

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 12 (neuvième année)

15 Juin

1909

Richard Strauss et la télépathie musicale.

Tous les musiciens d'Europe paraissent avoir reçu une récente brochure italienne, au titre puissamment ironique, dont l'auteur s'efforce de démontrer, par des rapprochements qu'il croit décisifs, que R. Strauss, l'auteur d'*Electre*, est un plagiaire. J'ai parcouru ce travail ; il m'a semblé (sauf en quelques endroits où éclate l'éloquence des faits) un peu vain. Les thèmes employés par M. Strauss sont suffisamment quelconques pour être rattachés à des sources très diverses et à n'importe quoi.

Et puis, pour le compositeur moderne, un thème n'est pas tout ; il y a la manière : il y a l'art de traiter et d'amplifier une idée, l'art de la mettre en place marchande. Sur ce dernier point, R. Strauss est incomparable. On a dit avec pénétration que ses idées mélodiques étaient des reliefs de repas à vingt-deux sous, accommodés par le maître-coq de l'empereur d'Allemagne.

Ce cas de prétendue « télépathie » est celui de presque tous les compositeurs, à commencer par Mozart. Savez-vous qu'il y a une sonate de Clementi (Oeuvres, VI, 2) où l'on trouve ceci :



Et l'auteur, dans une réédition, a inséré cette note malicieuse : « Cette sonate, avec la toccata qui la suit, a été jouée par le compositeur devant S. M. I. Joseph II, en 1781, Mozart étant présent ». La *Flûte enchantée* est de 1791. Clementi accusait Mozart de télépathie... Il est certain que pour apercevoir la ressemblance de cette sonate de Clementi et de l'ouverture de la *Flûte*, il n'est pas nécessaire de prendre une loupe. *Electre* doit-elle autant, comme l'affirme M. Tebaldini dans la *Rivista musicale*, à la *Cassandra* de M. Arturo Toscanini, représentée à Bologne en 1905 ? Peut-être !... Cependant, il ne faut pas se hâter de conclure avec sévérité.

V. Hugo dit quelque part que son âme « est au centre de tout, comme un écho sonore ». Tout grand musicien pourrait en dire autant ; l'artiste, c'est

l'homme ajouté non seulement à la nature, mais aux autres hommes, et à quelques confrères de choix. Tels furent Bach, Haydn, Mozart, Beethoven lui-même. Ils prenaient leur bien un peu partout ; mais ils restituaient beaucoup plus qu'ils n'avaient emprunté ! M. Strauss, lui aussi, restitue (en quantité) beaucoup plus qu'il n'a pris. Pour le poisson, il est moins riche que ses voisins ; mais pour la sauce, il n'a pas son pareil ! Et cela fait compensation.

J. C.

Mozart.

(1756-1791)

REPRISE DE LA « FLUTE ENCHANTÉE ».

Nous ne « reprenons » pas les chefs-d'œuvre ; ce sont eux qui nous reprennent. Pour cela, ils ont une situation privilégiée : nous passons, et ils demeurent. Si quelques-uns d'entre eux, — cédant à la loi commune, — vieillissent, les autres restent toujours jeunes. Et la jeunesse a un irrésistible pouvoir de séduction ! Tel est le cas de la *Flûte enchantée*.

Elle *prit* d'abord nos pères en 1801, sous le titre des *Mystères d'Isis*, arrangement maladroit et indiscret de la pièce de Mozart par le librettiste Chédeville et le musicien (mérite-t-il ce nom ?) Lachnith. Soixante-quatre ans plus tard, le 23 février 1865, elle nous *reprit* au Théâtre-Lyrique, alors dirigé par Carvalho. Nuitter et Beaumont avaient rendu au livret une exactitude très relative ; au moins, l'étiquette n'était plus un masque. Des interprètes d'alors, quelques-uns portaient un nom encore célèbre : Christine Nilson, dans le rôle de la Reine de la nuit ; Ugalde, dans celui de Papagena ; M^{me} Miolan-Carvalho, dans celui de Pamina ; Michot, dans celui de Tamino... Elle nous reprend encore, la *Flûte enchantée* et enchanteresse, — ici, les hommes de ma génération ont des souvenirs personnels — à l'Opéra-Comique, en 1879. Je vois encore M^{me} Miolan-Carvalho, non comparable pour la taille à une abeille, entrer en scène sans se donner la peine de prendre une attitude et de jouer son rôle, dire avec une singulière indifférence : « Ah ! c'est toi, Tamino ? », mais chanter délicieusement le fameux duo. La Reine de la nuit, c'était Bilbaut-Vauchelet ; à ses côtés Talazac, Fugère, Giraudet... Cette époque valait la nôtre.

Avec M. Albert Carré, nouvelle et très brillante *reprise*. Pour le dire tout de suite, les interprètes sont très bons. M^{lle} Korsoff (qu'on a trouvée un peu timide sans raison) fait entendre avec une justesse parfaite les notes piquées et les vocalises qui rendent redoutable le rôle de la Reine de la nuit ; M^{me} Marguerite Carré est charmante dans le rôle de Pamina ; les trois fées, M^{lles} Brohly, Canteri et Heilbronner (sauf quelques mesures qu'il faut revoir pour la justesse d'intonation) sont charmantes aussi. M. Clément est un ténor de charme, à la voix jeune, généreuse, sympathique ; Fugère est excellent, comme à l'ordinaire ; et le grand prêtre Nivette a une très belle voix de basse qui fait merveille dans certaines notes profondes. Les chœurs et l'orchestre sont dignes d'éloges ; les

décors, tout neufs, et, ce qui n'est pas la même chose, tout nouveaux ; la mise en scène, admirable. Voilà bien des raisons pour espérer ce qui devient de plus en plus rare dans nos théâtres lyriques : un succès durable. Il est vrai qu'avec Mozart il est facile de triompher !

Deux choses me frappent dans la musique de Mozart. C'est que cette musique est d'abord *musicale* ; c'est ensuite qu'elle est parfaitement appropriée à l'idée du drame, tel que nous le concevons aujourd'hui. Une musique *musicale*, c'est, par le temps qui court, une exception et une surprise, — peut-être un sujet de scandale pour quelques-uns. Tous les arts ne s'appliquent-ils pas présentement à se substituer l'un à l'autre ? Il y a, dans *je ne sais plus quelle comédie*, un jeune peintre qui expose ainsi un projet de tableau : « au centre de la toile, je mets une grande tache jaune : *ça, c'est le ténor !...* » Inversement, avec les voix et avec l'orchestre, nos musiciens d'avant-garde veulent faire de la couleur et du dessin ; ou bien encore, ils ont des préoccupations littéraires, philosophiques, sociales, que sais-je ! Mozart, lui, est musicien avant tout ; il respecte les lois de la musique ; il ose faire de la mélodie bien appropriée aux voix ; il écrit des trios, des chœurs qui ont le caractère *choral*. Et sa musique n'en est pas moins *dramatique*, de façon continue et admirable. Elle est une réponse éclatante à ceux qui prétendent qu'on ne peut faire du « drame musical » qu'en brisant le marbre pur des formes anciennes. Dès la seconde scène de la *Flûte*, il y a un trio, celui des Fées : il est charmant ; et il n'arrête nullement l'action... 26 Jan

Je me suis souvent dit : Pourquoi nos compositeurs, soucieux d'obtenir un succès au théâtre, ne s'inspirent-ils pas de Mozart ? Pourquoi suivent-ils une esthétique qui les oblige à lui tourner le dos ? Pourquoi répugnent-ils à écrire un vrai trio, un vrai quatuor, un vrai chœur ? Ce n'est certainement pas pour plaire au public ; la majorité du public n'est pas avec eux (consultez les recettes officielles que publie la *Revue musicale*). Est-ce pour faire *autrement* ? Leur intérêt les obligeraient à être prudents dans la recherche de la nouveauté. Est-ce parce qu'ils ont la prétention de faire mieux ? Peut-être ! On serait tenté de le croire, en lisant certaines déclarations, comme celles de M. R. Strauss, contenues dans ce qu'on a appelé le « manifeste de Fontainebleau ». Mais, en ce cas, quelle outrecuidance ! — Non ; je crois que si certains maîtres contemporains ne mettent ni trios ni quatuors dans leurs opéras, c'est pour une raison plus simple : ils ne savent pas ! Cen Ave

La représentation de l'Opéra-Comique a été fort brillante. Je ne lui reprocherai qu'une chose : le morcellement de la pièce en tableaux. Il y en a quatorze. C'est beaucoup trop. On comprend ce système quand il s'agit de pièces très pathétiques, comme celles de Shakespeare ou de Schiller, de scènes comme celle des sorcières dans *Macbeth* ou l'apparition du spectre dans *Hamlet* ; l'émotion étant alors très forte, on s'accommode du fréquent baisser de rideau, parce que c'est un repos. Mais les scènes de la *Flûte enchantée* étant très anodines, plutôt insignifiantes et faibles, les coupures fréquentes ne sont nullement justifiées et deviennent au contraire une cause de fatigue...

Quant au livret, je reproduis ici la note qu'envoie à la *Revue musicale* M. Weill, professeur agrégé d'allemand (1) :

« En France, la première version du livret date du 23 février 1865. Elle est

(1) Voir le numéro de la *Revue musicale* du 1^{er} mai.

signée de Nuitter et Beaumont. L'adaptation nouvelle a été confiée à MM. Paul Ferrier et Alex. Bisson.

« Le traducteur, quel qu'il soit, trouve dans le texte deux parties bien distinctes : l'une a été acceptée, adoptée par Mozart ; la musique l'enveloppe, la pénètre, la commente, lui donne des ailes, l'illumine, l'idéalise, par conséquent la consacre et la rend intangible ; elle comprend toutes les paroles chantées (airs, récitatifs, chœurs), bref toute la partie lyrique. L'autre, c'est la trame de l'intrigue, la suite de dialogues plus ou moins comiques qui constitue le lien entre les morceaux de la partition. Il est évident que là on peut prendre quelques libertés avec la prose de Shikaneder.

« C'est ce que n'avaient pas suffisamment compris les premiers traducteurs. Leur version fourmille de contresens, non pas de mots, mais d'interprétation générale. MM. Paul Ferrier et Bisson semblent bien avoir été plus fidèles à l'esprit du texte original. Malheureusement les éditeurs n'ont pas su mettre la publication en vente le soir de la première représentation. La brochure ne paraîtra que la semaine prochaine (1). Force nous est donc, à notre grand regret, d'ajourner l'étude que nous nous étions promis de présenter dans le présent numéro. » — S.

Haendel.

(1685-1759)

On a eu, au mois d'avril dernier, en Allemagne, une singulière idée : celle de célébrer le cent cinquantième anniversaire de la *mort* de Georg Friedrich Haendel. Que l'on célèbre la date où fut composé un des plus grands chefs-d'œuvre du maître (dans la période qui s'étend de 1741 à 1751), soit ; mais célébrer la date de sa mort (17 avril 1759), à quoi cela rime-t-il ? Enfin, ne discutons pas là-dessus. Il y a généralement, au fond de ces solennités commémoratives, une très habile pensée d'éditeur, préoccupé de créer un courant d'opinion favorable à l'écoulement d'un stock de marchandises. Et il ne faut pas médiser des éditeurs ; ce sont de gros personnages. Dans leurs « affaires », nous sommes peu compétents. Bornons-nous, à cette occasion, à émettre une appréciation d'ensemble et à rappeler quelques faits.

Haendel est né en 1685, à Halle, quatre semaines à peu près avant J.-S. Bach, un autre « héros » de la musique. Dans tous les genres, opéra, oratorio, musique religieuse et profane, sa production a été colossale. La Société *Haendel*, fondée en 1856, s'est proposé de publier ses œuvres : le répertoire qu'elle a publié à partir de 1859 atteignait, en 1894, son centième volume. Cette abondance extraordinaire est, à elle seule, une première indication. Précisons-la. Les jugements qui vont suivre ne prétendent pas être absous et impliquent certaines réserves. En histoire de l'art, il ne saurait en être autrement ; voici cependant mon opinion sur Haendel.

Haendel appartient à une période où la musique suivait une tout autre esthé-

(1) Le 7 juin.

tique et remplissait une tout autre fonction qu'aujourd'hui. On la considérait, c'est entendu, comme capable d'exprimer les sentiments humains : cet article de doctrine était un lieu commun que le moyen âge avait transmis aux modernes après l'avoir reçu de l'antiquité. Mais une telle « expression » était très générale, quasi impersonnelle, inhérente à la nature même de l'art plutôt que due à l'invention et au tempérament du compositeur. On était très éloigné de penser qu'un musicien *doit* ou *peut* s'exprimer soi-même dans la langue des sons, comme l'ont fait certains poètes dans la langue des mots. Non seulement on n'avait pas cette idée, mais on eût trouvé absolument choquant que le musicien, — organiste ou maître de chapelle au service d'un grand — fit intervenir brutalement sa personnalité intime dans une œuvre quelconque et se mit à écrire une sorte de « confession » musicale, à chanter son *moi* intime, à exposer dans une symphonie les drames de sa vie privée. Le goût du temps, les bienséances, s'opposaient absolument à cela. Pour voir apparaître — discrètement encore ! — l'individualisme (j'emploie ce terme faute de mieux) dans la musique, il faut arriver jusqu'à Beethoven.

En second lieu, la musique avait deux fonctions : l'une religieuse, au service d'une communauté ; l'autre mondaine, au service d'une cour ou d'un salon. Dans l'un et l'autre cas, on n'attendait nullement d'elle certaines qualités *personnelles* qui, aujourd'hui, consacrent un artiste et l'imposent à l'attention d'un « public ». A l'église, on lui demandait de rehausser et de favoriser pratiquement l'exercice du culte ; dans les salons, elle devait, avant tout, être aimable, sociale, plaire et charmer. — « Nous n'avons que faire de tes amours, de tes petites peines ou de tes petites joies ! » eût-on dit volontiers à l'artiste qui aurait prétendu faire son autobiographie musicale.

Ajoutez à cela que Haendel — plus peut-être que Bach — semble avoir été spécialement créé par la nature pour s'adapter à l'esprit d'une telle époque. De passions violentes, à la façon d'un Beethoven ou d'un Berlioz, il n'en eut point. Les contemporains qui parlent de lui au moment de sa maturité, notent des traits caractéristiques. Il est gros, puissant, tranquille. Sa main de claveciniste très habile est potelée, avec des fossettes, toute en chair et comme sans os. Sa tête est celle d'un chanoine que ne trouble aucun rêve. Comme Bach, il se garde bien de mettre sa vie dans ses œuvres. Il conçoit la musique comme extérieure à lui-même ; il voit en elle un art soumis à des lois parfaitement nettes, qu'il suffit de bien connaître et d'observer avec exactitude pour faire œuvre bonne. Et comme il connaît ces lois au point de pouvoir jouer avec elles ; comme il a — ceci est le secret du génie — une facilité unique, il écrit, il écrit sans cesse, sans tâtonnements et sans repentirs, sans recherche de la grande originalité, à son aise dans la double fugue comme l'oiseau dans l'air pur, souriant et léger quand il le faut, grandiose, pathétique quand le sujet l'exige, presque indifféremment, sans trace apparente d'effort. Écrire un concerto ne lui coûte pas plus que d'arranger les plis d'une tenture dans un salon ou d'orner de fleurs la table d'un beau festin ; et il semble que pour lui ça n'ait pas plus d'importance. Il fait de la décoration, magnifiquement, avec une aisance singulière. Constatamment, le début d'une de ses pages fait deviner, ou à peu près, ce qui va suivre. De là une œuvre qui, dans son ensemble, est robuste, claire, brillante, d'une *technicité* admirable, mais plus belle en surface qu'en profondeur psychologique. Il n'y a ni frissons, ni sanglots, ni doutes, ni angoisse,

dans le langage de ces géants-là. Ils semblent être au-dessus de pareilles faiblesses. Haendel n'a pas de nerfs.

La facilité puissante de Haendel éclate surtout dans la fugue vocale, qu'il a maniée supérieurement. On peut s'en rendre compte plus aisément dans son œuvre pour clavecin, qui est considérable. En voici les principaux monuments. Les premiers ont paru en 1720, six ans avant les premières publications de Bach. Les grands noms de clavecinistes, aux environs de 1700, étaient : en Allemagne, Buxtehude, Kuhnau, Krieger ; en France, Couperin ; en Italie, Scarlatti. En 1720, Haendel publie un recueil contenant, avec des fugues, huit Suites, dont la cinquième est faite d'une mélodie avec cinq variations. Un deuxième recueil est publié à Londres, comme « second volume », par Walsh, en 1733. Il contient des danses, des préludes et des fugues ; la forme « Variation » y est encore cultivée avec une préférence particulière. La même année (*ibid.*) paraît un troisième recueil (reproduit partiellement à Amsterdam par Witvogel), contenant les Suites, non encore publiées, de la jeunesse du compositeur. Le dernier recueil est de 1735 ; il contient « 6 Fugues or Voluntarys for the Organ or Harpsichord ». Ce mot de *Voluntary* est typique. L'œuvre de Haendel tout entière a le caractère d'une improvisation géniale.

E. D.

J. Haydn

(1732-1809)

JUGÉ PAR WAGNER.

Cent ans après la mort d'un grand artiste, notre point de vue est essentiellement autre que cent ans après sa naissance : le recul de notre jugement est d'autant plus accusé que plus longue a été la carrière du maître dont nous célébrons la mémoire. Le centenaire de la naissance de Haydn (en 1832, avant Wagner, avant Schumann, presque encore avant l'heure de célébrité de Mendelssohn et même de Schubert) devait éveiller des impressions bien différentes de celles que nous éprouvons aujourd'hui. Il n'est pas toujours vrai, en réalité, que les plus proches par le temps soient aussi les plus intimes connaisseurs d'un artiste ; — pour Bach, qui en doutera ? On aura communément de son œuvre, lors du second anniversaire, une sensation beaucoup plus immédiate que lors du premier anniversaire de sa mort. Néanmoins, en règle générale, au fur et à mesure qu'on s'éloigne de son époque, l'artiste se présente sous un angle nuisible à son action directe : il entre dans une catégorie historique.

Le classement historique, la comparaison historique ont leurs avantages, mais aussi leurs inconvénients. Avantages : l'exégèse magistrale du style peut rapprocher de nous des époques et des artistes très éloignés de nous par le temps ; inconvénients : nous pouvons nous laisser entraîner, en face d'œuvres susceptibles par leur nature d'exercer sur nous leur action, à n'avoir plus qu'un goût émoussé par la réflexion. Cette action se fait alors naturellement sentir quand,

au lieu d'apprécier l'œuvre d'après notre oreille, nous apprécions l'artiste en historiens.

Il est tout naturel que les déclarations — assez nombreuses — de Wagner concernant Joseph Haydn aient ce caractère. Mais Wagner, indépendamment de son importance particulière parmi les musiciens, a été un des chefs d'orchestre les plus éminents de tous les temps ; en cette qualité, il possédait à un degré très aigu et incomparable le sens des intentions qu'avaient eues les anciens maîtres. Aussi ses jugements sur Haydn conservent-ils, partout où il touche à des points de détail, une autorité durable. Toutefois, quand il passe à la caractéristique générale, l'effet de la réflexion se fait presque toujours sentir dans une comparaison, tantôt tacite, tantôt explicite ; ainsi se trahit le point de vue auquel Wagner se plaçait pour juger le vieux maître.

Les conceptions artistiques de Wagner (si nombreuse que soit la kyrielle de ses devanciers : les Grecs anciens, Gluck, Gottsched, Schiller, les romantiques) sont aussi originales que peuvent l'être des conceptions humaines ; mais ses jugements spéciaux en fait de musique sont, comme c'est le cas pour un chacun, essentiellement déterminés par l'œuvre de celui en lequel il rencontra, dans les années de sa jeunesse, le dernier grand génie de son art : par l'œuvre de Beethoven. C'est selon la manière et l'art de Beethoven que Wagner mesure presque sans exception dans ses écrits chacun de ses grands devanciers. La relation historique de Haydn à Beethoven sert donc de base aux jugements de Wagner sur Haydn.

Wagner considère la symphonie, on peut en toute tranquillité dire la neuvième Symphonie de Beethoven, comme le point culminant de l'évolution musicale antérieure. « La musique abaissée au rang d'un art d'agrément, il l'éleva par son caractère essentiel à la hauteur de sa sublime vocation. » Tel est, selon lui, le mérite de Beethoven dans l'histoire de la civilisation. Sous l'influence de Schopenhauer (métaphysique de la musique), il formule aussi la grandeur de ce mérite de la manière suivante : « Il ouvre l'intelligence de cet art, qui donne du monde, à la conscience d'un chacun, une explication aussi précise que la philosophie la plus profonde à la compréhension d'un penseur entraîné. »

Il est clair que, conformément à ce jugement, toute musique antérieure à Beethoven ne peut plus, en toute rigueur, appartenir qu'à la préhistoire de la véritable musique. Et pour préciser les conceptions artistiques de Wagner, il est extrêmement intéressant de noter ce fait. Le caractère préhistorique de Haydn est souligné dans ses différents écrits. Mais en même temps, dans tous les passages consacrés à des considérations sur la position historique de Haydn, il insiste précisément sur l'étroit rapport entre Haydn et Beethoven et lui accorde une place éminente à cet égard parmi tous les maîtres. La biologie a reconnu de plus en plus expressément dans les jeux des enfants (et aussi du jeune animal) une des formes que prend l'exercice de leurs forces en vue de la lutte pour l'existence : de même dans la production de Haydn, Wagner, qui ne peut pas s'empêcher de classer ses œuvres pour ainsi dire parmi « les produits de l'activité de jeu », de l'époque préhistorique, Wagner ne perd jamais de vue un fait : c'est qu'il a préparé la forme musicale de la symphonie à contenir le fond qu'elle devait recevoir de Beethoven. « Haydn, dit la lettre sur la prétendue musique de l'avenir, fut le maître génial qui donna le premier à cette forme un large développement, et qui, par l'inépuisable changement des motifs, des liaisons et des transforma-

tions, lui conféra une signification profondément expressive ». Mais de Beethoven il écrit dans la même lettre : « Il remplit cette forme d'un contenu si inouï par la variété et la mélodie entraînante, que devant la symphonie de Beethoven nous nous arrêtons comme devant la borne d'une période toute nouvelle dans l'histoire de l'art. »

L'opinion de Wagner est manifeste. Haydn a créé la forme, Beethoven l'a remplie ; Haydn a préparé les voies, Beethoven a gravi le sommet. L'œuvre de Haydn fut considérable, indispensable même pour l'œuvre de Beethoven ; c'est ce qu'il exprime par une métaphore heureuse dans un passage à part de ses écrits, au chapitre intitulé : « L'emploi de la musique dans le drame ». Beethoven ne changea rien à la structure de la phrase symphonique, telle qu'il la trouvait fondée par Haydn. C'est la raison pour laquelle un architecte ne peut pas déplacer à sa guise les piliers d'un monument ou transformer les horizontales en verticales. Si c'était un édifice de convention, c'est la nature même de l'œuvre d'art qui avait imposé cette convention. »

On chercherait en vain, dans les œuvres de Wagner, des passages prouvant dans le détail le rapport de Haydn à Beethoven. Ne nous étonnons pas de cette lacune. Nulle part, quel que soit l'ouvrage où il écrive sur son compte, Wagner ne place Haydn au centre de ses réflexions. Et en définitive, Wagner n'est ni un historien ni un théoricien de la musique. Il était sans intérêt pour lui de rechercher à la façon des savants modernes la parenté des thèmes ou des particularités de forme. Il lui suffit complètement que, dans l'évolution de l'histoire musicale, dont il a pris connaissance au cours de son expérience pratique, on ne parle pas de traits communs, dans la symphonie, à Haydn et à Beethoven. En ce qui concerne la sonate, il mentionne une fois, à la vérité, Philippe-Emmanuel Bach (1), mais l'ensemble de ses conclusions montre bien qu'il ne songe pas à la symphonie, mais à la sonate pour piano. De Stamitz ou de Cannabich, Wagner ne pouvait rien savoir. Il fallait donc bien que Haydn fût pour lui, en fait, le créateur de la symphonie.

Dans les écrits de Wagner les déclarations sur certaines particularités des symphonies de Haydn ne manquent pas. C'est ainsi qu'il revient à plusieurs reprises sur l'habileté de facture et l'intérêt du fond dans les divertissements de Haydn, notamment dans les dernières symphonies, et qu'il établit sur ce point des comparaisons entre Haydn et Mozart, non sans se prononcer très nettement en faveur de Haydn. Une autre fois, il discute le mouvement du menuet de Haydn, qu'en général on joue trop vite. Ou bien il oppose l'emploi des bois, plus naturel chez Haydn et Mozart, moins naturel chez Beethoven. Ou bien encore il pénètre la technique des variations, trouvant dans l'évolution un stade nouveau marqué non seulement par Beethoven, mais encore par Haydn, car Haydn a créé des liens plus essentiellement étroits entre les variations isolées que ses prédecesseurs. Dans ces cas Wagner, nous le voyons, ne se laisse jamais induire en erreur par ses principes, lorsqu'il s'agit de juger objectivement les points particuliers dont il s'occupe.

L'instinct populaire place entre Haydn et Beethoven un troisième musicien : Mozart ; Wagner, au contraire, considère plutôt Haydn comme le pré-

(1) « La légitimité de la sonate s'était établie grâce à Emmanuel Bach, à Haydn et Mozart pour tous les temps. » *Ecrit sur Beethoven*.

décesseur immédiat de Beethoven. Nous lui donnerons raison. En plusieurs passages, il note expressément que Beethoven est plus près comme artiste de Haydn que de Mozart. En fait, il est permis de dire que Beethoven, même s'il n'avait jamais connu les sonates, les symphonies et les concertos de Mozart, serait difficilement arrivé dans ces genres à un autre développement ; au contraire, l'influence de Haydn sur son disciple récalcitrant est indéniable, en dépit de son indiscutable indépendance.

Le jugement que Wagner exprime sur Haydn dans son écrit sur Beethoven a été parfois — et cela est étrange — l'objet d'une critique peu sympathique. Wagner y parle de la position sociale occupée dans la vie par les trois maîtres : Haydn, Mozart et Beethoven. « Haydn fut et demeura le domestique d'un prince : il eut à pourvoir, en tant que musicien, aux distractions de son maître, ami du luxe. » Il termine son signalement par cette phrase : « Soumis et dévot, il conserva jusqu'à un âge avancé la paix d'un caractère bienveillant, serein et que rien ne vint troubler. » L'opinion de Wagner n'est pas absolument exacte, on peut le concéder : Haydn, « domestique » princier, a su, en réalité, parvenir à une situation supérieure, grâce à sa réputation grandissante et surtout après ses triomphes en Angleterre. Mais d'une part, l'essentiel, ce qu'il veut dire de la dépendance véritable de Haydn, reste intact ; d'autre part, on se demande en vain de quelle tache Wagner aurait voulu ternir la personnalité de Haydn.

Outre ce que Wagner exprime dans ses écrits sur la manière et sur l'importance de Haydn, il importe aussi de savoir quelles sont ses tendances. Or la réponse à cette question est péremptoire : Richard Wagner néglige dans les productions de Haydn tout ce qui ne montre pas la relation de ce musicien à Beethoven. Il va de soi qu'il ne parle pas de Haydn compositeur d'opéras ; car naturellement il n'avait pas entendu les opéras de Haydn. On conçoit qu'il ne mentionne jamais les lieder de Haydn ; car, à part la plaisanterie de « l'éloge de la paresse », ils ne pouvaient rien lui dire. Évidemment aussi, il ne pouvait pas tresser de lauriers aux morceaux d'église. Mais qu'il ne souffle mot des deux grands oratorios de Haydn, cela est étonnant. Les *Saisons*, Wagner, à ma connaissance, ne les mentionne pas ; il nomme une fois le célèbre chaos de *la Création*, mais seulement pour raconter une anecdote sur Rossini, pour ainsi dire en passant. Cette curieuse lacune s'explique par le peu d'estime que Wagner, conformément à ses conceptions artistiques, accorde au genre de l'oratorio.

Quelle sera notre attitude, à nous, aujourd'hui, en face des formules de Wagner datant de quarante, cinquante, soixante ans ? Les théories et les œuvres de Wagner ont exercé à divers titres une influence prépondérante sur nos goûts : mais quand nous commémorons Haydn cent ans après sa mort, sommes-nous dans les conditions où était Wagner ? La réponse sera négative. Nous ne considérons pas seulement la relation de Haydn à Beethoven. A l'exception peut-être du petit groupe de producteurs qui se trouve parmi nous, nous avons entendu voisiner Wagner, Liszt et Brahms ; nous avons simultanément assisté aux progrès de Sébastien Bach ; nous avons commencé à subir l'influence des maîtres qui ont précédé Bach ; nous avons donc fait une expérience : à savoir qu'à notre époque il peut y avoir en musique des lignes parallèles ; à côté de la musique dramatique peut subsister la symphonie, à côté de la symphonie l'ora-

torio. Nous avons encore expérimenté un autre fait : ce qui est savant et compliqué n'est pas toujours ce qu'il y a de plus délicat ou de plus spirituel. Nous voyons même plus d'un d'entre nous aspirer presque mélancoliquement pour notre art au retour de la jeunesse. Nous sommes en droit d'attendre que cette tendance de quelques-uns soit utile à la masse ; qu'il subsiste toujours dans les différents genres de la musique des œuvres vivantes datant des époques de jeunesse ; qu'en tout cas pour Haydn, nombre de ses symphonies, de ses quatuors et ses deux beaux oratorios traversent victorieusement le siècle prochain.

D^r RICHARD MÜNNICH.

(*Musikalische Wochenschrift*, 3-6 juin 1909.)

G. Bizet.

(1838-1875)

G. Bizet est peut-être le musicien qui fait le plus d'honneur à l'art français. Il a moins d'éclat que Berlioz, mais plus de goût et plus de finesse, avec autant de sentiment et une *personnalité* au moins égale. Dans *l'Arlésienne* (la seule pièce moderne qui, par son réalisme et sa poésie, me paraisse donner un équivalent approximatif du drame grec), il atteint à la même profondeur que Schumann, en ce sens que quelques lignes lui suffisent pour exprimer tout ce qu'il y a de pathétique douloureux ou de charme ineffable dans une situation donnée. Quant à sa couleur instrumentale, elle est, dans ses dernières œuvres, presque toujours rare, soit dans la délicatesse, soit dans la puissance. Le don mélodique était, chez lui, de premier ordre. Quand on a écrit les chœurs de *l'Arlésienne*, le *Sommeil de l'innocent* et le quintette de *Carmen*, si léger, si allant, si parfaitement équilibré (vous aurez peine à trouver son équivalent dans la musique des autres peuples), on est au tout premier rang parmi les grands maîtres.

Distinction, élégance et clarté françaises, éloquence musicale consistant à dire avec une justesse absolue ce qu'il faut et rien que ce qu'il faut, respect du langage des sons et application à faire de l'art et de la beauté *objectivement*, telles me semblent être les qualités de Bizet. Il y a un poète antique auquel il me fait penser : c'est Virgile, qu'on a appelé le « doux Virgile », injustement, car, avec un génie égal, il atteint à la perfection aussi bien dans la force que dans la douceur. (Tel, encore, Raphaël.)

Comme le poète latin, dont les vers arrachaient des larmes à Berlioz, Bizet s'est formé peu à peu ; il n'est pas arrivé d'un seul bond aux vrais chefs-d'œuvre qui lui assignent une place unique dans l'histoire musicale. Et s'il n'était pas mort si jeune !... Il a versifié ses *Eglogues*, avant d'écrire ses amours d'Enée et de Didon ou sa mort de Pallas. *Les Pêcheurs de perles*, composés en 1863, pour le Théâtre-Lyrique, sont une œuvre brillante, pleine, puissante, mais comme arrêtée à mi-chemin du but. Les pièces antérieures, comme *Le docteur Miracle* ou *Don Procopio*, ne sont que des essais de plume quand on les compare au reste.

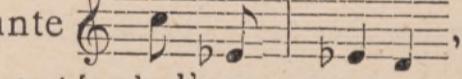
Comme Virgile, Bizet, tout en ayant un style personnel et bien à lui, pratique la méthode classique de l'abeille : il a des réminiscences, il fait peut-être des

emprunts secrets, il prend, de-ci de-là, la fleur des choses ; il rapproche et unifie, non pour un travail de mosaïque, mais en restant toujours fidèle au principe de la convenance de l'expression et en faisant de l'harmonie. Dans *Carmen*, par exemple, on trouve, en regardant de près, tous les styles, y compris celui qui, en 1875, n'aurait pu être appelé que le « style de l'avenir » (!!). Je noterai ici quelques impressions éprouvées à une récente représentation de *Carmen*, que je revois toujours avec le même plaisir *parce que* je connais la partition par cœur.



Ceci, c'est du pur Gounod ! c'est le Gounod qui, en 1859, écrivait pour Marguerite la délicieuse phrase :

J'ai perdu ma petite sœur;
Pauvre ange ! elle m'était bien chère !...
etc...

Mélodie simple, sans grimace, calme et d'un dessin très pur, avec une clause suspensive d'une grâce charmante  , et où il suffit d'une note de passage, d'une quinte augmentée à l'accompagnement (fa ♯) pour remuer quelque chose dans le cœur de celui qui écoute..... Plus loin, comment ne pas penser à Weber ?



Voici, après une phrase que prépare une modulation très douce, une cadence imparfaite sur laquelle j'arrête votre attention :



Ne reconnaissiez-vous pas la manière de Berlioz ?...

J'ai noté un autre passage pour la caractéristique duquel le lecteur musicien sera certainement d'accord avec moi :

p. crescendo molto

tr.

ff

etc.

Ces paquets d'accords de sixte, ces octaves en réponse à la basse, le *crescendo molto*, la gamme en octaves appuyée sur un même accord répété en triolets, le panache emphatique de la cadence, trille et modulation sur un *fortissimo*, tout cela, n'est-ce pas ? pourrait être signé *Meyerbeer*...

Il y a, dans *Carmen*, quelques échantillons du bon style d'opérette, à la manière d'Offenbach (tel, le fameux chant du toréador, qui, à coup sûr, n'est pas le meilleur de la partition). Il y a aussi des trouvailles en avance sur leur temps, et qui font penser à ce que certains musiciens postérieurs ont écrit de plus hardi :

f

dim. molto

p.

dim.

mol-

to

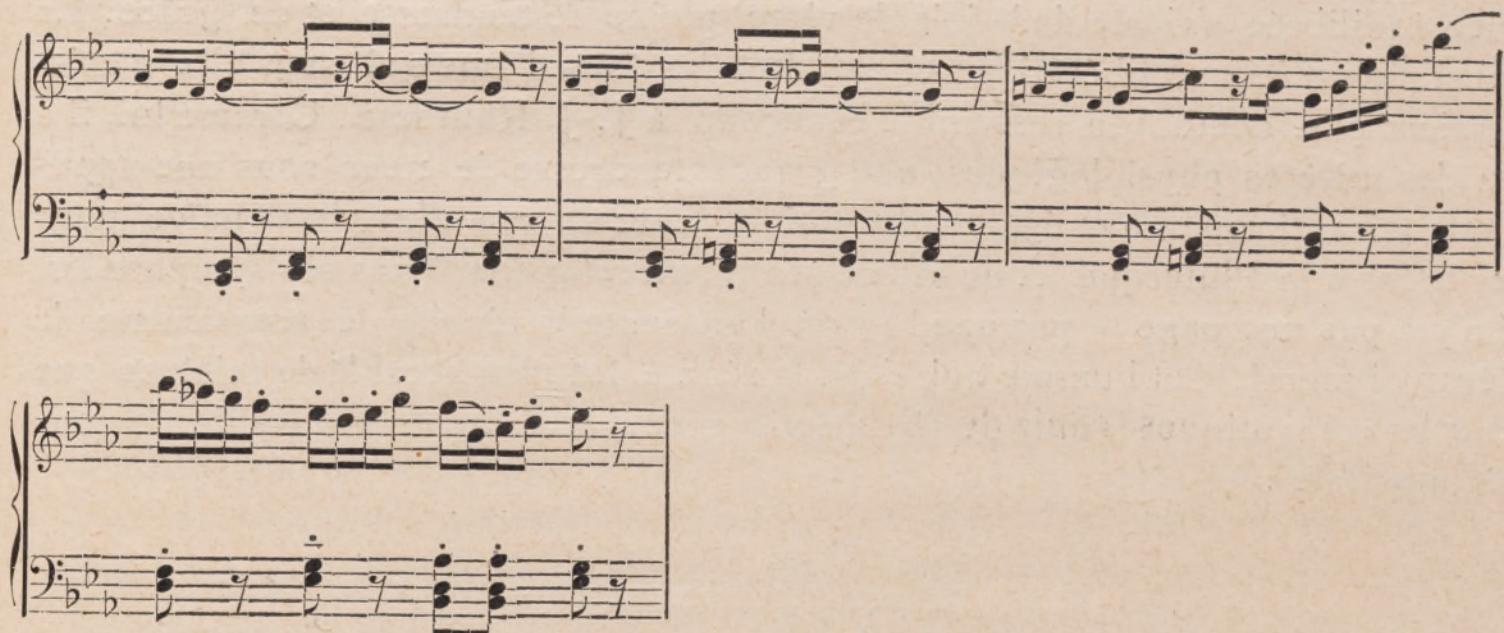
etc.

Cette succession chromatique, ces quintes altérées, ces accords de septième, ces dissonances d'une douceur si pénétrante, sont dignes des adieux de Wotan et de Brünnhilde, et doivent plaire à M. Claude Debussy. Dans la partition, cette phrase curieuse est écrite sur des paroles quasi enjouées, narquoises et d'un caractère presque bouffe (au moment où D. José se fait contrebandier) :

Ecoute, compagnon, écoute :

La fortune est là-bas ;
Mais prends garde, pendant la route,
Prends garde de faire un faux pas !

Et en effet, en procédant par demi-tons et comme à tout petits pas prudents, au milieu de dissonances séduisantes, la mélodie semble suivre un chemin périlleux, de plus en plus obscur, où il faut se garder des accidents... Mais oubliez les paroles : quelle expression douloureuse des choses de l'âme ! Quel déchirement ! Quelle image de la détresse, où la souffrance intérieure n'exclut pas la noblesse de l'attitude et du geste ! Et immédiatement après, quelle réapparition légère, réconfortante, — sur le fonds toujours mystérieux et menaçant des basses, — du premier motif :



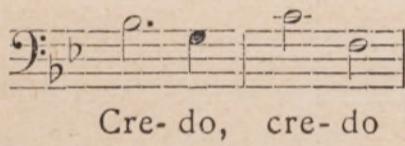
Le cas de Bizet est celui de tous les grands artistes, en musique et aussi dans les autres arts. Il est personnel et original ; il a un style qui est *sien* : et pourtant l'analyse peut y retrouver des formes d'expression dont il serait possible — s'il y avait une morphologie musicale — de déterminer l'origine et de suivre l'évolution. Un travail semblable pourrait être fait sur Bach, sur Beethoven, sur Wagner, sur tous ceux qui furent grands (les médiocres seuls le rendraient impossible). De même, on le sait de reste, il a été facile de l'instituer sur les admirables poèmes du divin Virgile. — J. C.

Beethoven

(1770-1827)

Beethoven, lui aussi, est l'objet de solennités commémoratives. Nous venons d'avoir à l'Opéra, organisé par M. Jean d'Estournelles de Constans, un très brillant gala Beethoven. Au programme abondaient, surabondaient même, les meilleurs artistes de Paris : avec l'Ecole de chant choral, l'orchestre de l'Opéra et la musique de la Garde républicaine ; MM. André Messager, Colonne, Parès ; M^{mes} Delna, Vallandri, Bréval, Bartet, Sarah Bernhardt, Roch... MM. Pugno, Enesco, Mounet-Sully : j'en passe, et non des moindres. Parmi les exécutions de premier ordre, je citerai celle du Concerto en ré (op. 61, arrangé ensuite pour piano par l'auteur). M. Enesco l'a joué en perfection, avec une justesse et un sentiment irréprochables, une virtuosité exempte d'affectation, ce qui est rarissime. Le public lui a fait une ovation ; et c'était justice.

Beethoven est classique à la façon de Mozart et de Haydn, par la construction et par le style ; il est moderne par la passion. Dans les formes pures que lui lègue la tradition, il met une humanité vivante, une âme où nous reconnaissions la nôtre. Mais gardons-nous de voir en lui un romantique douloureux, une sorte de Prométhée chantant sa souffrance ! Jamais démenti plus net n'a été infligé aux célèbres théories de Taine. En lui, l'homme est tragique, déchiré dans son moi intime, malade, en conflit avec la nature, avec la société, avec la famille et avec lui-même ; l'artiste est tout autre : son œuvre est sereine, jeune et saine, bien équilibrée, animée de la joie de vivre, pleine de tendresse et de grâce. La musique est ici une libération ; elle traduit des états d'âme qui sans elle n'existeraient pas. Beethoven ressemble beaucoup à J.-J. Rousseau. Comme lui, il a eu des misères physiologiques, une grande tendresse de cœur sous une appara-rente misanthropie, une égale admiration (avec un peu d'emphase naïve) pour les héros à la Plutarque, et un même sentiment religieux. Dans ses symphonies, il n'y a pas une page — pas une ! — où l'on sente la révolte, le scepticisme, le désarroi moral. Cet homme qui, dans la réalité, fut plus accablé de misères que tous les romantiques réunis de 1830, écrit, avec une sermeté admirable de pen-sée musicale :



La seule partie de ses œuvres qui ait vieilli, ce sont les mélodies, les romances comme *Adélaïde*. Pour le célébrer dignement, ce qu'il faudrait jouer, c'est la composition qu'il considérait lui-même comme son chef-d'œuvre : c'est sa messe *solennelle*. On a exécuté à Paris, avec grand succès, la messe en *si* et les *Passions* de J.-S. Bach. Quand osera-t-on jouer la *messe solennelle* de Beetho-ven ? D'après les renseignements fournis par Nottebohm, cette messe ne fut pas la fleur d'un seul été, mais fut écrite en plusieurs fois. Le *Kyrie* fut commencé en 1818 ; le *Gloria* en 1819 ; le *Credo* en 1820. L'esquisse de tout l'ensemble ne fut prête qu'en 1822, année où la partition manuscrite fut achevée. En 1823, l'auteur fit encore quelques changements. Cette œuvre, en somme, lui coûta près de cinq ans de travail. C'est une œuvre de foi sincère et profonde (bien qu'elle ne soit pas strictement limitée à l'expression des dogmes) ; elle a une portée générale : « Mon dessin principal, a écrit Beethoven, a été d'exprimer le sentiment religieux, et de l'inspirer aux auditeurs ». C'est dans le manuscrit du *Kyrie* de cette composition grandiose que Beethoven a écrit cette parole célèbre : « Vom Herzen, möge es wieder zum Herzen gehen ! Ceci vient du cœur, et voudrait aller au cœur ! » En tête du *Sanctus*, il met : « mit Andacht », avec piété ; et ce n'est pas une banale indication pour les « nuances ». En comparant le *Kyrie eleison* de la première messe (en *ut majeur*) de Beethoven avec celui de la *Missa solemnis*, Wasilewski dit avec raison que le premier implore la pitié de Dieu pour les fidèles ; le second supplie pour l'humanité tout entière. Le *Gloria*, avec son unisson (redoublement à cinq octaves) produit un effet sublime, à la façon de Haendel ; le plan, l'éclat de ce morceau, sont extraordinaires. Toute la technique musicale depuis Bach et toute l'expression dont la musique est capable sont réunies dans la messe solennelle de Beethoven.

E. M.

Un chef-d'œuvre du XIII^e siècle.

Le canon, d'origine anglaise, *Sumer is icumen in*, que la *Revue musicale* publie dans son numéro d'aujourd'hui, est assurément une des pièces de musique les plus remarquables que le moyen âge nous ait léguées. Ce morceau, célèbre maintenant, a excité à juste titre la curiosité des musicologues, non point tant pour ses mérites proprement esthétiques (qui cependant seraient peut-être encore facilement perceptibles aux auditeurs d'aujourd'hui), que par ceci qu'il révèle, à l'époque reculée où il fut écrit, une culture et un sentiment musical qui ne sont pas ceux des compositions du même temps en général et qu'on ne s'était habitué à chercher dans les œuvres musicales que beaucoup plus tard.

Le manuscrit du British Museum qui renferme ce document précieux ne saurait être postérieur, en effet, au milieu du XIII^e siècle : les caractères paléographiques du texte, ceux de la notation, les particularités de la langue confirment cette opinion. Et pourtant, dans le morceau, apparaît déjà clairement un sens moderne de la tonalité, lequel fait absolument défaut aux compositions du même temps. Les combinaisons de sons, pour nous hétéroclites, qui surprennent si étrangement dans les œuvres des premiers *déchanteurs* et de leurs successeurs immédiats, en sont à peu près absentes. Les accords, engendrés naturellement par le mouvement des diverses parties, sont presque tels que le sentiment moderne les réclame. Enfin le nombre des voix y est considérable : six, presque sans aucun redoublement réel. Cependant la réalisation demeure partout d'une parfaite aisance et l'agencement des parties de ce canon complexe dénote une maîtrise très grande et très sûre. Comme l'origine anglaise de la pièce ne saurait faire doute, — quel autre qu'un musicien anglais eût pu imaginer mettre en musique des paroles anglaises ? — elle demeure un témoignage certain de l'état singulièrement avancé de la culture musicale en l'Angleterre du XIII^e siècle, en même temps qu'un argument valable à ceux qui veulent voir dans les Iles Britanniques la véritable patrie du sens tonique et de l'harmonie moderne.

Mais ce sont là discussions qui ne peuvent être fructueusement abordées que par de rares spécialistes. Aux musiciens et aux amateurs, il suffira de connaître l'œuvre et d'avoir pris une idée précise de ce qui la distingue de la plupart des pièces du même temps. Il n'est pas inutile, non plus, qu'ils sachent quelque chose de la notation originale dans laquelle elle est écrite et de l'aspect sous lequel elle se présente.

Ce canon (car c'est bien un canon au sens moderne) est désigné dans le manuscrit sous le nom assez inusité de *Rota*. Comme l'aspect de la transcription moderne le fait voir, il se compose en quelque sorte de deux canons superposés : l'un constitué par une phrase assez développée, confiée aux voix supérieures, l'autre désigné sous le nom de *Pes* (pied) — que font entendre deux voix graves et qui forme sous le premier une sorte de basse contrainte.

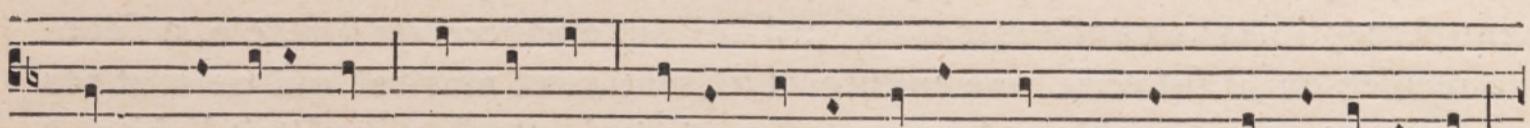
Selon l'usage, le premier est représenté dans le texte par la phrase mélodique toute seule. Un signe particulier — une croix — indique quand la seconde voix chantant le même thème doit commencer : et ainsi de suite. Rien de plus simple et de plus clair. La musique est écrite sur une portée de six lignes avec deux valeurs de notes clairement indiquées, dans le système de la notation proportionnelle, telle qu'elle se présente à peu près partout. La seconde partie de l'œuvre, le *Pes*,

est notée, comme nous dirions, en partition : ce qui est assez rare et n'eût pas été, ici, absolument nécessaire

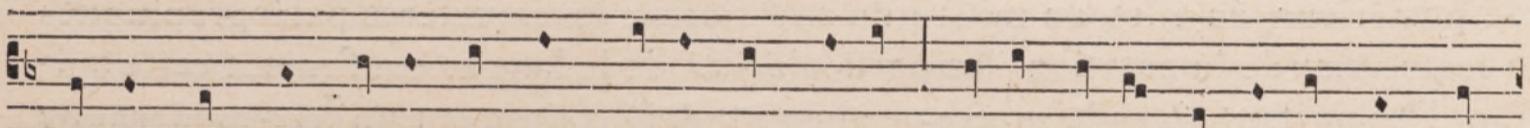


Su-mer is icumen in.

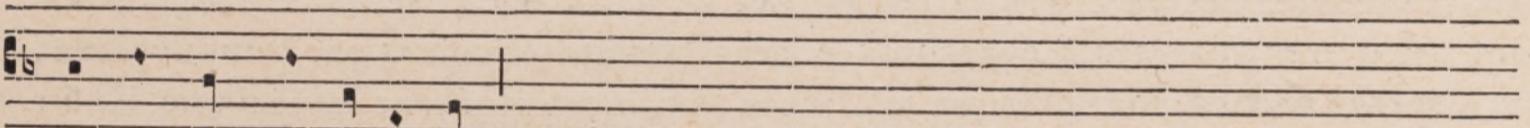
Lhude sing cuccu, Groweth sed and bloweth med and



springth the wde nu Sing cuccu, A-we bleteth af-ter lomb, Lhouth af-ter calve cu.



Bulloc ster-theth, bucke vertheth, Murie sing cuccu. Cuccu, cuccu wel singes thu, cuc-



cu, ne swik thu naver nu.

PES

Sing cuccu nu. Sing cuc-cu

Sing cuccu. Sing cuc-cu nu.

A côté du texte musical figurent des annotations fort précises. Elles ne laissent aucun doute sur la façon dont ce canon devait être exécuté et permettent d'en donner sans peine une transcription en notation moderne.

A la suite du canon proprement dit nous lisons ce qui suit : « *Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. A paucioribus autem quam a tribus vel saltem duobus non debet dici, preter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic : Tacentibus ceteris, unus inchoat cum his qui tenent pedem ; et cum venerit ad primam notam post crucem inchoat alius ; et sic de ceteris. Singuli vero repausent ad pausaciones scriptas, et non alibi, spatio unius longe note.*

C'est-à-dire : Cette Rota peut être chantée par quatre exécutants. Elle ne doit pas être dite par moins de trois ou tout au moins de deux, outre ceux qui sont chargés du Pes. On la chante de la sorte : Les autres se taisant, une seule voix entonnera en même temps que celles qui font entendre le Pes. Quand elle sera arrivée à la première note après la croix, une autre voix commencera. Et de même pour les autres.

Chacun fera silence aux poses marquées et non ailleurs, pendant la durée d'une note longue. »

Et en face de la première ligne du *Pes*, il est noté : « *Hoc repetit unus quociens opus est, faciens pausacionem in fine.* » Autrement dit : « *Un chanteur répète cela autant de fois qu'il faudra, en faisant la pause à la fin.* »

Vis-à-vis de la seconde ligne : « *Hoc dicit alius, pausans in medio et non in fine, sed immediate repetens principium.* » Ce qui veut dire : *Ceci sera dit par un autre, lequel fera la pause au milieu et non à la fin. (Quand il aura terminé), il reprendra immédiatement au commencement.*

Le thème principal constitue donc un canon parfait, pouvant être exécuté à deux ou trois voix, mais mieux à quatre. Le *Pes* est aussi un canon, à deux voix seulement — que l'on répète pendant toute la durée du premier. Notre transcription rend cette disposition parfaitement claire.

Tout, dans l'original, se trouvant noté avec la même clef d'*ut*, on peut en conclure que l'œuvre était destinée à six voix égales, quatre ténors et deux basses par exemple. Rien ne s'oppose cependant à ce que les quatre voix supérieures aient été des voix à l'octave, des *soprani*. L'enchevêtrement des parties serait mieux perceptible ainsi. Et comme nous savons que le moyen-âge ne s'inquiétait guère de déterminer, par les clefs, le diapason absolu des voix, on peut, si l'on veut, choisir cette disposition.

La notation originale appelle encore quelques réflexions. Le texte du manuscrit, on l'a remarqué de bonne heure, portait des traces évidentes de ratures et de corrections, à peu près contemporaines d'ailleurs de la première version. Tout d'abord, dans le chant, certaines notes avaient été remplacées par d'autres. Ceci, simplement, en vue d'une amélioration de la mélodie. Changements d'ailleurs peu considérables. Nous avons donné naturellement la version corrigée.

Ce qui est plus intéressant, ce sont d'autres corrections qui ont fixé la valeur des notes, laquelle dans le texte primitif du canon n'était pas marquée partout. Sauf les notes finales de chaque période (avant le silence) et celles qui, sur les paroles *Sing cuccu*, font une sorte d'écho du *Pes*, le texte ne comportait que des notes en losange. La plume du correcteur en a transformé certaines en longues, en les rendant carrées et en y ajoutant une queue. Il ne s'ensuit pas qu'originai-
rement les losanges dussent avoir toutes la même valeur. Mais le premier copiste avait pensé que le rythme trochaïque des vers (— ˘, — ˘) indiquait suffisamment celui de la musique. Le correcteur fut simplement soucieux de préciser cette distinction par l'écriture. Le canon apparaît ainsi, plus clairement, écrit dans le premier mode rythmique des théoriciens de la notation proportionnelle, mode exclusivement constitué par une longue suivie d'une brève.

Le *Pes* est du cinquième mode, composé d'une suite de longues parfaites.

Le fait que le texte primitif ne comportait point d'indications précises de valeur, le caractère rythmique des vers suffisant à imposer son trochaïsme évident à la musique, a permis de supposer que la ligature (˘) qui figure dans le *Pes* pouvait être rendue en forme de trochée (˘ ˘), tandis que la théorie rigoureuse exigerait la notation inverse (˘ ˘). Ce changement, autorisé par d'autres exemples, est d'ailleurs d'importance harmonique nulle, l'une et l'autre version étant ici très admissibles.

Il n'est point besoin de dire que, comme la plupart des œuvres du moyen âge, le canon *Sumer is icumen in* nous est parvenu sans nom d'auteur. On croit,

sans preuves bien certaines, que le manuscrit provient de l'abbaye de Reading, dans le Wessex. Les caractères de la langue indiqueraient pour quelques érudits le dialecte du Berkshire ou du Wiltshire. Quoi qu'il en soit, voici la traduction de ces quelques vers, auxquels ont été substitués anciennement, *ad libitum*, des paroles latines, pour transformer en pièce d'église ce qui n'était qu'un morceau de musique profane :

« Voici l'été venu. Coucou, chante clair ! La plante grandit, le pré fleurit, le bois se couvre de feuilles. Chante, coucou. La brebis bêle après l'agneau ; près de son veau mugit la vache. Le jeune taureau s'élance, le daim bondit. Chante joyeusement, coucou. Coucou, coucou, tu chantes bien. Coucou, il ne faut plus jamais te taire maintenant. »

HENRI QUITTARD.

Bibliographie musicale

(Suite).

HISTOIRES DE LA MUSIQUE ÉCRITES EN ALLEMAGNE.

CALVISIUS (SETHUS) : *Exercitationes musicæ duæ, quarum prior est de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis ; posterior, de initio et progressu musices aliisque rebus eo spectantibus* (præmissa prælectione musicæ in ludo Senatus Lipsiensis ad D. Thomam), Leipzig, 1600, in-8°, 138 et 65 p. — Réédité en 1611, avec une 3^e partie. Dans la 2^e est très bien exposée la suite des faits dans l'histoire de la musique.

PRÆTORIUS (MICHAEL) : *Syntagma musicum*. Wittenberg, J. Richter, 1615-1619, 3 vol. in-4° ; le tome I^{er}, en latin ; les tomes II et III, en all. avec l'indication : *Gedruckt zu Wolfenbüttel bey Elias Holwein*. Réimpression du t. II (*de Organographia*) dans les publications de la *Gesellschaft für Musikforschung*, Berlin, 1884. — Source importante à consulter pour l'histoire des instruments de musique au début du XVII^e siècle.

PRINTZ (WOLFGANG CASPAR) : *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst*, Dresden, 1690, in-4°, 223 p. — C'est la première histoire de la musique écrite en allemand. Important pour le XVII^e siècle. Surtout chronologique ; contient beaucoup de notices ; peu d'ordre et de plan.

LEGIPONTIUS (OLIVERIUS) : *De Musica ejusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus et studio bene instituendo*. — Se trouve dans ses *Dissertationes philologicae-bibliographicae*, Nuremberg, 1747, in-4°. Dissert. V.

MARPURG (FRIEDRICH WILHELM) : *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, Berlin, 1759, in-4°, 246 p. avec 8 planches. — Inachevé ; des 10 périodes que l'historien devait parcourir, 4 seulement sont étudiées (depuis les origines jusqu'à la musique grecque). L'ouvrage se termine par l'examen de cette question : *les Grecs ont-ils connu l'harmonie ?*

FORKEL (JOHANN NICOLAUS) : *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788-1801, 2 vol. in-4°, de xxxvi-504 et 776 p., avec 5 planches.

Ouvrage de haute valeur, commençant aux Egyptiens et allant jusqu'en 1550

(Josquin de Prés). F. est, en Allemagne, le premier grand bibliographe et historien. Son défaut (outre un certain manque d'ordre et la diffusion du style) est de trop exagérer l'importance de la musique religieuse, de mal juger Gluck et les Anciens, et de rabaisser toute la musique primitive devant Bach. Les matériaux du t. III sont passés à Choron et Fétis, mais l'ouvrage est resté inachevé. — Analyse critique dans l'*Allgem. mus. Zeitung*, Leipzig, 1801, p. 87-93, 97-109, 113-124, 139-144 ; cf. Ambros, préf. du t. I de son *Histoire de la musique*.

KALKBRENNER (CHRISTIAN) : *Kurzer Abriss der Geschichte der Tonkunst*, etc., Berlin, 1792, Maurer, gr. in-8°, 128 p. ; reprise sous forme d'*Histoire de la musique*, Paris, 1802, 2 vol. in-8° (212 + 115 p. et 9 planches). La partie la plus soignée est relative à la musique des Hébreux, des Grecs, des Romains et des premiers chrétiens. La musique moderne est résumée dans une compilation de 10 p.

KRAUSE (CARL CHRISTIAN FRIEDRICH) : *Darstellungen aus der Geschichte der Musik, nebst vorbereitenden Lehren aus Theorie der Musik*. Göttingue, Dieterich, 1827, in-8°, 224 p. Incomplet et très vieilli.

MULLER (WILH. CHRIST.) : *Æsthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1830, in-8°. — La 2^e partie contient une chronologie musicale. Peu important.

WENDT (Amadeus) : *Ueber die Hauptperioden der schönen Künste, oder die Künste im Laufe der Weltgeschichte dargestellt*, Leipzig, Joh. Ambr. Barth, 1831, in-8°, 377 p. — Essai d'histoire comparée des Beaux-Arts, contenant une histoire de la musique depuis Palestrina jusqu'à Weber, avec de bonnes observations sur les maîtres de la période classique.

KIESEWETTER (RAFAEL GEORG) : *Geschichte der europäisch-Abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig, Breitkopf, 1834, in-4°.

2^e édit., Leipzig, 1846, in-8°.

Traduit en anglais par Hiller, Londres, 1848, in-8°.

Très bon pour la période ancienne et, en particulier, pour la période néerlandaise ; moins bon pour les modernes (à partir de Monteverde). Ne va que jusqu'à Haydn.

STÖPEL (FRANZ) : *Grundzüge der Geschichte der modernen Musik, nach den besten Quellen bearbeitet* (Avec une préf. de Gottfr. Weber), Berlin, Humblot et Duncker, 1821, in-4°. — La 1^{re} partie contient un bon résumé de l'histoire de la musique depuis Pythagore jusqu'à Haydn, d'après Burney, Forkel, Choron-Fayolle, Gerbert, etc. Dans la 2^e (histoire des artistes), bonnes observations critiques sur les histoires de De Laborde (p. 76), Hawkins (p. 73), Forkel (p. 81).

STÖPEL (FRIEDR.) : *Conférences sur l'histoire de la musique faites à l'Académie royale des Beaux-Arts et des Sciences à Berlin* (1^{re} conférence publiée dans l'*Allg. Musikal. Zeitung*, Vienne, 1822, n° 99-103).

CZERNY (CARL) : *Umriss der ganzen Musik-Geschichte*. — 1^{re} partie ; va jusqu'en 1800. Mayence, Schott, 1851, in-4° (iv-92 p.). — C'est une suite de tableaux historiques, plus qu'une histoire de la musique.

2^e édit., Leipzig (1^{er} vol., 1855 ; 2^e, 1856).

BRENDEL (FRANZ) : *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, 3^e édit., Leipzig, 1860. 25 conférences, Leipzig, B. Hinze, 1852, in-8° (x-546 p.) ;

3^e édit., Leipzig, 1860, in-8° ;
 4^e, Leipzig, 1867 ;
 5^e, Leipzig, 1875 ;
 6^e, Leipzig, 1878 ;
 7^e, Leipzig, 1889, in-8°. — Ouvrage agréable, mais faible dans la partie purement historique. Les 8 derniers chapitres (xviii^e et xix^e siècle) sont les meilleurs, quoique d'une critique très subjective. Édition revue par Rob. Hövker, Leipzig, 1902 (xxiv-662 p.).

BRENDEL (FRANZ) : *Grundzüge der Geschichte der Musik*, Leipzig, Hinze, 1848, in-8°.

La 6^e édit. (1887) a été revue par W. Kienzl (viii-83 p.)

Traduit en hollandais par Kist (Utrecht, 1851).

Bon comme œuvre critique et esthétique, souvent insuffisant pour l'histoire, peu sûr, non exempt de l'esprit de parti.

ALSLEBEN (JUL.) : *Abriss der Geschichte der Musik für Musiker und Dilettanten*. — 12 conférences (faites en 1860-1) sur le développement de la musique depuis les origines jusqu'à Wagner et Liszt, Berlin, Trautwein, 1861, gr. in-8° VIII-160 p. — Œuvre de vulgarisation, peu originale.

SCHNEIDER (CARL ERNST) : *Zur Periodisirung der Musikgesch. ein Vorschlag*. Leipzig, Breitkopf, 1863, in-8°. L'auteur propose de diviser ainsi l'histoire : I, des origines à Bach et Händel : a) la cantilène ; b) le contrepoint, de 1200 à 1600. II, de Bach et Händel au temps présent : a) période de la plastique expressive et descriptive (*plastische Stimmungsmalerei*) jusqu'à Mozart ; b) période du langage passionné et dramatique, de Beethoven au temps présent. — Contestable et peu important.

SCHLUTTER (Jos.) : *Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung*, Leipzig, Engelmann, 1863, in-8°, VIII-208 p. (traduit en anglais, *A General History of Music from the german*, by Mrs. R. Tubbs.... translation, London, 1865, in-8°). — Compilation insuffisante pour la musique primitive, pour celle du moyen âge et de la Renaissance, bonne pour le xixe siècle, en particulier pour l'histoire du Lied classique et romantique. (Critique d'O. Paul dans l'*All. Mus. Zeitung*, Leipzig, 1863, n° 36, p. 611, et réplique de l'auteur, *ibid.*, n° 44, p. 746.)

FRANK (PAUL) : *Geschichte der Tonkunst*, Leipzig, Merseburger, 1863, in-8°, VI-282 p.

2^e édit., Leipzig, 1870, in-8°.

3^e édit., Leipzig, 1878, in-8°. — Petit manuel de vulgarisation, et guide assez sûr.

(A suivre.)



Publications nouvelles et rééditions.

Petite Suite irlandaise d'après des airs anciens de la collection Petrie, par SWANN HENNESSY (chez Demets, 4 fr.). — Quatre pièces pleines de saveur où M. Hennessy, musicien émérite, Irlandais d'origine, fait revivre l'esprit de la terre natale. Recommandé aux pianistes connaisseurs.

— *Nuit de Noël*, esquisse pour le piano, par FERRUCCIO BUSONI. — Pièce descriptive, relativement facile, mais exigeant une très bonne exécution (chez Durand, 2 fr.).

Les Maîtres français du violon au XVIII^e siècle. — M. Joseph Debroux, continuant une œuvre excellente et qu'on ne saurait trop encourager, vient de nous donner (chez Roudanez, 9, rue de Médicis) :

1^o La Sonate en *la* mineur pour piano et violon de Denis. Cette pièce avait paru d'abord dans le livre premier des *Sonates à violon seul avec la Basse*, dédiées à *M^{me} la comtesse de Monthiers, par M. Denis, à Paris, chez l'auteur, rue des Tournelles proche la Bastille, chez M. Angran et chez le S^r Boivin marchand rue Saint-Honoré, à la Règle d'or, avec privilège du Roy, 1723*. Œuvre aimable, très allante, composée d'un allegro, d'une sarabande, d'un aria (au rythme de danse probablement issu de la gigue) et d'un presto ;

2^o Sonate en *la* mineur, piano et violon, de Louis Aubert, le fils (né en 1720). Dans son Dictionnaire, M. Riemann ne mentionne qu'Aubert le père, né en 1678, qui a donné lui aussi, à partir de 1719, trois livres de sonates pour violon. Cette pièce est la première du recueil intitulé : *Sonates à violon seul avec la Basse continue, dédiées à M^{me} Adélayde de France, composées par M. Aubert, le fils, ordinaire de la chambre du Roy et de l'Académie royale de musique. Gravées par M^{me} Leclair. Quelques unes de ces sonates peuvent se jouer sur la flûte traversière*. L'œuvre se compose : d'un bref adagio en forme de prélude ; d'une « pastorale » *allegro graciozo*, qui module de mineur à majeur pour revenir au mineur (dans le même ton de *la*) et conclure à la dominante ; 3^o d'une courante ; 4^o d'un aria, menuet gracieux en forme de dialogue ; 5^o d'une gigue. La basse a été réalisée par MM. Jongen et Debroux avec leur adresse et leur goût habituels. Ces deux œuvres charmantes enrichissent utilement le trésor de la musique française.

— Dans une suite de partitions d'orchestre, format de poche (5 fr.), la maison Durand édite :

1^o *La Procession nocturne*, poème symphonique d'après le *Faust* de Nicolas Lenau, par Henri Rabaud ;

2^o *Médée*, suite d'orchestre d'après la tragédie de Catulle Mendès, par Vincent d'Indy (op. 47) ;

3^o *Dances* (danse sacrée, danse profane) pour harpe chromatique avec accompagnement d'orchestre et d'instruments à cordes par Claude Debussy. — Ces compositions ont été maintes fois applaudies dans les concerts. Ainsi éditées, elles permettent de voir facilement et agréablement comment les grands compositeurs écrivent pour l'orchestre.

Cours de chant choral (voix d'hommes) en deux parties (F. Andrieu et C^{ie}), par M. PAUL ROUGNON. — En cette époque de l'année où, dans chaque partie de la France, sociétés chorales et instrumentales s'apprêtent à des concours, il nous semble intéressant de signaler l'apparition d'un ouvrage qui vient à son heure. Le *Cours de chant choral* que publie M. Rougnon, professeur au Conservatoire, est en effet exclusivement destiné aux sociétés de chant d'ensemble formées d'hommes, genre de sociétés dont le nombre tend heureusement à s'accroître, et dont les tendances artistiques méritent les encouragements les plus sérieux. Les compositeurs de la période dite *classique* ont composé peu de chœurs *a cappella* pour voix d'hommes, et le répertoire des sociétés chorales — des orphéons, selon le terme imaginé par Wilhem — est tout moderne. C'est dire que l'ivraie y voisine avec le bon grain... A côté d'œuvres composées sur de nobles poèmes et dont la musique, bien écrite pour les voix, exprime des pensées élevées, que de compositions chorales où la vulgarité, la banalité, la platitudes et l'ignorance triomphent grossièrement !

Et ce sont souvent ces chœurs sans style et sans beauté qui constituent le répertoire des orphéons ! Pourquoi ?... C'est qu'ils ont un avantage sur tant d'autres beaux chœurs. Ils sont faciles. Les directeurs de sociétés chorales, qui sont souvent chefs plus dévoués qu'habiles chorèges, choisissent des œuvres d'une compréhension aisée, d'une tessiture réduite et d'une harmonisation simple ; ils sont tout déroutés lorsqu'ils doivent, pour prendre part à un concours, mettre sur pied un chœur imposé inédit, de facture moderne, où les modulations sont fréquentes, dans lequel les rythmes se modifient et se superposent, et dont le sentiment échappe à la trivialité du style dit orphéonique.

Le traité de M. Rougnon est en réalité un solfège à quatre voix d'hommes, sans changements de clefs, mais combiné dans le but d'astreindre les membres des orphéons à un entraînement progressif destiné à les amener à lire et à comprendre la vraie musique. Dans la seconde partie de son bel ouvrage, M. Rougnon a rassemblé non plus de simples pages de lecture, mais de véritables chœurs sans paroles, les uns dont il est l'auteur, et les autres écrits spécialement par ceux des compositeurs contemporains dont les sociétés chorales sont appelées à interpréter les scènes chorales.

Ce *Cours de chant choral* est un travail extrêmement sérieux, et pour l'édification duquel il fallait une expérience professionnelle complète ; M. Paul Rougnon, professeur au Conservatoire, et ami sincère des sociétés orphéoniques, était tout indiqué pour mener à bien l'œuvre entreprise, et il y a particulièrement réussi. L'emploi de son traité rendra d'inappréciables services.

HENRI BRODY.

Harpe chromatique. — Chez Alphonse Leduc, M. Jean Risler, professeur au Conservatoire de Bruxelles, publie une très élégante *Etude des qualités artistiques et pratiques de la harpe Pleyel, chromatique sans pédales, système Lyon*. Avec de substantiels chapitres sur les ressources musicales de l'instrument, sur la façon d'en enseigner et d'en pratiquer le mécanisme, on y trouve une nomenclature (p. 73-86) des principales œuvres composées pour la harpe chromatique et exécutées jusqu'à ce jour. A la page 31, je lis la lettre suivante :

« Bowdon (Cheshire), 14 janvier 1903.

« CHER MONSIEUR LYON,

« Depuis longtemps déjà, je voulais vous écrire au sujet de vos excellentes harpes chromatiques, mes voyages et mes obligations professionnelles m'ont empêché de réaliser immédiatement ce projet.

« Avec votre instrumeut, il n'y a plus maintenant aucun obstacle dans l'exécution même des parties les plus difficiles des œuvres magistrales de R. Wagner ; j'ai pu m'en convaincre en conduisant le *Crépuscule des Dieux*, à Paris ; c'était une grande joie pour moi d'entendre les quatre harpistes femmes jouer sur vos instruments.

« Les avantages principaux de votre instrument me paraissent se résumer en ceci : 1^o la sonorité irréprochable ; 2^o la constance de l'accord parce que les cordes ne sont ni trop tendues ni trop flasques ; 3^o la complète absence de bruit pendant le jeu, car dans les harpes à pédales, le bruit de l'enfoncement des pédales pendant les rapides changements d'harmonie est absolument inévitable. J'ai été complètement satisfait du son de la harpe chromatique.

« Dans l'espérance que votre amélioration recevra bientôt sa consécration de tous côtés, je reste votre très amical,

« HANS RICHTER. »

Suit une autre lettre de M. Félix Mottl, écrite dans le même sens.

Quelques conservateurs des vieux usages, rebelles aux innovations, n'ont pas craint de dire que c'étaient là des certificats de complaisance !

Deux sommités musicales comme Richter et Mottl sont au-dessus de pareilles insinuations.

D'ailleurs, s'il est vrai qu'en principe les « certificats » ne comptent pas, ceux qu'on a opposés naguère à M. Lyon devraient être frappés du même discrédit !

— Nous apprenons les fiançailles de M. Robert Lyon, ancien élève de l'École Polytechnique, fils de M. Gustave Lyon, Directeur de la Maison Pleyel, avec M^{me} Germaine d'Enfert.

— Le *Clown*, de M. I. de Camondo, vient d'être repris, à l'Opéra-Comique, avec un très brillant succès. Nous reviendrons sur cette œuvre très originale.

— Au théâtre Réjane, le 10, a eu lieu la première représentation de *Zulma*, action lyrique en 2 actes, poème et musique de Arturo Colautti, version française de Maurice Chassang. Opéra en habits noirs et cravates blanches. Deux jeunes hommes aiment une femme, Zulma. Celui qui est évincé se tue devant les amants heureux. M. R. de Miero n'est nullement un amateur musicien ; il possède son art, il a un talent réel, et on l'écoute avec grand intérêt.

Erratum. — Dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, p. 305, l. 13, lire *Bandê* (au lieu de *bardâ*).

QUATUOR CAPET. — Nous avons reçu la lettre suivante :

Paris, 1^{er} juin 1909.

« Messieurs André Tourret, L. Bailly et Louis Hasselmans ont l'honneur de vous annoncer qu'ils ne font plus partie du groupe musical connu sous le nom de « Quatuor Capet ».

« Par délégation :

« L. BAILLY. »

Cette dislocation attristera les amis de la musique. Un « quatuor » est un organe complexe dont l'unité est la qualité essentielle ; elle ne peut être acquise que par un accord de qualités semblables chez ceux qui le composent, et une longue pratique, un assidu commerce mutuel. Souhaitons que M. L. Capet apporte dans la réorganisation de son quatuor des qualités de direction — qualités de cœur, d'esprit et de volonté — qui soient égales à ses qualités de musicien et de violoniste. On nous dit que la décision qu'il avait prise, de s'annexer l'excellent quartettiste Marini est déjà abandonnée. Tant pis pour le quatuor Capet. Quels que soient les choix définitifs du dirigeant, il faudra attendre quelque temps avant de retrouver l'unité rompue.

— ♦ —

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Voyage d'excursions aux plages de la Bretagne

TARIF G. V. n° 5 (ORLÉANS)

Du 1^{er} mai au 31 octobre, il est délivré des billets de voyage d'excursions aux plages de Bretagne, à prix réduits, et comportant les parcours ci-après :

Le Croisic, Guérande, Saint-Nazaire, Savenay, Questembert, Ploërmel, Vannes, Auray, Pontivy, Quiberon, Le Palais (Belle-Ile-en-Mer), Lorient, Quimperlé, Rosporden, Concarneau, Quimper, Douarnenez, Pont-l'Abbé, Châteaulin

DURÉE : 30 JOURS

Prix des billets (aller et retour) : 1^{re} classe, **45 fr.**, 2^e classe, **36 fr.**

Faculté d'arrêt à tous les points du parcours, tant à l'aller qu'au retour.

Faculté de prolongation de la durée de validité moyennant supplément.

En outre, il est délivré au départ de toute station du réseau d'Orléans pour Savenay ou tout autre point situé sur l'itinéraire du voyage d'excursions indiqué ci-dessus et inversement des billets spéciaux de 1^{re} et 2^e classe réduits de 40 %, sous condition d'un parcours de 50 kilomètres par billet.

Prix des billets complémentaires de Paris-Quai-d'Orsay à Savenay et retour, *via* Tours : 1^{re} classe, **55 fr. 50**, 2^e classe, **37 fr. 40**.

Le Gérant : A. REBECQ.