont le privilège — que le Président du Conseil avait dit à M. Albert Carré : « Tenez-vous prêt ! » On a même ajouté que M^{me} Marguerite Carré se préparait à jouer le rôle pour lequel son prénom la désigne aussi bien que son talent.

Tout cela est profondément regrettable (ce n'est pas à M^{me} Carré que je fais allusion).

Il faut déplorer que des difficultés d'ordre tout personnel viennent s'ajouter à des difficultés autrement graves, que l'intervention courtoise d'un ministre ne suffit pas à résoudre : l'échec financier de l'entreprise, la décadence du chant, la pénurie des belles œuvres, l'impossibilité de remplir convenablement, avec les seules ressources françaises, le cadre trop grandiose construit par Garnier.

Il y a, certes, une question de l'Opéra ; mais elle dépasse l'amour-propre de deux administrateurs ! Il sera impossible de la résoudre de façon durable en employant les petits moyens. Simples témoins de ceux qui ont la charge redoutable d'un tel problème, nous attendons que, négligeant les personnes pour

s'élever aux idées, ils formulent une conception nette de ce que doit être notre « Académie nationale de musique » ; et que, s'ils tiennent à conserver deux administrateurs, ils les invitent à préciser eux-mêmes la division du travail qu'ils entendent suivre, avec les attributions et les préséances que cette division comporte.

Exécutions et publications récentes.

LA REPRISE D'« ORPHÉE » A L'OPÉRA-COMIQUE. CASTRAT, CONTRALTO OU TÉNOR ? — Après l'avoir tenu, peut-être trop longtemps, écarté de la scène, l'Opéra-Comique vient de reprendre l'*Orphée* de Gluck. Reprise solennelle, qui rehausse le prestige d'une interprétation excellente, où reparaissent certains morceaux précédemment supprimés : la belle danse des Furies, par exemple, précédant le tableau des Champs Élysées, qui se joue maintenant pendant l'entr'acte exigé par le changement de décors. Tout le dénouement dansé, le *Triomphe de l'Amour*, ainsi que l'intitule le programme, a repris sa place à la conclusion, ainsi égayé noblement des danses charmantes où excellent les ballerines de l'Opéra-Comique. Aussi ne convient-il pas de faire grand état de la suppression de certaines pages médiocres (l'ouverture, l'air de bravoure « Amour, viens rendre à mon âme »), à la fin du premier acte, lequel, pour avoir été définitivement restitué à Gluck par l'érudition très sûre de M. J. Tiersot, n'en paraît ni plus nécessaire ni beaucoup plus estimable. Et tout compte fait, cette reprise témoigne partout de beaucoup de conscience, d'ingéniosité et de zèle artistique.

A côté d'une Eurydice parfaite qui fut M^{me} Vallandri, M^{lle} Alice Raveau, dont on se rappelle les tout récents triomphes aux derniers concours du Conservatoire, assumait la responsabilité du rôle difficile d'Orphée. Tels ont été ses débuts à la scène et il faut dire immédiatement qu'ils n'ont point déçu les espérances justement conçues. Le timbre admirable, plein, nourri, velouté, d'une voix qui, sans être très puissante, a du moins de l'ampleur et porte, est mis au service d'une intelligence et d'une sensibilité très vives. Sans doute, l'actrice manque-t-elle encore un peu d'aisance ; cela, elle l'acquerra assez vite. Mais elle a du moins l'instinct des nobles attitudes et du mouvement vrai. Empruntée quelquefois peut-être, elle ne fut jamais ni gauche ni vulgaire. C'est bien une tragédienne lyrique.

Ceci dit, cette reprise appelle quelques réflexions. Doit-on, jusqu'à la consommation des siècles, persister, à l'Opéra-Comique et partout, dans cette tradition déplorable qui voit dans Orphée un rôle de femme ? Parce qu'en 1859 une chanteuse illustre, M^{me} Viardot, eut la fantaisie de faire revivre l'œuvre en s'appropriant le principal personnage, faut-il éternellement faire comme elle ? Et un directeur intelligent et avisé ne se rencontrera-t-il point pour viriliser le chantre de Thrace, en confiant ses chants à un ténor, ainsi que Gluck l'avait voulu dans la partition française d'*Orphée* de 1774 ? Esquisser l'histoire de cet opéra sera, je le pense, rendre évidente la légitimité de cette restitution.

Personne n'ignore plus maintenant que, sous le titre d'*Orfeo ed Euridice, azione teatrale per la musica*, l'œuvre de Gluck (dont Calzabigi avait écrit le

texte italien) parut à la scène pour la première fois, à Vienne, le 5 octobre 1762. Gravée sous cette forme, immédiatement après, à Paris, elle y fut publiée deux ans plus tard. Le rôle principal d'Orfeo n'était écrit ni pour voix d'homme ni pour voix de femme. Le signor Gaetano Guadagni, excellent contralto castrat, en était chargé. Nous reviendrons dans un instant sur le caractère particulier de ce genre de voix artificielle.

Comme de tels virtuoses étaient inconnus en France, quand Gluck fut venu à Paris, en 1774, il dut remanier sa partition. La première « haute-contre » de l'Opéra, Legros, devait être le nouvel Orphée, après avoir chanté déjà le rôle d'Achille d'*Iphigénie en Aulide*. Il fallut donc approprier la musique aux limites, fort étendues du reste, de cette voix de ténor haut qu'était la haute-contre. Et Gluck profita de l'occasion pour revoir sérieusement son opéra tout entier. Il y introduisit plusieurs morceaux nouveaux, en modifia d'autres considérablement, transforma en divers passages son orchestre. Toutes transformations, parfaitement légitimes, exécutées par l'auteur lui-même ou du moins sous sa surveillance, qui se trouvent dans l'édition française d'Orphée, laquelle parut alors : véritable seconde édition revue et corrigée, qui devrait absolument faire loi dans les théâtres français.

Pour ce qui est du point qui nous occupe, le rôle d'Orphée, devenu l'apanage d'un ténor, y présente naturellement un aspect assez différent de celui que nous avons accoutumé d'entendre. Les récitatifs, souvent, n'ont pas changé de ton. Ils se trouvent ainsi écrits dans le haut de la voix du chanteur, tandis que le contralto féminin les exécute dans le bas de l'échelle. Maints passages d'ailleurs durent être déplacés. Quant aux airs, ils ont été transposés généralement d'une quarte ou d'une quinte. Transposition plus considérable qu'il n'eût été souvent nécessaire, mais ayant cet avantage de situer la mélodie dans un ton relatif, dont ni l'expression ni la couleur ne s'écartent beaucoup de celles de l'original italien.

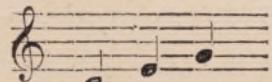
En résumé, le rôle serait difficile pour beaucoup de ténors (aujourd'hui surtout peut-être que l'art du chant est passablement négligé). La mélodie s'y repose souvent sur la quinte aiguë : *mi^b, fa, sol, la, si^b*. Les *ut* n'y sont point rares : un *ré* suraigu y est même effleuré, à la vérité dans une lente vocalise expressive, en voix de tête assurément. (Scène des Enfers, premier air d'Orphée, ici en *si^b* au lieu de *mi^b*, troisième mesure avant la fin : ce *ré* correspond au *sol* de la version courante.)

Mais, si malaisée qu'elle soit, cette musique n'est pas inchantable. La meilleure preuve, c'est qu'on l'a chantée. Non pas seulement au temps de Gluck, où le diapason était bien plus bas que le nôtre. Mais *Orphée* est demeuré au répertoire courant de l'Opéra jusqu'en 1824. Des reprises, au moins partielles, eurent lieu en 1831, en 1833, en 1848 même. A chacune de ces exécutions, un ténor s'acquittait du rôle. Berlioz, qui entendit souvent *Orphée* dans les premiers temps de son séjour à Paris, se souvenait, longtemps après, de l'impression profonde que lui avait laissée, dans ce personnage, le ténor A. Nourrit, futur créateur de *Robert le Diable*.

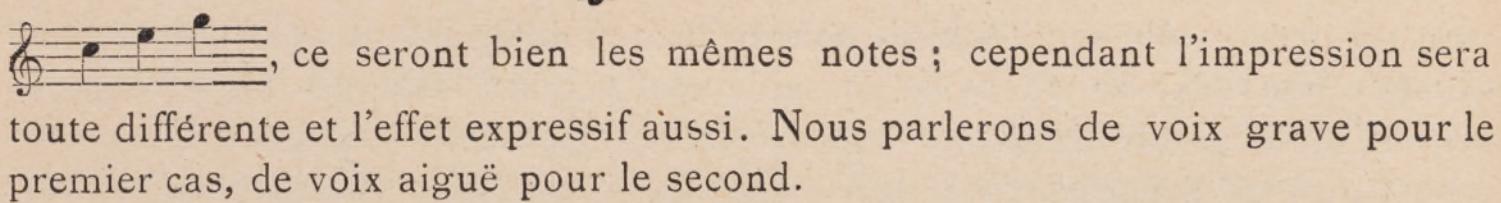
Quand M^{me} Viardot, en 1859, dix ans à peine après que le chanteur de l'éphémère reprise de 1848 (le ténor Poultier, un artiste de second plan) avait cessé de se faire entendre, conçut l'idée de reprendre le rôle pour son compte, il fallut imaginer des raisons pour justifier cette tentative singulière. Qu'il n'y eût alors, à Paris ou au Théâtre lyrique, aucun ténor de grand style capable

d'incarner le personnage, c'est possible, quoique cette constatation soit médiocrement flatteuse pour les chanteurs du temps. M^{me} Viardot fut la seule artiste alors capable de ne point trahir la pensée du maître, on peut l'admettre encore. Mais ni son talent ni son intelligence ne l'eussent rendue capable de chanter tel quel l'*Orphée* français. On songea alors très opportunément à l'*Orfeo* de 1762. *Orfeo*, c'était un contralto. Bien spécial, il est vrai, mais qu'importe ? L'étendue considérable de la voix de M^{me} Viardot lui permettait d'aborder sans trop d'efforts le registre grave du contralto féminin (ce qui ne l'empêcha point de chanter Alceste à l'Opéra, trois ans plus tard, dans la reprise de l'opéra de Gluck). On s'arrêta donc à ce compromis : non pas jouer l'*Orfeo* de 1762, mais garder l'*Orphée* connu des dilettantes français avec tout ce que le maître y avait ajouté en le retransposant dans les tonalités primitives du drame italien, sans se faire scrupule d'ailleurs de modifications plus audacieuses dans la trame de beaucoup de récits. C'était, en somme, l'inverse de ce que Gluck avait fait en 1774. Mais Gluck était l'auteur ; il pouvait, avec son œuvre, agir à sa guise ! Ni M^{me} Viardot ni le Théâtre lyrique n'avaient le droit de revenir sur ce qu'il avait voulu, encore moins de donner cette entreprise hardie pour un retour au texte véritable.

Ce ne sont point tant quelques changements de détail qui rendent cette transformation déplorable. Celle que Gluck avait opérée lui-même n'était pas non plus sans inconvénient, n'y aurait-il que celui de rendre (au moins une fois, dans la scène des Enfers) l'enchaînement tonal des divers morceaux moins naturel et moins juste. Mais ce qui importe dans une mélodie, ce n'est point tant sa hauteur dans l'échelle absolue des sons que la place qu'elle occupe dans les divers registres de la voix qui l'exécute. Qu'une voix féminine chante dans l'étendue de cette quinte :



, un ténor dans l'étendue de celle-ci :



, ce seront bien les mêmes notes ; cependant l'impression sera toute différente et l'effet expressif aussi. Nous parlerons de voix grave pour le premier cas, de voix aiguë pour le second.

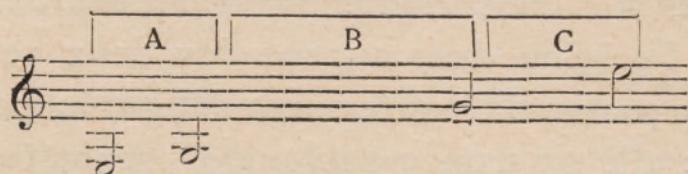
Or, si la voix féminine assez improprement nommée aujourd'hui *contralto* nous paraît une voix grave, le contralto des virtuoses artificiels ne paraît pas du tout avoir été jugé de même. Assurément, nous ne saurions — et pour cause — en définir très exactement le caractère. Remarquons seulement que, dans l'opéra italien du XVII^e et du XVIII^e siècle, le contralto des *castrati*, voix d'ailleurs assez rare, n'est jamais la voix de personnages féminins. Règle sans exception peut-être et bien significative, pour qui considère l'étrange facilité avec laquelle les compositeurs d'alors affectent le soprano, artificiel ou non, aux rôles d'hommes tout aussi bien qu'à ceux de femmes.

Pour s'être ainsi spécialisées, il faut bien que ces voix aient semblé aux amateurs d'alors plus proches du timbre du ténor que de celui des femmes. Et, en fait, il semble bien qu'il en ait été ainsi. Du moins, les étrangers à l'audition de ces virtuoses, dont l'Italie avait le monopole, comparent-ils ces voix à celles des hautes-contre des ténors aigus, autrement dit), qu'ils connaissaient bien. « Les hautes-contre sont ici rares et prisées, écrit le président de Brosses dans ses lettres d'Italie, parlant des castrati qu'il entendit ; elles vont à *si-mi* [*mi*] entre les 4^e et 5^e lignes en clef de sol] et ne sont pas du même genre que les nôtres ;

aucune espèce de voix française ne pourrait bien rendre leur chant..., elles chantent non à l'octave supérieure des femmes, mais à l'unisson des hommes. »

Ajoutons que cette voix de contralto est particulière aux castrats. Pour les Italiens de ce temps, il n'y a pas de contralti femmes. Toutes les voix féminines sont des *soprani*, plus ou moins développées dans le haut, mais ne descendant jamais très bas. Et tout bien considéré, je ne sais trop si la nature produit jamais des voix féminines dont le diapason soit exactement celui du contralto employé par les compositeurs de ce temps.

Le voici, tel qu'on peut le définir :



A représente le registre grave ; B, le médium où le chanteur se tient normalement sans fatigue ; C, le registre aigu dont l'émission demande un certain effort et qu'il faut ménager. J'insiste là-dessus : la dernière note, le *mi*, représentant le point extrême, impossible à dépasser, la même chose que le fameux *ut* de poitrine des ténors. Existe-t-il naturellement des voix de femmes comprises dans ces limites ? S'il y en a, elles ne peuvent être que très rares et, à coup sûr, il ne s'en trouve point parmi les voix cultivées. Car le premier soin de celle qui, future cantatrice, en serait affligée, serait de la pousser artificiellement dans le haut. Les rôles écrits depuis longtemps pour les pseudo-contraltos de nos artistes n'utilisent jamais la partie grave *mi-sol* du type que j'ai établi et très exceptionnellement la quarte suivante *sol-do*. L'octave du médium (d'*ut* à *ut*) reste leur registre favori, et tous montent sans effort au *sol* aigu et même bien plus haut, à l'occasion. On peut, si l'on veut, quoique le parallélisme systématique ne soit pas tout à fait exact, dire que ce sont des voix féminines graves à l'octave haute des basses et des barytons masculins. Les unes et les autres, en effet, chantent plus volontiers dans la partie grave ou moyenne de leur échelle respective, où le timbre est le plus beau et le plus caractérisé. Comme notre ténor, dont il n'est en somme qu'une variété, le contralto ancien, simple haute-contre un peu plus haute, a dans le registre aigu ses notes les plus séduisantes, celles sur quoi s'établissent de préférence les chants qui lui sont confiés.

Je pense qu'il n'est pas nécessaire d'insister sur le caractère expressif qui résultera de cette différence. C'est en effet l'emploi prédominant de tel ou tel registre qui caractérise chaque genre de voix bien plus que sa place sur l'échelle absolue des sons. Et, pour en revenir à *Orphée*, voilà pourquoi la féminisation du rôle est si déplorable. *Orphée*, ténor, chanterait presque tout le temps sur les notes hautes de sa voix. *Orphée*, contralto féminin (malgré la transposition effectuée), ne sort guère de son registre grave. J'imagine que toutes les intentions du compositeur en sont plus ou moins faussées, quel que soit l'art de l'interprète. L'*Orfeo* original chantait aussi sur les cordes hautes : il devait être infiniment plus passionné, plus vibrant, plus juvénile. Si certaines pages du drame nous paraissent froides, par exemple la scène et le duo avec Eurydice reconquise, qui sait si le changement de voix n'y est pas pour beaucoup ? Imaginez-vous le duo d'amour le plus ardent où l'on substituerait (ce qui serait souvent matériellement possible) une voix grave de femme à un ténor ? Qu'en

resterait-il ? Et pourtant c'est ce que la force d'une tradition fâcheuse nous impose pour l'œuvre de Gluck.

Il me paraît certain que, le rôle d'Orphée rendu à la voix de ténor ainsi qu'il fut toujours fait en France jusqu'à M^{me} Viardot, l'opéra tout entier prendrait une figure nouvelle, plus forte, plus expressive plus mouvementée. Voilà surtout pourquoi cette restitution serait désirable, bien plus que pour les avantages de détail qui, cependant, ne sont pas si négligeables. On entendrait volontiers une voix de ténor diversifier la monotonie inhérente à tout ensemble de timbres féminins. Les duos y gagneraient en variété et en couleur, et l'on percevrait mieux l'agencement des voix dans le gracieux trio *Tendre Amour*. Ce morceau charmant n'existeit à l'origine dans aucune des deux versions. Tel qu'on le chante aujourd'hui, la partie d'Orphée y est défigurée par des transpositions partielles déplorables : elle s'y trouve quelquefois reportée au-dessus des autres voix, et les imitations qu'elle doit réaliser avec celle d'Eurydice démeurent impossibles à entendre.

Souhaitons — hélas ! sans beaucoup l'espérer — qu'un jour l'essai soit fait d'une exécution conforme aux intentions de Gluck et à la partition française de son œuvre.

Le choix d'un ténor pourra bien présenter quelques difficultés (qu'aplanirait certes beaucoup un retour momentané au diapason ancien). Mais je suppose que cet artiste n'est pas impossible à trouver cependant, pourvu qu'on veuille s'en donner la peine. Et il est certain que le résultat obtenu ne pourrait qu'agréablement surprendre ceux qui s'intéressent vraiment aux beautés de l'œuvre défigurée que nous admirons malgré tout.

HENRI QUITTARD.

« MONNA VANNA ». — Impatiemment attendu, déjà célèbre avant la représentation par suite des bruyants démêlés de M. Maeterlinck avec l'auteur de la musique, *Monna Vanna*, le drame lyrique de M. Henry Février, vient enfin de faire son apparition sur la scène de l'Académie nationale de musique.

Les directeurs de l'Opéra, la critique, une partie du public aussi, fondaient de grandes espérances sur cette pièce, la première grande œuvre française nouvelle que les successeurs de M. Gailhard aient montée. Elle a paru. Il s'y révéla sans doute des qualités très estimables, un talent qui assurément n'est pas celui du premier venu. Je pense cependant que personne n'y trouva exactement ce qu'il était permis d'attendre.

Le sujet est intéressant. La belle pièce de M. Maeterlinck, sans musique, avait déjà fait triomphalement son tour d'Europe. Il est bien permis de préférer à celui-ci quelque autre des drames de l'auteur. Mais il ne le serait point de ne lui pas rendre pleine justice. *Monna Vanna* est une fort belle œuvre, d'une psychologie subtile et raffinée. Le sacrifice sublime de Monna Vanna consentant à livrer son honneur de femme au vainqueur qui tient sous lui Pise expirant dans les horreurs de la famine ; l'évolution mystérieuse du sentiment par quoi la haine, en son cœur, devient un amour passionné ; plus encore, le caractère de Guido Colonna, l'époux jaloux et torturé de cette Judith du xv^e siècle, tout cela demande, pour s'expliquer clairement, des développements que le drame tolère facilement, mais dont la musique ne saurait s'accommoder. Il a fallu couper beaucoup. Ce n'est point encore assez. Il eût mieux valu tout refaire...

Car je crois que rien n'est plus dangereux, pour un compositeur, que de vouloir mettre des chants sur un texte écrit pour se suffire à soi seul. Il y a *Pelléas*, dira-t-on. Heureuse exception qui ne se renouvellera guère !

M. H. Février, séduit par la tâche difficile qu'il avait désirée, a cru malheureusement devoir se sacrifier au drame. Pour que rien ne fût perdu d'un dialogue qui, bien que réduit, demeurait assez long, il a fait la part étroite au lyrisme musical. Comme voici longtemps déjà qu'il est devenu difficile d'abréger encore la déclamation à laquelle le chant s'est réduit, il a dû simplifier la part symphonique attribuée à l'orchestre. Il a réduit du même coup celle de la musique. En vérité, il y a peu de musique dans ce drame lyrique, et c'est là son plus sensible défaut.

Du moins, cette musique est-elle partout habilement faite. On peut lui reprocher de n'être pas toujours très personnelle et de s'inspirer, incidemment, à des sources assez diverses, avec quelque préférence pour le style mélodique de M. Massenet. Mais ce sont là des critiques un peu faciles sur quoi il faudrait se garder d'appuyer. En résumé, l'œuvre est d'un artiste et d'un musicien. La déclamation reste partout très juste et très intelligente ; l'orchestre, dans sa simplicité voulue, est traité avec goût. Rien n'y choque, rien n'y déplaît. Il ne manque au musicien que d'avoir osé s'affranchir de la tutelle étroite du dramaturge. Erreur d'esthétique, trop compréhensible pour être bien condamnable !

Ajoutons qu'il y a vraiment de belles pages. Toute la grande scène entre Vanna et Prinzivalle au 2^e acte, par exemple, si vivante en sa conclusion, avec, au loin, les clamours de la ville, est d'une tendresse et d'un charme réels. Le retour triomphal de Monna Vanna, à l'acte suivant, est encore digne d'éloges, et maints passages de déclamation paraissent non seulement justes, mais expressifs et profondément touchants. M^{lle} Bréval, MM. Muratore et Delmas furent, comme toujours, d'excellents interprètes. Un nouveau venu, M. Marcoux, baryton à la voix un peu sourde, a donné du rôle de Guido une réalisation scénique surprenante, malgré quelques exagérations. C'est un artiste singulier, avec d'assez grands défauts (comme chanteur surtout), mais des qualités bien plus grandes encore, et qui ne passera nulle part inaperçu.

H. Q.

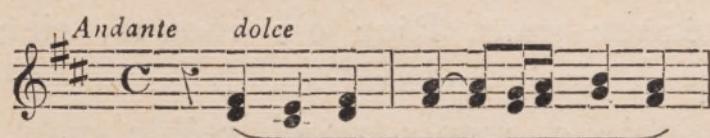
« SAPHO ». — L'œuvre pathétique et brillante de M. Massenet, jouée en 1897, vient d'être reprise avec succès par l'Opéra-Comique. Les spectateurs connaissent tous, heureusement, le livre d'A. Daudet. Au théâtre, le livret supprime la psychologie des personnages et se réduit à une esquisse sommaire ; de plus, ce qui, dans le roman, est présenté avec une exquise légèreté de main, devient, sur la scène, un peu gros, et trop appuyé... Avec leur habituelle façon de *jouer*, les acteurs ont parfois l'air de faire la parodie des sentiments qu'ils doivent exprimer.

La musique de M. Massenet, ici comme ailleurs, montre ses qualités souveraines. Je les classerais volontiers en trois groupes : 1^o la rapidité, — je veux dire ce mouvement du langage et cette concision qui vont droit au but, au cœur même de la situation, sans s'attarder aux menues choses de la route ; et cela me paraît être la première qualité de l'homme de théâtre; 2^o un sens unique de la vie passionnelle, de l'intensité de certains sentiments, de l'amour, de la

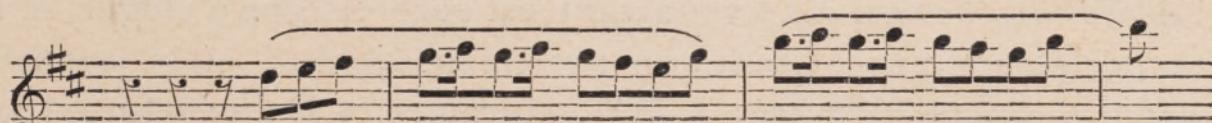
grâce féminine et de la jeunesse : « Ce qu'il y a de beau, m'ami, c'est d'avoir vingt ans, d'être simple et droit comme toi, et de bien s'aimer ! » On devine comment l'auteur de *Werther* et de *Manon* peut et doit dire cela ! Ou encore : « Fanny ! ma maîtresse ! »... La mélodie de l'orchestre est ici comme adéquate à l'élan de l'âme ; 3^e le génie comique, — lequel se montre discrètement, là où il le faut, mais de façon curieuse. Le deuxième tableau (dîner de Cadoudal et de ses amis sous la tonnelle) offre le sujet d'un curieux rapprochement avec le début de *Manon*. — S.

« LA NAISSANCE DE VÉNUS », SCÈNE MYTHOLOGIQUE, POÈME DE M. PAUL COLLIN, MUSIQUE DE M. GABRIEL FAURÉ (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Cette élégante partition compte déjà environ vingt-cinq ans, ce qui est l'âge d'or des partitions et des Vénus.

Comme vous l'avez sans doute deviné, le prélude de *la Naissance de Vénus* caractérise la mer. Sur des frémissements de cordes, oscillant entre la tonalité de *ré* majeur et celle de *ré* mineur, les bois gazouillent en tierces :



Un second motif d'un lyrisme plus délicat s'élève et se développe en conservant ce rythme — un rythme de battement d'ailes de colombe :



Et les chœurs nous apprennent qu'un prodige s'apprête. Après une succession d'accords d'une beauté recherchée, Jupiter proclame la naissance de Vénus :

*A toi je donne sur la terre,
 A toi je donne dans les cieux,
 Une puissance salutaire ;
 Tu séduiras les cœurs en séduisant les yeux,
 Car tu verseras dans les âmes
 Un impérissable transport,
 Et ceux qu'auront touchés tes flammes
 Béniront tes baisers brûlants jusqu'à la mort.*

Le chœur, ravi par cette révélation, répond et salue la belle déesse ; un quatuor solo alternant avec toutes les voix célèbre de la façon la plus gracieuse l'heureux événement. La cantate se termine brillamment sans que la voix de Vénus se soit fait entendre.

Cette œuvre, dans laquelle, ai-je besoin de le dire ? la musique est sensiblement supérieure aux vers, a été très bien chantée, et M. Gilly fut un Jupiter de belle envergure. Et pourtant, ce fut M. Messager qui tint la foudre en ses mains !...

HENRY BRODY.

L'ÉCRITURE MUSICALE DE BERLIOZ. — M. Arthur Coquard, compositeur et critique de grande autorité, publie chez Henri Laurens (6, rue de Tournon, dans l'élégante collection des « Musiciens célèbres »), une étude très importante : *Berlioz, biographie critique* (illustrée de douze reproductions hors texte). Ce qui rend ce travail particulièrement intéressant, c'est que M. Arthur Coquard ne se borne pas, en parlant de l'auteur de la *Damnation*, à faire de la littérature et de l'esthétique, ou de la psychologie anecdotique ; il entre dans le détail et dans l'analyse précise des œuvres ; il juge, en compositeur de haute compétence, un grand compositeur. Tout en rendant hommage aux sublimes qualités de Berlioz, il ne craint pas de montrer avec précision ce qui est étrange, incorrect, ou franchement mauvais.

Nous donnerons une idée exacte de cette très remarquable étude par la citation suivante, où sont exprimées des idées auxquelles nous adhérons entièrement :

Je ne veux pas, certes, tomber dans l'abus du détail technique ; mais d'autre part il faut, à tout prix, sortir des généralités et faire la lumière sur certaines questions essentielles. Tous les qualificatifs du monde ne valent pas un bout de citation, quelques mesures qui interviennent à propos. Le développement progressif et de plus en plus général des études musicales rend très naturelle cette forme si utile de la critique. J'estime même qu'avant peu la citation s'imposera comme l'indispensable complément de toute analyse sérieuse.

Commençons par la mélodie. Que penser de Berlioz sous ce rapport ? A-t-il trouvé quelque chose de vraiment personnel, de fortement original ? C'est parce qu'on a osé le mettre en doute que je me fais un devoir d'insister. Un chant de Berlioz se reconnaît promptement à ses défauts quand il est mal venu, à ses éminentes qualités quand il jaillit de source.

Vous souhaitez quelques exemples de mélodies originales et d'un noble caractère. Que dites-vous de celles-ci :

Lent

D'amour, l'arden-te flam-me Con-su-me mes beaux jours, Ah! la paix de mon
âme A donc fui pour tou-jours, A donc fui pour tou-jours.

Dès le début, on est impressionné par cette chute sur le *ré*, l'*ut dièse*, puis l'*ut* naturel qui s'élance à la 9^e, figure mélodique dont s'est souvenu plus d'un auteur contemporain. Et qu'on remarque, à la 6^e mesure (sur le mot *âme*), cette modulation à la seconde supérieure, particulièrement chère à Berlioz, qui l'emploie très fréquemment.

Combien charmante, dans sa grâce un peu précieuse et cherchée — mais si trouvée ! — l'archaïque ballade du *Roi de Thulé* ! N'a-t-elle pas plus de caractère que celle de Gounod, fort jolie d'ailleurs ?

Andante con moto

Au- tre- fois un roi de Thu- lé, Qui jusqu'au tombeau fut fi- dé- le...

On pourrait, ici et ailleurs, contester bien des prosodies. Bornons-nous à dire que, pour des raisons qu'il serait trop long d'exposer, tous les musiciens français de ce temps-là semblent n'avoir qu'une idée très confuse du génie propre de notre langue et des exigences de la prosodie française. Ce sont les

étrangers qui, quand ils le veulent, nous donnent les meilleures leçons de déclamation, à commencer par Rossini dans *Guillaume Tell*. Qu'on veuille bien me suivre jusqu'aux régions les plus hautes du *mélodrame* inspiré. On y verra Berlioz planant à l'aise, qu'il s'agisse du chant douloureux et sublime de l'*Invocation à la Nature*, ou de l'enivrant Septuor des *Troyens*, ou de cette phrase incomparable de la scène d'amour de *Roméo* :

Wagner la proclamait un jour « la plus belle phrase musicale du siècle », à ce que m'a raconté un témoin digne de foi.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette admirable cantilène. Signalons simplement ici le départ si pénétrant dans le ton d'*ut* dièse mineur et ce *fa* naturel, à la seconde mesure, qui sort si heureusement de la tonalité et nous donne une impression si tendre et si suppliante, j'allais dire si humble..., puis l'élan magnifique de la 6^e mesure, où éclatent l'enthousiasme et la certitude du bonheur... puis, deux mesures plus loin, la réapparition si inattendue, si émouvante du *fa* naturel qui, cette fois, je ne sais pourquoi, peut-être par l'effet de l'harmonie qui le souligne, change absolument de caractère et devient affirmatif, passionné, triomphant, avec cette succession d'intervalle inattendus, audacieux : *si*, *fa* naturel (le triton) et *ut* dièse (quinte augmentée), qu'on jugeait alors anti-chantants et qui, par la vertu d'une géniale inspiration, rayonnent d'une splendeur mélodique incomparable.

Que de musiciens contemporains — et non des moindres — s'en sont souvenus, de cette phrase sublime et, en particulier, de l'étonnante conclusion ! Et non seulement des Français, mais des musiciens allemands et russes, en des œuvres justement célèbres !

Nous aurions plaisir à multiplier les exemples, heureux de rendre la justice qui lui est due à l'un des maîtres les plus glorieux de notre école... mais les dimensions modestes de ce volume nous imposent une grande concision. Bornons-nous à faire remarquer, avant de quitter la mélodie, que Berlioz, l'implacable adversaire de l'école italienne moderne, eut un faible pour les duos à la tierce et à la sixte. Son œuvre en est pleine. Mais il a excellé à donner à cette forme, si facilement vulgaire, je ne sais quoi de nouveau, de personnel, qui en rehausse le caractère et en fait jaillir, parfois, une émotion irrésistible. Écoutez la phrase du célèbre duo de *Béatrice et Bénédict*, où abondent les successions de tierces :

Nuit païsible et se- rei-ne!

celle du duo de Didon et d'Énée, dans les *Troyens à Carthage*, où s'enlacent, en

un croisement de l'effet vocal le plus heureux, sixtes et tierces mélangées de quelques autres intervalles :

Andante DIDON

Nuit d'i-vresse et d'ex-tase in-fi-ni-e!

ÉNÉE

Blon-de Phé-bé, grands as-tres de sa cour.

Pour le lecteur superficiel, ces phrases ont une apparence italienne. La vérité toute simple est que Berlioz emprunte ici à l'école italienne ce qu'elle a d'incontestablement bon, une écriture vocale d'un tour élégant et d'une heureuse sonorité. Qui oserait le blâmer d'avoir déployé, dans ces pages, toute la séduction possible ? J'imagine qu'elle ne fut jamais mieux à sa place, et j'ajoute que le triomphe du musicien est d'autant plus complet qu'ici l'agrément extérieur, le *bel canto*, se rehausse d'un sentiment musical exquis, d'une passion sincère et profonde.

L'impartialité nous fait un devoir de citer, en regard de ces merveilles d'inspiration, quelques spécimens de mélodie inférieure ou baroque — je ne vois pas de mot qui caractérise mieux ces étranges successions de notes, où Berlioz semble parfois se plaire.

Des chants médiocres, d'allure vulgaire, boursouflés aussi, vous en trouvez un peu partout : il n'est pas d'œuvre de Berlioz qui n'en soit plus ou moins entachée, même la *Damnation de Faust*, même l'*Enfance du Christ* et *Roméo*. Après tout, je voudrais bien savoir quel est le musicien qui a su échapper complètement à ce défaut, chez qui l'on ne trouve des phrases plus ou moins ordinaires, banales même... en dehors de ceux qui, pour échapper au péril, ont pris le parti de renoncer à toute espèce de mélodie. Je juge donc inutile de citer le moindre exemple de ces idées vulgaires, que chacun saura bien reconnaître au passage. Mais il me paraît bon de mettre sous les yeux du lecteur certains spécimens de ce mélos bizarre que Berlioz affectionne à certains jours. Je crois d'autant plus nécessaire de le faire qu'ici la discussion est possible et que certains musiciens, à mon grand étonnement, admirent ces étrangetés et, à tort ou à raison, qualifient d'admirable ce qui me paraît tourmenté sans raison et antimusical.

L'un des exemples les plus caractéristiques, c'est la phrase dite *Tristesse de Roméo*, par laquelle débute la 2^e partie de l'admirable Symphonie *Roméo et Juliette* :

Andante sostenuto

poco cresc.

Je me vois contraint d'avouer que cette tirade me donne l'impression de notes jetées au hasard. Et que dire de cet accord *d'ut* majeur, qui apparaît si malencontreusement à la 4^e mesure ?

Je rangerais dans cette même catégorie d'effets manqués, de phrases creuses, le long récitatif instrumental qui, dans le même ouvrage, a la prétention d'exprimer l'intervention du prince. C'est sans doute le discours, emphatique plus qu'éloquent, dudit personnage que nous font entendre ces trombones et ces tubas à la voix retentissante.

En voilà assez pour montrer ce que j'appelle, chez Berlioz, le style baroque.

Bien que le chapitre « Harmonie » soit plus spécial encore, nous ne saurions nous dispenser de nous y arrêter un instant. Il y aurait tant à dire ici ! N'est-il pas étonnant qu'il nous faille passer brusquement de l'enthousiasme le plus vif à la surprise la plus désagréable, que d'inexplicables gaucheries côtoient parfois les plus merveilleuses trouvailles ! Cette fois encore, commençons par admirer... et nous n'aurons que l'embarras du choix. Écoutez cette merveilleuse succession d'accords qui caractérisent si puissamment le désespoir de Faust dans l'Invocation à la Nature. Il faudrait tout citer ici, depuis le début justement tourmenté, douloureux :

Nature immense, impénétrable et fière !...

Andante



jusqu'à cet accord vraiment sublime, qui éclate, imprévu, formidable, sur le mot *ouragans* :

FAUST

Oui, soufflez, ou-ra-gans...

Faut-il dire ce qui donne une âpreté si terrible à ce dernier accord ? La modulation, et particulièrement l'attaque du *sol* à la basse, la persistance du *si* bémol qui devient une 7^e et, par-dessus tout, le *ré* qui descend à l'*ut*, cet *ut* formant avec la basse une quarte d'une rudesse qui donne le frisson.

Berlioz affectionnait tout particulièrement les successions d'harmonies à la tierce sur lesquelles se développe un chant expressif. Il a tiré de ce moyen élémentaire des effets d'un charme délicieux et très personnels. L'exemple le plus caractéristique de ce procédé — si l'on ose employer ici un tel mot — se trouve

dans un chœur à 2 voix, la *Mort d'Ophélie*. Voilà encore une page qui n'a point passé inaperçue et dont plus d'un contemporain s'est souvenu à l'occasion. Pensez-vous que, sans elle, le célèbre duo de *Sigurd*, l'*Incantation des fleurs*, au dernier acte, serait la belle et prenante page que tout le monde admire ?

Ne voulant pas prolonger outre mesure une étude aussi technique, je me bornerai à signaler quelques faiblesses, qui montreront où a pu descendre à l'occasion l'homme de génie dont nous admirons l'œuvre puissante et variée. Et ce n'est point aux ouvrages secondaires ou réputés médiocres que je m'adresserai. Les erreurs auront un caractère d'autant plus décisif que nous les rencontrerons dans les œuvres les plus célèbres. Ainsi, ouvrant *Roméo et Juliette*, irai-je droit alors à la scène capitale, le n° 3 de la partition : « Nuit sereine. Le jardin de Capulet... » qui renferme l'une des pages les plus belles de la partition, la grande scène d'amour. Or, je remarque que le début est absolument déconcertant. Le morceau est en *la* majeur, et voici qu'à la 5^e mesure nous voyons arriver un accord de quarte et sixte, avec *si* bémol à la basse, d'un effet pour le moins troublant... Mais, dira-t-on, non sans raison : Patience ! Il faut voir ce que cela va devenir. En musique, il faut savoir attendre. Telle chose, qui sera belle, peut étonner tout d'abord. Que devient donc cet accord de quarte et sixte et ce *si* bémol de la basse, qui nous a choqués ou, du moins, étonnés ?... Hélas ! le *si* bémol revient à son point de départ, au *la*, avec un accord incomplet de septième diminuée !

C'est d'une pauvreté extraordinaire :

Allegretto

Et voyez la suite, que je me dispense de citer et qui, après de nouvelles étrangetés, aboutit fort heureusement à ce charmant chœur de coulisse, rappel du Bal, si lumineux, si impressionnant à l'audition. Faut-il indiquer encore un exemple de ces singulières négligences ? Prenons tout simplement la première mesure de la *Symphonie fantastique* ; nous verrons, non sans étonnement, que la note sensible de la mélodie, que fait la clarinette, est doublée, à la basse, par le basson qui, naturellement, aboutit lui aussi à la tonique ! Comment expliquer de telles erreurs ?

* * *

Les dons rythmiques de Berlioz ne sont, je crois, contestés par personne. Dès ses premiers ouvrages, ils brillent d'un vif éclat. Voyez la *Symphonie fantastique* : critiquable à certains égards — nous ne l'avons pas dissimulé — elle s'impose à l'attention du musicien sous le rapport des inventions rythmiques, aussi bien que de l'abondance mélodique et des trouvailles orchestrales. Et que dire de la *Damnation de Faust*, œuvre inégale, j'en conviens, mais d'une inspiration si

merveilleuse, la plus géniale des partitions de Berlioz ? Que de pages il faudrait citer, à commencer par le rôle presque entier de Méphistophélès et les séductions du ballet des Sylphes, cadencé de façon si originale, et les basses, tragiquement heurtées, de l'Invocation à la Nature, cette page sublime à laquelle il faut toujours revenir, et le dessin haletant de la *Course à l'abîme*, autre merveille... et tant d'autres inspirations heureuses ! Qu'on admire encore la forte originalité d'*Harold en Italie*, qui ne nous semble pas apprécié à sa juste valeur, et cette fulgurante ouverture du *Carnaval Romain*. . et je n'ai pas seulement mentionné la *Marche au Supplice de la Fantastique*, cette sublime invention rythmique d'un débutant.

Il y a un don que l'on conteste moins encore à Berlioz, c'est le génie de l'orchestration. Sous ce rapport, tous les musiciens contemporains lui sont plus ou moins redéposables. Il ne serait pas difficile de démontrer que Wagner lui-même, ce maître incomparable de l'orchestre, que Liszt, que les Russes surtout lui doivent beaucoup. Il est impossible, en écoutant les ouvrages si caractéristiques des Borodine, des Balakireff et des Rimsky-Korsakoff, de ne pas être frappé de l'air de famille qui rattache l'admirable école slave à notre grand maître français. J'en étais frappé, récemment encore, à l'audition d'*Antar*, le chef-d'œuvre de l'école russe. Ces maîtres éminents ont d'ailleurs le bon goût de n'en point faire mystère, et ils considèrent l'auteur de la *Damnation* comme leur grand ancêtre.

On demeure confondu quand on songe que la *Symphonie fantastique* fut écrite à l'heure où Berlioz était encore sur les bancs de l'école, candidat malheureux au Prix de Rome, et que les maîtres dont il suivait les leçons et dont il entendait les ouvrages s'appelaient Catel, Berton, Le Sueur, Boieldieu, Cherubini même, dont la palette instrumentale est si terne. Cette instrumentation berliozienne est si personnelle, elle rompt si nettement avec tout le passé, qu'un musicien aussi consommé que Mendelssohn a pu s'y tromper, et qu'à la lecture de la grande partition de la *Fantastique* il déclare que cela doit mal sonner. Rendons à Schumann cette justice qu'il y vit plus clair et salua en Berlioz un maître génial.

Génial, certes, plus peut-être quaucun autre musicien français ! Si laissant de côté et les vivants que nous ne saurions apprécier avec équité et, parmi les disparus, ceux qui sont encore trop rapprochés de nous — tel César Franck qui, d'ailleurs, n'était pas de race française, tel aussi Edouard Lalo, pour ne citer que ceux dont l'œuvre nous paraît à l'abri du temps — nous choisissons, parmi les maîtres du temps passé, ceux qui ont le plus fortement caractérisé le génie de notre race et enrichi notre répertoire national de chefs-d'œuvre authentiques, que trouvons-nous au premier rang ? Un Rameau, qui fut certes plus grand musicien que l'auteur de la *Damnation de Faust* ; un Méhul, qui a laissé, dans *Joseph*, une œuvre plus parfaite quaucune des partitions les plus admirées de Berlioz. Mais ni Rameau ni Méhul ne furent, au même degré, des créateurs.

En tout cas, le nom de Berlioz est destiné — il n'est plus permis d'en douter — à briller au premier rang des musiciens qui ont illustré notre école nationale. Comme Rameau, il figurera, à travers les âges, parmi les maîtres immortels, non loin des Bach et des Händel, des Mozart et des Beethoven, des Schubert et des Weber, des Schumann et des Wagner, tous rapprochés dans une commune gloire.

Nous avons tenu à citer ces quelques pages magistrales, où M. Arthur Coquard, mieux qualifié que personne en cela, pratique la critique musicale telle que nous l'avons toujours souhaitée et telle que nous essayons nous-mêmes — avec moins de talent que le compositeur — de la pratiquer. Ses réserves sur Berlioz sont parfaitement justes. Elles touchent à une grosse question : le *romantisme*, volontiers ami de l'incorrection. C'est ainsi que chez Delacroix on trouverait sans peine d'énormes fautes de dessin. Cela n'empêche pas que Delacroix soit un grand peintre (mais inférieur à Titien ou à Raphaël).

A propos des observations si pénétrantes et si justes de M. Arthur Coquard, nous rappellerons l'anecdote suivante que nous contait, il y a quelque temps, M^{me} Pauline Viardot.

— Que pensez-vous de mes œuvres ? demanda un jour Berlioz à l'illustre artiste.

— Elles sont très bien, très bien, répondit M^{me} Viardot.

Berlioz devina qu'il y avait une restriction secrète dans cet éloge. Il insista pour avoir une explication.

— Puisque vous le voulez, dit M^{me} Viardot, je vous dirai qu'il y a dans votre style, quelques incorrections fâcheuses.

— Eh bien ! dit Berlioz un peu sceptique, je vais vous envoyer mon dernier manuscrit. Et partout où vous trouverez une faute d'harmonie, une basse mal placée, etc., vous ferez une croix.

Le manuscrit est envoyé. M^{me} Pauline Viardot lit, et fait des croix .., puis elle renvoie son œuvre à l'auteur, qui répond :

— Mais, chère Madame, c'est un véritable cimetière !...

S.

FÉLICIEN DAVID (COLLECTION DES « MUSICIENS CÉLÈBRES », CHEZ LAURENS), PAR RENÉ BRANCOUR, 1 VOL. 122P. AVEC ILLUSTRATIONS. — Félicien David, à qui on a essayé récemment de donner, au concert, un regain de popularité, fut, en 1844, un novateur acclamé dont on célébrait le génie comme un peu plus tard on exalta Wagner lui-même. Ses « peintures musicales », qui nous semblent aujourd'hui un peu pâles, produisirent, il y a un demi-siècle, un éblouissement. Et cela doit nous faire réfléchir sur certaines renommées contemporaines, destinées probablement au même sort ! F. David mérite d'ailleurs notre estime par d'autres œuvres que le *Désert*. Il y a tel récitatif d'*Herculanum* qui pourrait être encore cité comme un modèle :

C'est le douteux rayon de la première étoile
Qui pour mon regard seul éclaire ta beauté !

A l'auteur de *Lalla-Roukh* et de la *Perle du Brésil*, M. René Brancour vient de consacrer une substantielle monographie, précise, documentée, élégamment écrite (dans laquelle il aurait mis plus d'intérêt encore en y introduisant des citations musicales analysées avec précision). L'auteur a une grande sympathie pour son sujet, ce qui est tout naturel, et incline vers la bienveillance, — ce qu'on ne saurait lui reprocher, — mais signale les lacunes en même temps que les dons singuliers du compositeur. Voici ses conclusions :

Si nous nous efforçons d'étudier la technique, les procédés, la « manière »

enfin, de Félicien David, plus d'une fois nous nous arrêterons, perplexes, hésitants.

Certes, les faiblesses qui déparent son œuvre n'ont été, au cours de cette étude, ni dissimulées ni atténuées. Mais si nous tentons de remonter aux causes, nous serons forcés de nous écrier, avec le juge excellent que nous citions tout à l'heure : « Sa manière est singulière et déconcerte la critique par ses irrégularités. Avait-il réellement, comme on l'a prétendu, fait des études incomplètes ? On le dirait à certaines défaillances qui laisseraient croire par moments qu'on a sous les yeux de la musique d'amateur ; mais comment expliquer alors cette finesse de touche qu'il a montrée tant de fois, cette délicatesse de coloris, cette élégance de plume qui se révèle tout à coup, et ce charme profond qui ne se trouve que dans les maîtres ? Ce n'est pas ainsi qu'écrivent les ignorants ; on croirait plutôt à des accès de faiblesse physique, à des intermittences maladives (1). »

Berlioz, dont l'opinion a du poids lorsqu'il s'agit d'apprécier le pittoresque de l'orchestration, écrivait, dans l'article dont nous avons déjà cité quelques passages relatifs au *Désert* : « L'instrumentation (du scherzo de la symphonie en mi bémol) se fait remarquer par sa force contenue, par un goût exquis dans le choix des timbres. » Plus loin : « Je n'ai pas besoin d'ajouter que David écrit en maître ; que ses morceaux sont coupés, développés, modulés avec autant de tact que de science et de goût et qu'il est grand harmoniste ; que sa mélodie est toujours distinguée et qu'il instrumente extraordinairement bien. »

Lorsque trois grands musiciens s'accordent ainsi pour en juger un quatrième, il semble juste d'estimer que leurs arrêts sont motivés. Quelques réserves ou corrections que l'on y veuille apporter, il n'en demeure pas moins que David fut véritablement un maître.

Il fut aussi un initiateur, et, si l'on me permet cette expression que le sujet justifie, de son retour d'Orient date une hégire nouvelle.

Nous avons dit quel rôle, en général aussi faux qu'effacé, avait joué avant lui l'orientalisme en musique. Mais depuis lors, que de musiciens sont allés demander, — directement ou non, — aux mystérieux pays du soleil levant, des inspirations neuves traduites par des procédés nouveaux ! C'est principalement parmi nos contemporains que l'on peut citer des témoignages de cette ardeur à partir en croisade pour rapporter quelques mélodies indigènes dont la nudité se pare — quelquefois même se dépare — d'harmonies inconnues aux musiciens de l'Islam.

La *Statue* de M. Reyer et la *Djamileh* de Bizet chantent dans toutes les mémoires. La *Reine de Saba* de Gounod, la *Lakmé* de Léo Delibes, l'*Aïda* de Verdi, le *Roi de Lahore* de M. Massenet, s'érigent en bonne place dans ce musée exotique. Enfin, M. Camille Saint-Saëns a, en maints chefs-d'œuvre, parmi lesquels nous nommerons la *Nuit persane*, la *Suite algérienne* et le cinquième concerto pour piano, allié l'originalité tendre ou farouche des thèmes à la science incomparable des développements. Plus loin, et jusqu'en Extrême-Orient, M. Bourgault-Ducoudray est allé recueillir les motifs de sa belle *Rhapsodie cambodgienne*.

(1) Saint-Saëns, *loc. cit.* On peut joindre à cette appréciation celle de M. Reyer : « Au sentiment de couleur, au charme mélodique de l'inspiration, Félicien David joignait une très grande pureté de style, une habileté exceptionnelle dans l'art de manier l'orchestre et de faire chanter les voix » (*Notice sur F. David*).

Tous, d'ailleurs, n'ont pas apporté à cette œuvre de colonisation musicale le même talent ni la même délicatesse, et plus d'une route traversant le désert est venue aboutir à la « rue du Caire ». Pas plus que le décor, les acteurs n'ont échappé à cette loi de déformation, et le doux songeur dont nous esquissons la physionomie eût difficilement laissé rythmer par ses almées les danses ultra-abdominales de nos Salomés de la Salpêtrière.

Mais, dira-t-on, quelle est, en tout ceci, la part exacte de l'Orient ? Dénombrez-nous les mélodies, les rythmes authentiques dont est constitué son apport. Et qu'en reste-t-il lorsque nos compositeurs les ont modifiés, traduits — trahis peut-être ?

A cela je répondrai qu'il n'importe guère. En art, un document ne vaut que par l'usage que l'on en fait et par l'impression qui en résulte. « Quelle vérité peut contenir le chant oriental le plus fidèlement noté ? Une vérité relative, je le crains... Vérité relative, cette vérité documentaire est également inférieure... Il nous plaît qu'à la nature de là-bas s'ajoute l'homme d'ici, l'homme de partout, l'homme universel qu'est toujours et partout le grand artiste (1). »

Une évocation n'est point nécessairement une description, et, à celui qui sait nous suggérer des sensations et des images se détachant en traits lumineux sur le fond incertain du songe, nous n'irons point chercher querelle sur l'inexactitude de quelques détails secondaires.

Aussi bien, lorsqu'il s'agit de l'Orient, de ses horizons, de ses poèmes, de ses monuments ou de sa musique, n'oublions pas que nous nous trouvons en face d'un monde féerique dont le charme risquerait de s'atténuer sous des transcriptions trop précises : « Architecture du désert », s'écriait Chateaubriand, « enchantée comme les oasis, magique comme les histoires contées sous la tente, mais que les vents peuvent anéantir avec le sable qui lui servit de premier fondement ! »

Sans doute. Mais un autre caprice des vents peut remettre au jour les architectures ensevelies, plus poétiques peut-être en leur mélancolique beauté ; il suffit d'une source jaillissant du sol pour faire refleurir les oasis, cependant que les générations se seront transmises les histoires contées sous la tente. Sachons gré à Félicien David d'avoir su contempler l'Orient, en traduire le langage et en évoquer le décor.

Peu importe après cela que le sable ait, de place en place, recouvert de ses flots les palais et les jardins magiques édifiés par le musicien du rêve, si quelquefois un chant d'amour soupiré par une voix lointaine en fait tressaillir les échos endormis, et si, dans le miroir des harmonies, se reflète encore le flamboiement de l'azur splendide ou la paix infinie des nuits d'étoiles planant sur l'immensité du désert.

RENÉ BRANCOUR.

*
**

Cette citation indique l'intérêt et le charme du livre de M. Brancour.

Terminons par la liste des œuvres de Félicien David, que nous empruntons à M. René Brancour :

(1) C. Bellaigue : *De l'Exotisme en musique.*

1^o OEUVRES LYRIQUES ET DRAMATIQUES
COMPOSITIONS VOCALES

LE DÉSERT, ode-symphonie en trois parties, paroles d'Auguste Colin, 1844.
 MoïSE AU SINAI, oratorio en deux parties, paroles de Sylvain Saint-Etienne, 1846.
 CHRISTOPHE COLOMB, ou la découverte du nouveau monde, ode-symphonie en quatre parties, paroles de Méry, Chaubet et Sylvain Saint-Etienne, 1846.
 L'EDEN, mystère en deux parties, paroles de Méry, 1848.
 LA PERLE DU BRÉSIL, opéra en trois actes, paroles de J. Gabriel et Sylvain Saint-Etienne, 1851.
 HERCULANUM, opéra en quatre actes, paroles de Méry et Hadot, 1859.
 LALLA-ROUKH, opéra comique en deux actes, paroles d'Hippolyte Lucas et Michel Carré, 1862.
 LE SAPHIR, opéra comique en trois actes, paroles de De Leuven, Michel Carré et Hadot, 1865.
 LA CAPTIVE, opéra en trois actes, paroles de Michel Carré (œuvre posthume).
 MÉNILMONTANT, chants religieux, 1833.
 LA RUCHE HARMONIEUSE, 30 chants à quatre voix d'hommes.
 CHANT DU SOIR, chœur avec accompagnement d'orchestre.
 Motets avec accompagnement d'orgue.
 Nombreuses mélodies vocales avec accompagnement de piano.

2^o MUSIQUE INSTRUMENTALE

1^{re} symphonie en fa.
 2^e — mi.
 3^e — mi bémol.
 4^e — ut.

Les Quatre Saisons (24 quintetti pour instruments à cordes).

2 nonetti pour instruments de cuivre.

1 quatuor pour instruments à cordes.

2 trios pour piano, violon et violoncelle.

Les Brises d'Orient et Les Minarets, recueils de mélodies pour piano.

Nombreux morceaux pour piano.

LA SITUATION DES DEUX THÉÂTRES LYRIQUES. — Mieux que des idées générales, les faits et les chiffres (ceux-ci d'ailleurs n'ayant jamais le dernier mot) disent ce qu'il importe de savoir. Comme on peut s'en assurer par nos tableaux, la situation, à l'Opéra, ne laisse pas d'être mauvaise. Celle de l'Opéra-Comique, où triomphe toujours M. Massenet, est bien meilleure. En novembre, l'indemnité payée à l'Opéra pour le gala donné en l'honneur d'un souverain étranger fut fixée d'après la moyenne des recettes du mois précédent, c'est-à-dire à un peu plus de 17.000 francs. Aujourd'hui, cette moyenne serait de 14.672 fr. 25 !

LE BAROMÈTRE MUSICAL. — I. — Opéra.

Recettes détaillées du 16 décembre 1908 au 15 janvier 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 déc. 1908	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	13.448 76
18 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	16.246 25
19 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	16.459 "
21 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	13.548 41
23 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	14.230 30
25 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	19.507 25
26 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	14.360 "
28 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	17.363 41
30 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	15.968 80
1 ^{er} janv. 1909	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.087 25
2 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	15.285 "
4 —	<i>Samson et Dalila. — L'Étoile.</i>	St-Saëns. — Camille Erlanger.	13.689 95
6 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	11.270 30
8 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	14.991 75
9 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	9.180 50
11 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	14.870 45
13 —	<i>Monna Vanna.</i>	H. Février.	11.099 23
15 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	15.492 25

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 décembre 1908 au 15 janvier 1909.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 déc. 1908	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	8.424 »
17 — matin.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.343 50
— soirée.	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	8.774 »
18 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.961 50
19 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	8.864 16
20 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.838 50
— soirée.	<i>La Vie de Bohème. — Caval-leria Rusticana.</i>	Puccini. — Mascagni.	5.584 50
21 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.321 50
22 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.604 50
23 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.233 50
24 — matin.	<i>La Vie de Bohème. — Les Noces de Jeannette.</i>	Puccini. — V. Massé.	2.337 50
— soirée.	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	9.974 50
25 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.907 »
— soirée.	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.062 50
26 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	10.054 50
27 — matin.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.011 50
— soirée.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.558 50
28 —	<i>La Basoche.</i>	Messager.	2.852 50
29 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.129 »
30 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	7.627 50
31 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.660 »
1 ^{er} janv. 1909		L. Delibes. — Do-	
— matin.	<i>Lakmé. — La Fille du Régiment.</i>	nizetti.	6.348 »
— soirée.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.032 50
2 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.044 50
— soirée.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.817 16
3 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.809 »
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.623 50
4 —	<i>Le Barbier de Séville.</i>	Rossini.	3.044 50
5 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.938 »
6 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.497 50
7 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.190 »
8 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	4.175 »
9 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.565 50
10 — matin.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	7.867 50
— soirée.	<i>Werther.</i>	Massenet.	5.854 50
11 —	<i>Lakmé.</i>	Léo Delibes.	4.556 »
12 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	8.560 »
13 —	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.432 50
14 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.205 50
15 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.082 »

LA MUSIQUE ET LA MAGIE, ÉTUDE SUR LES ORIGINES POPULAIRES DE L'ART MUSICAL, SON INFLUENCE ET SA FONCTION DANS LES SOCIÉTÉS (1 vol., format de la *Revue musicale*, 374 p. avec nombreux textes de musique, 10 fr., chez A. Picard, 82, rue Bonaparte, par Jules Combarieu, docteur et agrégé des lettres, lauréat de l'Institut, chargé de cours d'Histoire générale de la musique au Collège de France). On comprendra que nous n'ayons pas à apprécier ici le grand ouvrage où M. J. Combarieu publie, de façon complète, deux années de leçons faites au Collège de France. Nous nous bornerons, pour en donner une idée, à reproduire ici la Table des matières du livre :

PREMIÈRE PARTIE

Le problème fondamental de l'histoire de la musique. — Les origines et les causes du chant. — Généralités, définitions et méthode.

CHAPITRE PREMIER

D'OU VIENT LE CHANT?

§ 1. Opinion de quelques modernes sur les origines du chant. — § 2. Opinion des écrivains religieux. Ce qu'on disait au moyen âge. — § 3. Jusqu'où remonte la tradition? Solution du problème. — § 4. Thèse soutenue dans le présent livre.

CHAPITRE DEUXIÈME

LA MAGIE

§ 1. Les rites manuels et les rites oraux. — § 2. Le chant magique et ses caractères.

CHAPITRE TROISIÈME

LES PRIMITIFS

§ 1. Ce qu'il faut entendre par « primitifs ». — § 2. Le primitif et la magie musicale. — § 3. Le primitif et la croyance aux Esprits. — § 4. Importance du nom des Esprits. — § 5. La musique, moyen de communiquer avec les Esprits.

CHAPITRE QUATRIÈME

LA MÉTHODE ET LES SOURCES

§ 1. Comment l'histoire permet de connaître la préhistoire. — § 2. Enchanter et chanter. — § 3. Le charme. — § 4. L'ode et la formule magique. — § 5. Sens ancien du mot *faire*. — Sens du mot *mage*.

DEUXIÈME PARTIE

Quelques faits : le chant magique employé pour agir sur le monde physique et le monde moral.

CHAPITRE PREMIER

LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS

§ 1. Le chant magique chez les Mexicains. — § 2. Symphonie magique pour obtenir l'eau du ciel. — § 3. Chant magique pour la pluie chez les Chinois. — § 4. Chez les Hindous. — § 5. Chez les Egyptiens; l'hymne au Nil. — § 6. Croyance des Grecs et des Latins. — § 7. La magie musicale et le beau temps. Les Indiens. Les Orientaux. — § 8. L'Eglise et le rituel romain.

CHAPITRE DEUXIÈME

LA MUSIQUE ET LA VIE HUMAINE

§ 1. Le chant magique pour la naissance. — § 2. Commentaires de ce chant. — § 3. Croyances des anciens. Légende d'Alcmène. — § 4. Quelques idées des Grecs sur le même sujet.

CHAPITRE TROISIÈME

LE CHANT MAGIQUE ET L'AMOUR

§ 1. Observations générales. Un mot sur une hypothèse de Darwin. — § 2. Le chant magique employé par les anciens pour l'élevage. — § 3. Le chant magique

et l'amour; un texte égyptien. — § 4. Le chant magique et l'amant infidèle chez les Grecs. — § 5. La chanson magique et l'amour chez les Romains. — § 6. Chez les Septentrionaux. — § 7. La sérénade d'amour chez les Indiens d'Amérique. — § 8. Autres témoignages anciens. — § 9. Pourquoi y a-t-il des indications d'amour?

CHAPITRE QUATRIÈME

LE CHANT MAGIQUE ET LA MÉDECINE

§ 1. La pyramide du roi Ounas. Chants magiques contre la morsure des serpents. — § 2. Conception générale des maladies par les primitifs. — § 3. Le chant magique et la médecine chez les Indiens. — § 4. Les modernes. Les Gréco-Latins. — § 5. Objections tirées des inscriptions d'Epidaure. Autres témoignages. — § 6. Le chant magique et les prophètes. — § 7. Le livre de Marcellus sur les médicaments. — § 8. Encore un mot sur le folklore américain.

CHAPITRE CINQUIÈME

LE CHANT MAGIQUE EMPLOYÉ COMME MOYEN DE NUIRE. — EFFETS DIVERS DE L'INCANTATION

§ 1. Les chants de perdition en Chine. — § 2. Les chants de perdition en Amérique. — § 3. Chant pour rendre une terre stérile. — § 4. Le chant magique et l'amnésie. — § 5. L'incantation homicide dans la civilisation chrétienne. — § 6. Effets du chant magique sur les animaux. — § 7. Effets terribles du chant magique d'après les Scandinaves. — § 8. Le chant magique et la résurrection des morts. — § 9. Autres effets merveilleux de la musique. — § 10. Effets du chant magique sur les astres; divers. — § 11. Autres témoignages sur l'évocation des ombres, des spectres, etc. — § 12. La liturgie romaine et la magie. — § 13. Le *Kyrie eleison* dans la liturgie romaine. — § 14. La musique du diable.

TROISIÈME PARTIE

ESSAI D'EXPLICATION DE LA MAGIE MUSICALE. — LES RAPPORTS AVEC LES IDÉES MODERNES.

CHAPITRE PREMIER

LA VOIX HUMAINE D'APRÈS LES PRIMITIFS

§ 1. Croyances relatives aux origines diverses de la musique. — § 2. La voix humaine, d'après les Egyptiens et d'après les Orientaux. — § 3. Conséquences des idées primitives sur la voix humaine.

CHAPITRE DEUXIÈME

LA THÉORIE DE L'IMITATION DANS LES ARTS DU DESSIN ET DANS LES ARTS DU RYTHME

§ 1. L'imitation dans les arts du dessin. — § 2. L'imitation et les danses primitives. — § 3. Connexité de la danse et du chant. — § 4. L'imitation et la musique primitive. — § 5. Diverses formes de l'imitation en magie. — § 6. La musique et l'imitation des états affectifs.

QUATRIÈME PARTIE

Le langage magique et le langage musical.

CHAPITRE PREMIER

LE RYTHME DANS LA MAGIE ET DANS LA MUSIQUE

§ 1. La répétition. — § 2. Explications proposées. — § 3. Le rythme ternaire. — § 4. Le vers magique, le vers musical. — § 5. La strophe magique et la strophe musicale. — § 6. Le rythme ternaire. — § 7. Autres nombres magiques. — § 8. Traitement d'un motif donné. — § 9. Autres façons de traiter un motif. — § 10. Le renversement.

CHAPITRE DEUXIÈME

[LES GAMMES ET LEURS ORIGINES]

§ 1. Les gammes de sept sons. — § 2. Les gammes hindoue et chinoise. — § 3. Gammes arabes et autres. — § 4. Explication proposée de la gamme à sept sons. — § 5. Importance des nombres pour les primitifs. — § 6. Le nombre sept et la numération orientale populaire. — § 7. La musique et l'astronomie. — § 8. Divinisation des planètes. — § 9. Rôle des sept planètes dans la magie. — § 10. La gamme à cinq sons.

CHAPITRE TROISIÈME

LES MODES

§ 1. Les notes déesses. — § 2. Les modes et la magie. — § 3. Modes antiques et modernes. — § 4. Coup d'œil général sur l'histoire des modes. — (*Suite*) Autre infériorité des modernes. — § 5. Altération des modes antiques. — § 6. Notre mode majeur. — § 7. Notre mode mineur. — § 8. Les modes au XVIII^e siècle et à l'époque de Bach. — § 9. L'éthos des modes. — § 10. Origine de la doctrine grecque de l'éthos des modes. — § 11. Conclusion sur l'éthos des modes.

CHAPITRE QUATRIÈME

LES RYTHMES ET LEUR ÉTHOS

§ 1. L'éthos des rythmes d'après les théoriciens antiques. — § 2. Les rythmes et le principe d'imitation. — § 3. Les rythmes et la religion. — § 4. Origines de la doctrine sur l'éthos des rythmes. — § 5. L'éthos des rythmes au moyen âge. — § 6. Les rythmes et la musique contemporaine.

CHAPITRE CINQUIÈME

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE PRIMITIFS

§ 1. Le bruit et la musique. — § 2. Ordre d'ancienneté probable. — § 3. La harpe de Sarzec. — § 4. Autres instruments ornés de figures. — § 5. Instruments magiques faits avec des crânes humains. — § 6. Méthode de construction. — § 7. Un principe de magie appliqué à la lutherie. — § 8. Le chant magique dans la nature.

CHAPITRE SIXIÈME

LA NAISSANCE DES GENRES LYRIQUES. — LE THRÈNE ET LA PLAINTE D'ADONIS

§ 1. Le thrène, ses diverses formes. — § 2. Le thrène sur la vie humaine. — § 3. Autres formes du thrène : le duo. — § 4. Origines du thrène sur la vie humaine. — § 5. Les thrènes dans la musique moderne.

CHAPITRE SEPTIÈME

LE PÉAN

§ 1. Définitions. — § 2. Premier sens du mot « péan ». — § 3. Apollon. Trois inscriptions attiques. — § 4. Suite de l'évolution du péan. — § 5. La musique pendant les repas.

CHAPITRE HUITIÈME

LE DITHYRAMBE. — LE THÉÂTRE ANTIQUE ET MODERNE

§ 1. Les origines du dithyrambe. — § 2. L'ivresse divinisée. — § 3. Constitution du culte. — § 4. Le dithyrambe artistique. — § 5. Le drame liturgique chez les Grecs. — § 6. Le drame liturgique au moyen âge. — § 7. Caractères et évolution du drame liturgique.

CHAPITRE NEUVIÈME

L'ORIGINE DES GENRES LYRIQUES (*suite*)

§ 1. Chants religieux d'origine magique. Divers. — § 2. Chansons de berccau. — § 3. Chansons de travail.

CHAPITRE DIXIÈME

LE REFRAIN DANS LE CHANT POPULAIRE ET SAVANT

§ 1. Opinions sur les origines du refrain. — § 2. La magie et le refrain. — § 3. Le lyrisme magique chez les Indiens. — § 4. Les refrains de magie et le lyrisme grec. — § 5. Les chansons populaires.

CINQUIÈME PARTIE

Conséquences et survivances chez les modernes de la magie musicale primitive.

CHAPITRE PREMIER

LA MUSIQUE ET LA RELIGION

§ 1. La musique et les religions orientales. — § 2. La musique et les Israélites. — § 3. La musique et les cultes grecs. — § 4. La musique et la religion moderne.

CHAPITRE DEUXIÈME

LA MUSIQUE ET L'ÉDUCATION

CHAPITRE TROISIÈME

LES PROBLÈMES DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE. — MUSIQUE DESCRIPTIVE
ET MUSIQUE EXPRESSIVE

§ 1. La musique descriptive et la magie. Le nome pythien. — § 2. La musique expressive. — § 3. Le problème de l'esthétique musicale. — § 4. Les images musicales et la magie. — § 5. De l'exactitude des images magiques et musicales.

CONCLUSIONS.

ERRATA.

LE DERNIER LOGEMENT DE BEETHOVEN. — Cet opuscule est un tirage à part d'articles publiés par M. Jean de la Laurencie dans les *Tablettes de la Schola*. L'unité de la brochure s'en ressent un peu. L'auteur parle très souvent de *quibus-dam aliis* ; mais il est très documenté, et toujours intéressant. Il consacre de bonnes pages à la médaille d'or — valant 25 louis — donnée par le roi de France, Louis XVIII, à l'auteur de la *Messe solennelle*... Le dernier logement de Beethoven fut le monastère autrichien de Montserrat. M. de la Laurencie insiste de la manière suivante sur la fin religieuse et catholique de Beethoven.

« A l'heure de la mort, bien des voiles se déchirent. Un des biographes les plus chaleureux du génial musicien, M. de Lenz, raconte qu'un étranger, admis dans la chambre de l'agonisant alors que, au milieu de son délire, il proférait d'inintelligibles exclamations, perçut cependant ces paroles : *Entendez-vous la cloche ? Voici que le décor change.*

« Quel sublime décor avait entrevu Beethoven ? Nous ne le saurons jamais. Nous savons seulement que le 24 mars 1827, qui était un *Samedi*, Beethoven joignit les mains, et revécut en pleine connaissance et en toute simplicité les joies mystiques de son enfance. Or, le *Samedi*, jour consacré par l'Église à Notre-Dame, était le jour même où, selon la tradition, Notre-Dame avait apparu aux bergers du Mont-Serrat, « dans la douceur de la musique sonore ». Simple coïncidence, dira-t-on, qu'un Louis Veuillot ou un Ernest Hello n'eût pas manqué pourtant de souligner d'un trait inoubliable. Mais la vie, n'en déplaise aux idolâtres de « l'objectivisme », est faite de ces harmonies profondes, de ces inexplicables concordances ; et, si l'on osait dire, ce sont là, peut-être, les seules réalités de l'histoire.

« La tendresse filiale que Beethoven, tout enfant, avait vouée à Notre-Dame de Kevlaar, la Patronne des RR. PP. Mineurs de Bonn, à l'exemple des braves gens de son entourage, revint-elle à la mémoire du mourant avec les souvenirs de sa jeunesse ? Notre-Dame de Montserrat, Reine des Batailles et de l'Harmonie, se plut-elle à dissiper d'un regard les *nuées* que le *kantisme* avait essayé d'introduire dans cette grande âme, candide et passionnée ? Abandonnons ces hypothèses à la foi des croyants et terminons ici l'histoire du dernier logement de Beethoven.

« Beethoven mort, les murs de Montserrat n'avaient plus de raison d'être ; ils devaient disparaître. Ainsi en advint-il en 1903. Entre temps, la maison abrita le poète hongrois Nicolas Lenau, l'auteur de *Savonarole*. Le *Schwarzspanierhaus* appartient aujourd'hui aux moines Cisterciens de Heiligen-Kreuzhof. Deux figures en médaillons de Beethoven et de Lenau en décorent la nouvelle façade, conçue dans le goût viennois du jour. »

LES SONATES DE BEETHOVEN POUR PIANO. — L'Édition moderne des classiques (siège social, 68, rue Condorcet) publie une nouvelle édition des Sonates. L'auteur, M. Georges Sporck, est un compositeur éprouvé. A chaque instant, il met en marge de la page de musique des observations utiles et précises qui permettront aux amateurs ou aux commençants de mieux comprendre ce qu'ils jouent. Mais il y a un point essentiel, capital, sur lequel nous ne sommes pas d'accord avec M. Sporck : c'est l'analyse du rythme. D'abord, M. Sporck place souvent d'une façon inadmissible le *legato* indiquant la phrase ou partie de phrase qui doit être jouée sans *césure* (levé de la main équivalent à une respiration chez le

chanteur, à un nouveau coup d'archet pour le violoniste, etc.). Ensuite il a une terminologie (*élément, dessin, période, couplet, conclusion*) qui est ou inexacte ou arbitraire. C'est le défaut général de notre enseignement musical de manquer de précision sur ce point. Toutes les sciences, y compris la musique, ont emprunté aux Grecs la partie technique de leur langage. En se fondant sur ce principe, M. Jules Combarieu a proposé (dans sa *Théorie du rythme*, chez A. Picard) une terminologie déjà employée en Allemagne par Westphal. L'ouvrage a été couronné par l'Institut. Il est dommage que M. Sporck ne l'ait pas adopté en raison de sa grande clarté. — L. H.

LA PSYCHOLOGIE DU CHANTEUR, I VOL., 373 P., EN ANGLAIS, PAR DAVID C. TAYLOR (NEW-YORK, THE MACMILLAN COMPANY). — Dans cet important ouvrage l'auteur étudie la culture de la voix au point de vue physiologique (1^{re} partie) ; il fait ensuite une analyse critique des méthodes modernes ; dans les parties III et IV, il s'applique à déterminer les bases d'une véritable science de la voix et du chant. Ses conclusions (p. 361-368) sont cependant toutes pratiques et laissent beaucoup de champ à l'initiative et à l'à-propos du professeur. La bibliographie qui termine le volume est instructive, mais trop limitée aux ouvrages anglais. S.

SALLE PLEYEL. — La harpe chromatique a repris, salle Pleyel, avec des virtuoses d'élite, le cours des brillants concerts qui lui sont consacrés et où la musique ancienne la plus délicate est associée aux compositions modernes.

M. Joseph Debroux, le maître violoniste à qui nous devons la restitution de tant de charmantes sonates du XVIII^e siècle, a repris, le 20 janvier, la série de ses concerts : les suivants auront lieu le 16 février et le 23 mars. Nous en rendrons compte ultérieurement.

ISORA. — M. Adolphe Aderer, qui a déjà produit pour le théâtre, en particulier pour le théâtre lyrique, tant d'œuvres applaudies, publie, à la Librairie théâtrale, *Isora*, drame en quatre actes et six tableaux, qui fut représenté pour la première fois, mais dans des conditions trop défavorables, en 1895, à l'Odéon. C'est à la critique littéraire qu'appartient ce drame énergique et brillant (où la situation d'*Isora* et de *Galéas* ne laisse pas de faire songer à celle de *Monna Vanna* et de *Prinzivalle* dans le drame — postérieur — de Mæterlinck). Mais nous tenons à signaler la jolie musique de scène que M. P. V. de la Nux a écrite pour la pièce ; elle comprend quatre numéros : *Marche des Milanais*, *Pavane*, *Chanson du Pêcheur*, *musique religieuse*.

PANÉGYRIQUE DE L'IMMACULÉE DANS LES CHANTS HYMNOGRAPHIQUES DE LA LITURGIE GRECQUE, PAR LE P. J. THIBAUT (étude présentée au Congrès marial de Rome, 49 p., chez A. Picard). — L'auteur, qui s'est déjà distingué par d'importants ouvrages sur les chants de l'Église grecque, donne ici un grand nombre de monodies consacrées à la Vierge. Impossible de voir une analogie précise entre le plain-chant et cette musique orientale, d'ailleurs fort intéressante.

— La Société J.-S. Bach (salle Gaveau), sous la direction de M. Gustave Bret, donnera ses troisième et quatrième concerts d'abonnement les mercredis 27 janvier et 3 février.

Le programme du 27 janvier porte le *Concerto en ut majeur* pour trois pianos,

avec MM. Diémer, La zare Lévy et Marcel Dupré, les cantates *Widerstehe doch der Sünde* et *Schlage doch* (Cantate des Cloches, et des *Geistliche Lieder* interprétés par l'admirable cantatrice Maria Philippi (de Bâle), la 3^e Sonate pour violoncelle et piano (M^{me} Capousacchi-Jeisler) et la Suite en si mineur pour orchestre.

Le concert du 3 février est consacré à la première partie (*Kyrie et Gloria*) de la *Messe en si mineur*. Les chœurs, renforcés pour la circonstance du groupe « la Cécilia », et l'orchestre, comprendront 200 exécutants. Solistes : M^{les} Eléonore Blanc, Maria Philippi, MM. Plamondon et Gérard Zalsman. Les deux concerts seront précédés d'une répétition publique qui aura lieu la veille à 4 heures. Une audition supplémentaire de la Messe sera donnée le jeudi 4 février en matinée.

Correspondance.

M. le docteur Joyeux, médecin de l'Assistance indigène dans la Haute-Guinée, nous envoie la lettre suivante, parvenue à Paris le 21 janvier.

Kankan, le 19 décembre 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Ainsi que vous avez bien voulu me le demander, je me suis livré, pendant le cours de cette année, à quelques enquêtes sur les rapports de la musique et de la magie dans la Haute-Guinée ; j'ai pris quelques notes et quelques photographies que je vous remettrai à mon retour en France (juin 1909).

Les caractères de toute la musique que j'ai entendue jusqu'à présent sont difficiles à analyser. Je n'ai guère essayé de noter, vu l'impossibilité de faire décomposer un morceau et de dégager la mélodie de toutes les variations auxquelles se livre le musicien. La langue malsiké est très pauvre en termes de solfège ; les mots unisson, accompagnement, ton, etc., sont intraduisibles et ne répondent à aucune idée chez les indigènes.

D'ailleurs l'écriture musicale, pas plus que l'écriture ordinaire, n'est connue. Chaque secte de musiciens, chaque association, joue d'un ou de plusieurs instruments, toujours les mêmes ; l'orchestre ne se compose que d'une seule sorte d'instruments (la batterie toujours bruyante) ; mais jamais on ne voit de duos exécutés par deux instruments différents. Il s'ensuit qu'un air de balafon (1) est toujours joué par l'orchestre de balafons ; un air de flûte par l'orchestre de flûtes, etc., alors qu'en Europe une mélodie écrite peut être exécutée sur n'importe quel instrument. Cependant des airs très populaires et très connus font exception à cette règle, mais ils n'appartiennent plus, pour ainsi dire, au répertoire d'une de ces sectes : ils sont tombés dans le domaine public. A noter que ces airs populaires paraissent avoir un mode franchement majeur : lorsqu'on les joue en majeur sur un instrument européen (flûte ou harmonium portatif),

(1) Le balafon est une sorte de piano portatif de 2 octaves, où les cordes sont remplacées par des lames de bois d'inégale hauteur, sur lesquelles on frappe avec des baguettes munies d'un tampon de cuir.

les indigènes les reconnaissent parfaitement et déclarent l'interprétation exacte
Voici comment je procède :

Pour chaque instrument, je note son nom avec la signification étymologique, quelques renseignements sur la manière dont il est construit, la façon dont on en joue, son accord approximatif et enfin son usage. Chaque instrument a sa spécialité : la flûte est l'instrument des chasseurs, le balafon appartient à la secte des Konkobas, etc.

Les rapports de la musique avec les opérations magiques existent assez nombreux. Toutes les cérémonies : naissances, circoncisions, mariages, guerres, sont l'occasion d'un tam-tam.

Cet tam-tam est-il indispensable, ou bien n'intervient-il qu'à l'occasion de la fête, comme le bal qui suit nos mariages mondains ? A vrai dire, je pencherais pour la seconde hypothèse, les indigènes paraissent avoir plutôt une occasion de s'amuser que le complément d'une cérémonie religieuse.

Il n'en est pas de même des cérémonies magiques proprement dites : le sorcier ou guérisseur a un chant spécial et des paroles rituelles qu'il prononce en accomplissant l'acte religieux.

Enfin, dans l'immense majorité des cas, la musique sert de basse flatterie. Les griots, secte méprisée, vont de porte en porte, chanter les louanges de celui qui les paie, et tel est l'orgueil naïf des chefs nègres, qu'ils n'hésitent pas à se ruiner pour s'entendre attribuer les qualités et les vertus les plus extraordinaires et respirer l'encens des plus grossières flatteries, quoiqu'ils sachent leur peu de valeur.

Tel griot, à qui l'autre jour je demandais s'il ne connaissait pas de chants pour ramener l'abondance dans les années de disette, me répondit très étonné : « A quoi bon ? lorsqu'il y a disette, le pays est ruiné ; quel intérêt avons-nous à chanter devant des gens qui ne peuvent nous payer ? »

A tel autre, qui m'avait fait entendre des chants de victoire, je demandais s'il n'en avait pas également pour consoler le vaincu. « Jamais, me dit-il ; nous sommes toujours vainqueurs. » C'est-à-dire que lorsque leur maître est battu, ils passent immédiatement à l'ennemi, qu'ils louangent avec autant de conviction.

Veuillez excuser, Monsieur le Directeur, le style décousu de ces quelques notes écrites en pleine brousse et à la hâte. Si ce sujet pouvait intéresser vos lecteurs, je me ferais un plaisir de publier les quelques observations que j'ai pu prendre. Je vais d'ailleurs profiter d'un phonographe qui se trouve ici pour essayer d'enregistrer quelques airs intéressants.

Bien entendu, toutes ces observations ne concernent que la Haute-Guinée et ne sont vraies que pour ce pays.

Agréez, etc...

D^r JOYEUX.

CONCOURS. — M^{me} Marie Oléine d'Alheim nous écrit de Moscou que la « Maison du Lied » (Moscou) ouvre un 3^e concours, avec un prix de 1.350 fr., sur le sujet suivant : transcription avec accompagnement au piano de dix chansons de Burns, au choix des concurrents. (Les œuvres du poète écossais Burns ont été réunies en 4 vol. in-8^o et traduites en partie par Léon de Wailly.) Les manuscrits doivent être envoyés au plus tard le 15/28 septembre 1909.

Ernest Reyer. -- Fr.-A. Gevaert.

J'avoue que je suis obligé de me faire un peu violence pour écrire « quelques lignes émues » sur E. Reyer. Ce n'est nullement que je n'apprécie pas, comme il convient, le mérite très français de sa musique, — ou que je réserve mon thrène pour les artistes jeunes arrêtés par un coup brutal en pleine production : Castillon, Bizet, Chausson, Marty, Chopin, Bellini, Weber, Mozart, tant d'autres ! Non ; je tire très bas mon chapeau devant la dépouille de l'artiste. Mais, contre lui, j'ai une vieille rancune inoubliable dont voici le motif.

Un jour, à Paris, il y avait grande réunion mondaine chez la comtesse G... Reyer, qu'on appelait « le général », se trouvait là. J'ose dire, tant il se montrait maussade, qu'il n'était pas à toucher avec des pincettes. Il était néanmoins très aimé de tous, très écouté et très respecté. On parla musique. Brusquement, l'auteur d'*Erostrate* lâcha l'aphorisme suivant :

— *La seule chose un peu propre que Gounod ait écrite, ce sont les chœurs d'Ulysse.*

M. Ginisty, alors directeur de l'Odéon, était dans l'assistance. Un tel mot ne tomba pas dans l'oreille d'un sourd. Tout heureux d'entendre signaler par un tel connaisseur une belle chose peu connue, M. Ginisty croit déjà tenir un gros succès dans sa main. Il se hâte de monter la tragédie d'*Ulysse*, avec les chœurs. La représentation est bientôt annoncée. Je ne manque pas de m'y rendre avec impatience, me promettant un régal, et je fais le voyage de l'Odéon !... Or, je me demandai, je me demande encore comment Reyer avait pu faire cette plaisanterie énorme. Ces chœurs d'*Ulysse* sont d'une pauvreté singulière : il n'y a rien, presque rien... J'étais furieux de la mystification et tenté de retourner l'aphorisme : *la seule chose un peu malpropre*, etc.

Les rancunes doivent disparaître devant la mort, même celles d'une soirée perdue à l'Odéon. Le compositeur qui disparaît a contribué à la gloire de la musique française. On ne peut rien dire de plus sérieux en parlant d'un artiste. Pour employer une formule selon son goût, Reyer était un admirable musicien de troisième ordre. (Bizet et Berlioz ne sont qu'au second rang ; le premier rang est pour les Bach, les Beethoven, les Wagner.) Comme Ed. Lalo dans le *Roi d'Ys*, Reyer a trouvé, pour le grand opéra, une formule excellente dont *Sigurd* est le type le plus brillant. Cette formule est intermédiaire entre des œuvres comme la *Tétralogie* et celles de notre ancien répertoire. Ceux qui n'ont pas assez d'estomac pour lire Shakespeare dans le texte se rabattent sur Ducis ; ceux que Wagner effraie un peu se délectent en écoutant *Sigurd* : et ils ont raison, quoique *Sigurd* ne soit pas la seule chose un peu propre que Reyer ait écrite... — J. C.



C'était un très savant musicien, universellement estimé, que Fr.-Aug. Gevaert, Directeur du Conservatoire de Bruxelles, membre correspondant de l'Institut de France. Rien de ce qui est musical ne lui était étranger, non pas seulement dans le domaine de la technique, mais dans celui de l'histoire. Compositeur, il le fut sans doute ; mais là n'était point sa spécialité. Il y aurait même quelque cruauté à insister sur ses opéras, *Georgette* (1854), *les Lavandières de Santarem* (1855),

Quentin Durward (1858), *le Diable au moulin* (1859), *le Château-Trompette* (1860), *la Pouarde de Caux* (1861), *le Capitaine Henriot* (1864), *les Deux Amours* (1861). Je mets même au second rang, dans son œuvre, son *Nouveau Traité d'Instrumentation* (Paris, 1885) et son *Traité d'harmonie*, pourtant si plein, si riche de textes musicaux empruntés aux maîtres, mais d'un rigorisme dogmatique trop pythagoricien. Les deux monuments élevés par Gevaert à la science de l'histoire musicale, au milieu d'une multitude d'opuscules de valeur, sont *les Origines du chant liturgique* (1890) et surtout sa magistrale *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875-81, 2 vol.), avec l'édition et le commentaire des *Problèmes musicaux* d'Aristote. En matière de musique grecque, Gevaert avait une autorité européenne. Une approbation de lui était décisive, dans les cas douteux. Il était l'objet de la même vénération que Fétis, mais il la méritait par des qualités autrement solides. Un correspondant de Belgique a écrit à ce sujet au *Ménestrel* :

« La mort de Gevaert a été le grand et douloureux événement qui a occupé tous les esprits, en Belgique, ces deux dernières semaines. On a vu quelles sympathies s'était conquises le maître, de quel prestige il jouissait, quel respect l'entourait de toutes parts. Ç'a été un véritable deuil national, auquel personne n'est resté indifférent. L'année dernière, dans la séance mensuelle de la classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique, tandis que nous le félicitions du titre de baron que le roi venait de lui conférer à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire du Conservatoire, il nous disait : « Que m'importe ce titre-là ? Il me fait plaisir, parce que je constate qu'il fait plaisir à mes amis. Pour moi, je n'ai jamais ambitionné qu'un nom, celui de « maître », et le mériter ! » Puis il ajoutait, avec des larmes dans les yeux : « Je suis un homme parfaitement heureux. » Et il disait vrai. Il n'est pas de carrière qui fut plus heureuse que celle de Gevaert. Tout lui réussit. Il avait eu, lui étranger, plusieurs œuvres exécutées à Paris ; puis, rentré à Bruxelles, occupant la situation la plus élevée, la plus enviée, il avait pu se consacrer tout entier à ce qu'il aimait, à ses travaux et à ses maîtres préférés ; il n'avait qu'un désir à formuler, qu'un geste à faire, pour que ses rêves les plus chers fussent réalisés ; il pouvait, grâce aux éléments précieux dont il disposait, donner aussitôt un corps à ses pensées, ressusciter les morts aimés, les faire revivre d'une vie nouvelle et faire partager à tous son admiration. Il est mort comme il avait vécu, en plein champ de bataille, à la veille de diriger un concert qu'il préparait lui-même, et sans que son énergie, son enthousiasme la fraîcheur de son esprit et de sa mémoire, fussent en rien diminués. Oui, Gevaert fut un homme heureux. Il jouissait de tous les respects, et l'affection des siens, qui entouraient sa verte vieillesse, doublait ce bonheur d'inappréciables joies. »

Un très distingué compositeur, M. Edgar Tinel, né en 1854, prix de Rome de Belgique, succède à Gevaert comme directeur du Conservatoire de Bruxelles.

A. L.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du drame lyrique (suite).

L'ANNONCIATION.

Ce sujet, avant de provoquer de belles œuvres de tout ordre dans les arts, et spécialement dans le domaine lyrique, a été lié à un des dogmes fondamentaux du christianisme (1). C'est dans la religion et dans le culte qu'il faut le voir d'abord et le saisir, en essayant de refaire en soi l'état d'esprit des primitifs. Tite-Live disait : « Quand je raconte la vie des anciens, je me fais une âme antique » ; et un de nos grands historiens, Fustel de Coulanges, a repris cette règle à son compte. Dans l'histoire de l'art musical, si longtemps liée à l'histoire des croyances, le principe est le même. Ainsi, pour apprécier à leur vraie mesure des œuvres comme celle-ci, il faut *comprendre*, en premier lieu, que le culte de la Vierge était autrefois général et que le moyen âge y avait mis toute son âme. (La situation a changé depuis, même chez les catholiques, lesquels, à Paris, tournent ailleurs leur dévotion.)

Le point de départ, c'est le texte de saint Luc (1, 26-47), évoquant les images les plus délicates et les plus gracieuses. Un ange, messager de Dieu, apparaît à Marie, déjà fiancée à un homme ; après l'avoir rassurée, il lui annonce que ses vraies fiançailles sont avec le Ciel, qu'elle va être visitée par l'Esprit de Dieu (la conception a lieu au moment même où parle l'ange) et qu'elle mettra au monde l'héritier de David et de Jacob, le Messie, fils du Très-Haut, le Sauveur. Scène grandiose et charmante, d'un merveilleux plein de hardiesse, où se trouve formulé le mystère fondamental de la religion chrétienne ; scène de charme et de poésie pénétrante, puisqu'à côté de l'ange elle place le type parfait de l'innocence et de l'ingénuité.

Ce récit de saint Luc, unique dans le texte des quatre Évangiles, a exercé une prodigieuse influence, durant des siècles, sur le cœur et l'imagination des hommes les plus différents. Et d'abord il a inspiré une fête liturgique spéciale. Depuis un temps qu'on n'a pu fixer avec précision, mais qui est postérieur au second siècle, l'Eglise a une fête de l'Annonciation célébrée le 25 mars. (Cette date ne fut point fixée sans difficulté, car le 25 mars appartient à la période du Carême, et une règle primitive posée par le concile de Laodicée, à la fin du IV^e siècle, excluait les fêtes de cette période ; elle fut cependant imposée par la chronologie, la fête de l'Annonciation et de la conception devant être célébrée neuf mois avant la naissance du Christ, laquelle était placée au 25 décembre. — D'autres fêtes sont consacrées à la Vierge : celle de la Nativité de la Vierge Marie, 8 septembre ; celle de l'Immaculée Conception, 8 décembre ; et celle de la Purification, 2 février. Fêtes où les textes de la Bible sont repris et illustrés par le chant.)

(1) Il y en a même deux : l'un relatif à l'immaculée conception du Christ, et un second, se superposant au premier, relatif à l'immaculée conception de la Vierge elle-même.

Dans les arts du dessin, primitivement au service de l'Église comme tout le reste, on ne pourrait songer à dénombrer toutes les œuvres inspirées par l'idée de la Vierge et par l'Annonciation. On pourrait tout au plus les classer. Il y a une fresque, indécise et brouillée comme un souvenir d'aïeule, qui permet de remonter jusqu'à l'époque des catacombes, il y a les miniatures des manuscrits, les mosaïques basilicales où l'on voit Marie occupée à filer de la pourpre destinée à la confection du voile du Temple ; les *bas-reliefs* (Saint-Marc à Venise) ; les *terres cuites* (trésor de la basilique de Monza) ; les *ivoires* ; les *œuvres de glyptique* (l'onyx du British Museum où, par une adaptation étrange des formes antiques aux idées chrétiennes, on voit l'ange Gabriel en Cupidon) ; enfin diverses pièces en métal ouvragé. Pour l'architecture, il y a Notre-Dame de Paris !...

Chez les modernes, à partir du XVI^e siècle, je n'ai pas besoin de rappeler des chefs-d'œuvre comme le retable des Van Eyck, les grands peintres de Bruges ; l'*Annonciation* de Léonard de Vinci, au musée de Florence ; celle de l'église de la Madeleine, à Aix (Provence) ; celle de Fra Bartolomeo, au musée du Louvre, et celle de Murillo, à Madrid.

Dans les arts du rythme, il y a les poésies chantées, par exemple les proses d'Adam de Saint-Victor (XII^e siècle), où l'idée de la Vierge et le symbolisme qui l'exprime tiennent une si grande place ; il y a enfin les « représentations » dramatiques. J'ai à en signaler deux : l'une en Italie l'autre dans les Flandres.

* * *

Les textes contenus dans le récit de saint Luc sont d'abord passés dans la liturgie et ont été chantés, sous forme de pièces distinctes, à la fête du 25 mars, aux vêpres et à la messe. Ils y figurent, tantôt sous forme de récit, tantôt — il importe de le remarquer une fois de plus — sous forme de dialogue direct, comme s'il y avait déjà une identification non indiquée expressément, mais résultant du culte lui-même, entre ceux qui chantent et les personnages bibliques. Ainsi, aux deuxièmes vêpres on chante : *Missus est Gabriel Angelus ad Mariam Virginem. desponsatam Joseph :*

Musical notation for the chant "Mis-sus est Ga-bri-el An-ge-lus ad Ma-ri-am Vir-gi-nem des-pon-sa-tam Jo-seph". The music consists of a single melodic line on a staff with a treble clef, featuring various note values (eighth and sixteenth notes) and rests. The lyrics are written below the staff.

C'est de la narration, calquée, pour les paroles, sur le texte évangélique auquel une mélodie est venue se superposer. Mais aux premières vêpres du même jour on chante :

Musical notation for the chant "Sp-ri-tus Sanc-tus in te des-cen-det, Ma-ri-a, et vir-tus Al-tis-si-mi ob-um-brabit ti-bi.". The music consists of two staves. The top staff continues the melody from the previous chant. The bottom staff begins with a new melody, starting with a forte dynamic. The lyrics are written below the staves.

L'Esprit descendra sur toi, Marie... Ceci est encore tiré de l'Évangile de Luc, mais ce n'est plus du récit ; c'est une apostrophe directe, comme si les fidèles

eux-mêmes s'adressaient à la Vierge et, par conséquent, s'identifiaient avec l'ange qui lui a parlé. C'est déjà du discours dramatique, c'est-à-dire de l'action. Là est le germe de l'« imitation » théâtrale, ou de ce qui en sera très rapproché.

Une innovation rituelle est venue favoriser le passage de la liturgie proprement dite à l'action lyrique. Le pape Sergius (687-701) avait ordonné une procession aux quatre fêtes de la Vierge. Cette innovation est indiquée dans le *Liber pontificalis* édité par Mgr Duchesne (t. I, p. 371, 376, 381, et les notes). C'est dans une de ces processions qu'est venue s'encadrer — épisode nécessairement assez bref — la mise en action de la scène biblique. Elle nous a été conservée précisément dans un *Processionale*, monument du xv^e siècle, témoignage de coutumes qui lui sont bien antérieures, conservé dans les archives de la cathédrale de Cividale (petite ville du Frioul, province d'Udine, Vénétie). La musique y est écrite en grosses notes carrées et losangées, comme dans les livres de plain chant de l'époque, sur portée de quatre lignes.

Dans ce manuscrit, on lit (ms. A, p. ix) les renseignements suivants, qui nous font connaître de façon précise quand et comment cette petite pièce était jouée, et qui sont comme une suite à la création du pape Sergius :

« In festo Annuntiationis Beate Marie Virginis fit processio ad forum cantando responsorium : *Gaude Maria Virgo* et fit statum in corpore (*sic, campo ?*) fori, et versus cum *Gloria* cantatur per chorarios. Quibus cantatis, Diaconus legat evangelium in tono, et fit representatio Angeli ad Mariam. Quibus finitis, cantando *Te Deum laudamus*, clerus revertatur ad ecclesiam. » Donc, le jour de la fête, on se rend en procession solennelle sur la place publique (procession toute liturgique, accompagnée d'un chant rituel) ; sur la place, arrêt : le chœur chante le verset d'un répons et le *Gloria*. Le diacre lit ensuite l'Évangile. Après quoi commence la « représentation » ; quand elle est finie, on rentre à l'Église en chantant *Te Deum laudamus*. C'est, si l'on peut dire, un office de plein air momentanément interrompu par un spectacle, une action, un jeu, *ludus*, comme dit un autre manuscrit de Cividale, en reproduisant le mot dont se servaient autrefois les Latins pour désigner leurs fêtes et leurs comédies ; mais un jeu précédé et suivi d'une cérémonie religieuse (1).

L'auteur de ce drame anonyme n'a pas d'autre rôle et pas d'autre ambition que de pousser jusqu'au bout l'évolution purement formelle qui est déjà ébauchée dans les offices, c'est-à-dire de passer résolument et complètement du récit à l'*imitation*, en introduisant des personnages qui par leur aspect et leurs gestes rendent vivantes et présentes les idées qu'évoque leur langage. Inventer, il n'y songe pas : les éléments de sa composition lui sont fournis par le graduvel ou l'antiphonaire, et il se borne à les mettre en œuvre.

Il y a deux scènes très brèves. La première est le dialogue de l'ange et de Marie. Elle débute par la salutation angélique : *Ave Maria, gratia plena, benedicta tu in mulieribus*. — A quoi Gabriel ajoute, pour rassurer un mouvement d'effroi :

« Ne crains rien, Marie ; tu as trouvé grâce devant le Seigneur. Tu vas concevoir, et tu auras un fils qui s'appellera Jésus. Il sera grand, ce sera le fils du Tout-Puissant. Dieu lui donnera le siège de David son père et il régnera dans la maison de Jacob, éternellement ; son règne n'aura pas de fin. »

(1) Cf. *Le divertissement sous l'ancien régime*.

MARIE répond, avec une naïveté qui ne laisse pas d'être étrange (chez l'auteur des paroles) :

« Quomodo fiet istud, Angele Dei, quia virum in concipiendo non pertuli ? » On sent que le rédacteur de cette phrase, tout en faisant parler la Vierge, cherche moins la vérité du discours que l'expression d'une formule dogmatique et consacrée.

L'ANGE explique :

« Écoute, Marie, Vierge du Christ : le Saint-Esprit descendra sur toi et l'ombre du Très-Haut t'enveloppera. C'est pourquoi le Saint qui naîtra de toi sera appelé le Fils de Dieu (*à ce moment, entre Elisabeth*). Voici Elisabeth, ta cousine ; elle-même a conçu dans sa vieillesse, et ce mois est le sixième de la grossesse de celle qu'on appelle stérile ; parce qu'il n'y a rien d'impossible à Dieu. » — « Je suis, répond Marie, la servante de Dieu ; qu'il soit fait selon sa volonté ! »

Ce sont les paroles de saint Luc, textuellement reproduites. Dès le début on est jeté *in medias res*, sans préparation d'aucune sorte. Mais il faut songer que le répons *Gaudete Maria*, et la fête même, dont tout le monde connaissait le caractère et l'objet, rendaient inutile un prélude.

Comment la musique de cette première scène est-elle traitée ?

Pour la mise en musique des premières paroles, l'auteur, s'il voulait faire un emprunt à la liturgie, avait le choix entre deux sortes d'*Ave Maria* : les uns par leur ampleur et leur richesse se rattachent au genre responsorial du solo (traits, offertoires, alleluias, graduels) ; un autre, par sa simplicité, se rattache au genre antiphonique. Les premières sont : 1^o le trait que l'on chante le 18 mars, à la fête de saint Gabriel archange ; chargé de notes pressées dans un intervalle assez restreint, il est en 1^{er} mode, s'élève à peine au-dessus de la médiane et ne descend qu'une fois plus bas que la sous-tonique, *ut*) ; 2^o l'offertoire du IV^e dimanche de l'Avent, en 8^e mode, plus souple et, si je puis dire, plus aéré. — L'autre *Ave Maria*, dont la mélodie est beaucoup plus souvent en usage, est celui qu'on chante aux II^e vêpres du 25 mars. C'est celui qui est passé dans le drame :

A- ve Ma- ri- a gra- ti- a ple- na, Do-mi-nus te-cum : be- ne-dic- ta tu
 in mu- li- e- ri- bus.

La formule initiale de cette phrase ne se retrouve pas moins de 51 fois dans le Paroissien, 26 dans l'Antiphonaire (*complementum*), 14 dans le Processionale... Le titre de drame *liturgique* est décidément justifié.

Le second morceau reproduit exactement pour les paroles et à peu de chose près pour la musique l'antienne du 8^e ton chantée aux vêpres du 1^{er} dimanche de l'Avent :

Texte du Graduel.

Ne ti- me- as, Ma- ri- a.

R. M.

Texte du drame.

Ne ti- me- as, Ma- ri- a.

La substitution de  , texte donné par de Coussemaker, à  résulte de la confusion probable d'un *podatus* (•) avec une *clivis* (L) par un scribe qui n'avait peut-être sous les yeux qu'une notation à points superposés.

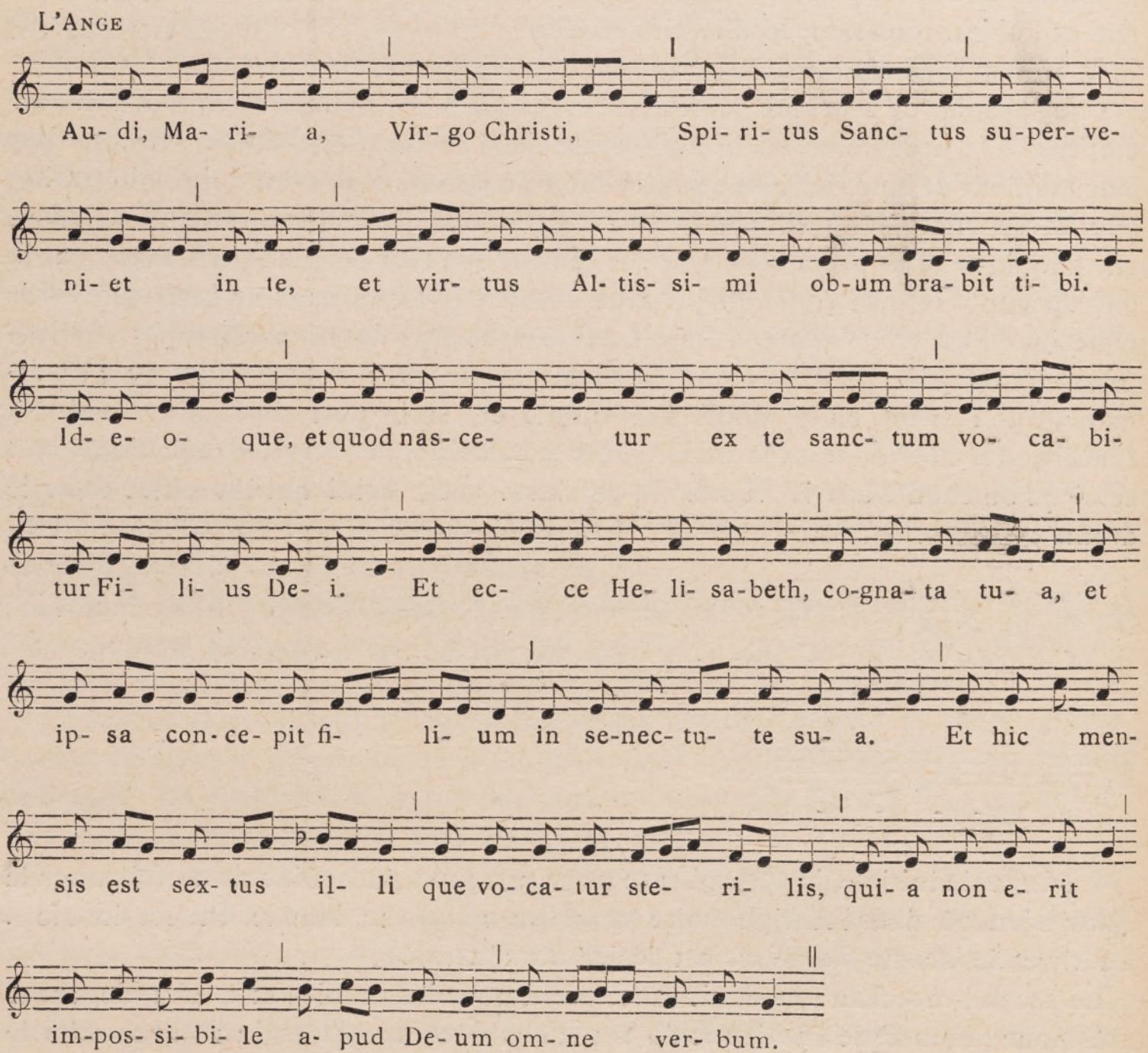
La réponse singulière de la Vierge (*Comment cela pourrait-il se faire, puisque je ne connais point d'homme ?*) est ainsi notée :



Quomo-do fi- et is- tud, Ange- le De- i, qui a vi- rum
in con- ci-pien- do non per-tu- li?

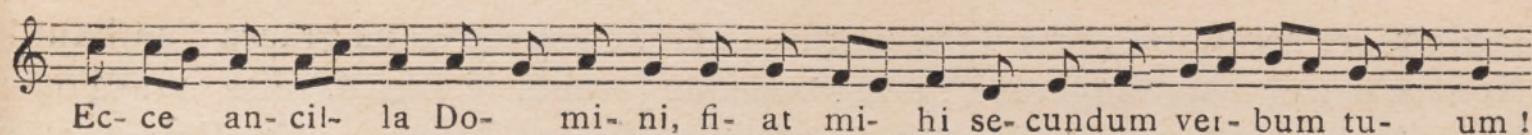
L'ange lui donne l'explication qu'elle semble attendre en annonçant que l'Esprit de Dieu fera tout :

L'ANGE



Au- di, Ma- ri- a, Vir- go Christi, Spi- ri- tus Sanc- tus su- per- ve-
ni- et in te, et vir- tus Al- tis- si- mi ob- um bra- bit ti- bi.
Id- e- o- que, et quod nas- ce- tur ex te sanc- tum vo- ca- bi-
tur Fi- li- us De- i. Et ec- ce He- li- sa-beth, co-gna- ta tu- a, et
ip- sa con- ce- pit fi- li- um in se-nec- tu- te su- a. Et hic men-
sis est sex- tus il- li que vo- ca- tur ste- ri- lis, qui a non e- rit
im- pos- si- bi- le a- pud De- um om- ne ver- bum.

Un autre cachet de naïveté toute primitive, c'est la soudaineté de la réponse de la Vierge qui, avec un calme parfait, se déclare prête à obéir. Humainement, pareille scène serait prodigieusement dénuée de vraisemblance et de psychologie; mais il ne s'agit pas ici d'art profane:



De la scène suivante je détache le salut d'Elisabeth :

Sal-ve cha-ra De-o gra-ta, te sa-lu-to, sis be-a-ta. Te-cum sit et
Do-mi-nus, be-ne-dic-ta tu in mu-li-e-ri-bus et be-ne-dic-tus
fruc-tus ventris tu-i.

Elisabeth confirme la prédiction de l'ange par son propre exemple, puisqu'elle aussi a conçu par miracle et doit donner le jour à Jean-Baptiste. « Dès que ta voix a touché mon oreille, mon enfant a tressailli dans mon sein. Tu es heureuse parce que tu as cru. Tout ce que t'a dit le Seigneur s'accomplira. » Ce duo, ou plutôt ce dialogue, des deux femmes en qui agit le même mystère, tourne court. Marie répond : *Magnificat anima mea Dominum...*, « mon esprit est ravi de joie dans le Seigneur, parce qu'il a daigné abaisser les yeux sur sa servante ».

La Vierge répond par le *Magnificat* rituel. Ce chant est exécuté aujourd'hui avec beaucoup d'ampleur et d'éclat, avec des voix un peu grosses qui veulent donner le maximum d'enthousiasme et d'intensité ; en réalité, c'est une mélodie très délicate et très pure, modeste, virginale et très douce :

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-sul-ta vit spi-ri-tus
me-us in De-o sa-l-ta-ri me-o.
e.c.

« Après cela, dit le manuscrit, le chœur (des moines) entonne le *Te Deum*, et on rentre à l'église. »

Telle est cette brève « imitation » d'un récit de Saint-Luc.

On ne peut se défendre de songer à la méthode qu'aurait probablement suivie un compositeur de notre temps s'il avait eu à traiter ce sujet, si séduisant, soit pour en tirer un ouvrage de théâtre, soit pour écrire un oratorio. Quand on connaît les habitudes de l'art moderne, on peut se risquer à imaginer cela ; et il n'est peut-être pas inutile de faire cet *excursus* pour mieux mettre en lumière l'originalité des compositeurs d'autrefois. L'artiste que je suppose interprétant le texte de saint Luc, suivrait certainement, d'abord dans le livret, deux lois essentielles : celle des préparations et celle des contrastes. Marie étant déjà fiancée lorsque l'ange lui apparaît, opposerait-il, en deux scènes distinctes, dont

la première serait une sorte de prologue, l'amour terrestre aux grâces d'en haut ? Non, ce serait trop dangereux ; il est bon que Joseph, le fiancé, reste dans l'ombre... Mais certainement il préparera l'apparition de l'ange, point culminant de son sujet, en montrant Marie occupée à filer innocemment ou à puiser de l'eau à la fontaine (comme le dit le *Protévangile de Jacques*) et en lui prêtant, malgré sa sérénité ingénue, le sentiment d'un vague et grand mystère imminent. Ici, on conçoit quelque chose de très pur, une musique infiniment délicate et expressive, dans le genre de celle qu'ont écrite César Franck dans sa *Psyché* ou R. Schumann dans quelques-unes de ses pièces instrumentales... Après l'apparition, notre musicien s'appliquerait à ce qui est la fonction essentielle de la musique : analyser et peindre l'émotion, suivre dans leurs plus fines nuances les mouvements intérieurs. Que doit éprouver vraisemblablement Marie, en présence de l'ange et après sa révélation ? La musique seule — celle d'un musicien de génie — pourrait le dire d'une façon complète et juste, sans lourdeurs verbales, en traduisant, après la crainte religieuse et l'étonnement, la transposition de l'amour humain dans la grâce et dans la foi mystique. Je crois aussi volontiers que la scène se terminerait par une autre prédiction et une vision tragique de l'avenir : Tu seras la mère d'un Dieu ; c'est dire que ton fils souffrira les misères extrêmes : il sera bafoué, trahi, flagellé, couronné d'épines, abreuvé de fiel, crucifié entre des larrons !... Notre musique moderne a de très riches ressources pour évoquer toutes les images.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

— L'Association des concerts Sechiari donnera, cette saison, dix concerts, le jeudi soir, salle Gaveau, aux dates suivantes : 4, 11, 18, 25 février, 4, 11, 25 mars et 8, 22, 29 avril ; les solistes engagés sont M^{es} Louise Grandjean, de Novina; MM. Van Dyck, Raoul Pugno, Busoni, Hollman de Lausnay, Dumesnil.

Outre le grand répertoire classique, Pierre Sechiari donnera comme première audition des œuvres inédites à Paris de Hændel, Liszt, César Franck, Debussy, Glazounow, Pierné, I. de Lara, Em. Moor, Delune, Smigaglia, Busoni, G. Corbin, Quef, Simia, Léo Weiner, etc...

Par abonnement les places sont 50 % au-dessous du tarif habituel des grands concerts. S'adresser au siège de l'Association, 59, rue du Rocher, ou salle Gaveau, 45, rue La Boëtie.

