

LA

REVUE MUSICALE

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

N^os 16-17 (neuvième année) 1^{er} Septembre

1909

La chorale des Étudiants de Paris.

A propos de ma dernière note, une jeune fille, étudiante en lettres, m'écrit : « Dans cette chorale que vous voulez créer, les femmes seront-elles admises ? »

Certes ! il faut le souhaiter vivement ; mais la question est délicate. Voici d'abord, d'après la dernière statistique, le nombre de jeunes filles qui fréquentent les diverses Facultés de l'Université de Paris :

Faculté de Droit. . . . 108 étudiantes (30 Françaises et 78 étrangères, dont 74 Russes) ;

Faculté de Médecine. . . . 246 (78 Françaises et 168 étrangères, dont 159 Russes) ; plus 73 élèves sages-femmes ;

Faculté des Sciences. . . . 242 (89 Françaises et 153 étrangères) ;

Faculté des Lettres. . . . 569 (les Russes, les Allemandes et les Américaines forment la majorité).

Soit, au total, 1.238 étudiantes (statistique de 1908).

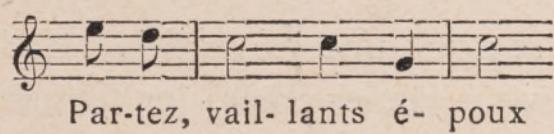
Je ne serais pas étonné qu'auprès des femmes mon projet ait plus de succès encore qu'auprès des hommes. Mais voici la difficulté. Il s'agit de savoir si les nombres de voix recrutées chez les étudiants et chez les étudiantes seront dans un rapport tel que l'équilibre s'établisse. Dans un chœur normal à voix mixtes les voix d'hommes, beaucoup plus puissantes que les autres, sont en minorité ; on associe très bien 40 ténors, barytons ou basses à 100 soprani et contralti ; ici, au contraire, les voix d'hommes, selon toute probabilité, seraient beaucoup plus nombreuses (puisque, sur 16.180 étudiants, il y a 14.942 hommes).

Attendons de savoir comment les étudiants des deux sexes, à la rentrée prochaine, répondront à notre appel. Leur réponse offrira le plus grand intérêt. En tout cas, le but — déjà prochain — que je me suis donné, a toujours été la réunion, par et pour le chant choral, des jeunes hommes et des jeunes femmes, avec des éléments qui, au besoin, dans certaines grandes solennités, seraient empruntés aux lycées de jeunes filles.

Cette synthèse de la jeunesse de Paris serait admirable ; elle est possible ; nous la ferons donc ! — J. C.

Le Chant du départ.

Nous donnons, dans notre second supplément musical, le *Chant du départ*, dont une bonne édition est encore à faire. La première strophe seule, très connue et très populaire, n'offre pas de difficulté. Les autres strophes, dites successivement par des vieillards, des mères, des enfants, des fiancées, mettent l'éditeur dans un cruel embarras. La distribution des syllabes toniques et des atones ne coïncide plus avec celle des temps forts et des temps faibles dans la mélodie. Ainsi le vers de la cinquième strophe, « Partez, vaillants époux, les combats sont vos fêtes », doit être chanté ainsi :



Ce qui est intolérable. D'où la nécessité, pour l'éditeur (je parle de celui qui veut faire œuvre pratique et non œuvre d'histoire) de modifier légèrement le texte littéraire ou le texte musical. C'est tantôt à l'une de ces alternatives, tantôt à l'autre, qu'il faut se résigner.

Avec ses lacunes, malgré son emphase verbale bien caractéristique de l'esprit du XVIII^e siècle et de la rhétorique de J.-J. Rousseau, ce *Chant du départ* est admirable. Le début : « *La victoire en chantant...* » a le mouvement et l'allégresse du triomphe. (Comparez, dans *Sigurd*, la scène où on célèbre le retour et la victoire de Gunther ; elle est fort belle, mais d'un effet moins irrésistible, malgré l'éclat de l'orchestre, que ces six notes !)

Le *Chant du départ*, œuvre de Méhul et de M.-J. Chénier, fut écrit dans des circonstances dont le détail ne peut être précisé (les témoignages n'étant pas tous les mêmes), mais il reflète avec une netteté unique l'état d'esprit d'une époque (1794) : époque d'enthousiasme pour certaines idées, et de courage militaire très ardent en présence de graves dangers. Quel élan ! Quelle énergie française ! Quelle foi dans les « principes » ! C'est le moment où la Révolution doit lutter contre l'Europe, et où elle prend l'offensive, suivant en cela l'impulsion hardie de Carnot. Des soldats mal vêtus et mal équipés ont fait des prodiges : deux armées, celle du Nord et celle de la Moselle, se sont réunies et ont occupé, avec toute la Belgique, toute la rive gauche du Rhin. On célèbre la double victoire de Fleurus sur les Autrichiens (16-26 juin 1794) ; on célèbre en même temps l'anniversaire de la prise de la Bastille. La France n'a pas d'argent, mais elle triomphe partout, et elle déborde de « civisme », de valeur guerrière, de passion pour la République...

C'est le 14 juillet, au Jardin national (Tuilleries), que le *Chant du départ* fut exécuté pour la première fois. Depuis, il fut exécuté dans presque toutes les cérémonies officielles, plus souvent encore que la *Marseillaise*. On en fit une adaptation scénique (la 20^e représentation, à l'Opéra, est du 24 décembre 1794). Le Directoire (arrêté du 4 janvier 1796) prescrivit aux directeurs de spectacles « de le faire jouer chaque jour, par leur orchestre, avant le lever de la toile ». Arnault, dont le langage est bien dans la note de l'époque, l'appréciait ainsi : « C'est de la musique de Timothée sur des vers de Tyrtée. » Particulièrement

acclamée était la strophe où on rappelait le souvenir de Bara, l'enfant de 13 ans qui périt en Vendée, percé de vingt coups de baïonnette, parce qu'il refusait de crier « Vive le Roi ! » et celui de Viala (même âge), tué par les royalistes révoltés qu'il voulait empêcher de franchir la Durance (1793). — E. D.

Les sonates de piano de Beethoven : II. la sonate Pastorale.

La 15^e sonate de piano en ré majeur, dite *Pastorale* (op. 28), est, comme la *Pathétique*, une œuvre de la jeunesse de Beethoven. Deux ans à peine séparent l'une de l'autre. Mais ce sont de ces années décisives dans l'évolution du génie beethovenien. Si proches qu'elles soient dans l'ordre des temps, la différence qui les sépare éclatera à la lecture la plus superficielle. La *Pathétique* est belle d'une beauté qui empruntait encore au passé les éléments mis en œuvre. Cette sonate-ci regarde vers l'avenir. Toutes les innovations dans le rythme, la mélodie, la construction que le maître prodigera dans ses œuvres futures, s'y laissent déjà pressentir. La langue qu'il y parle est partout neuve et forte. Il n'aura qu'à l'enrichir à peine pour réaliser ses conceptions les plus profondes et les plus caractéristiques.

Mais n'allons-nous point discuter tout d'abord le titre de *Pastorale* traditionnellement accolé à cette sonate ? Disons tout de suite qu'il lui convient parfaitement. Il est certain cependant que la première édition qui parut en 1801, au bureau des Arts et de l'Industrie, à Vienne, ne portait aucune mention particulière. A ce qu'il semble, ce serait l'éditeur Cranz, de Hambourg, qui aurait eu l'idée de cette qualification, depuis toujours reproduite. Au reste, ni Beethoven, ni aucun de ses familiers ne crurent devoir protester. Pourquoi donc ne pas faire état d'une épithète dont la convenance parut assurément évidente et nous paraît telle encore ? En principe, le musicien ne répugnait pas à de semblables indications, pourvu qu'elles fussent de caractère assez général pour ne point entraver la liberté de son inspiration. Ce titre de *Pastorale*, ne devait-il pas, quelques années plus tard, l'appliquer à sa sixième symphonie, où nous retrouverions sans peine quelques-uns des traits caractéristiques de l'écriture de sa sonate ?

Tous les biographes de Beethoven ont justement insisté sur son amour de la nature, de la campagne plutôt. Et maints passages de ses lettres le trahissent en effet. Sans doute, avec les progrès de l'infirmité qui le retranchait en quelque sorte de la société de ses semblables, ce goût de la vie des champs, libre et solitaire, s'accrut de jour en jour. Mais dans ses années de jeunesse, alors qu'il n'avait renoncé ni au monde ni au commerce de ses amis, il ne se plaisait pas moins, l'été venu, à quitter la ville pour vivre quelques mois dans l'un ou l'autre des riants villages des environs de Vienne.

Ces sites sont aimables, sans avoir rien de grandiose. Vallons boisés où de frais ruisseaux serpentent, champs couverts de moissons dorées, verts pâturages où les troupeaux se pressent, maisons rustiques au chaume moussu, y composent un paysage sans prétention où ne se sentirait pas à l'aise l'exubérance tragique d'un romantique. Mais cette simple campagne, Beethoven en sentit le charme et l'aima. Il n'en connut point d'autres. C'est celle-là qu'il a chanté.

Car son amour de la nature était bien celui d'un homme du XVIII^e siècle. Il ne

songe point, avec le Manfred de Byron, à clamer sa désespérance sur les âpres sommets des Alpes solitaires. Il ne célèbre pas, avec le Faust de Berlioz, les hurlements de l'ouragan, le gémissement de la forêt profonde, la voix du torrent qui se rue au travers de rocs escarpés :

Nature immense, impénétrable et fière,
Toi seule donnes trêve à mon ennui sans fin.
Sur ton sein tout-puissant je sens moins ma misère...

Rien de plus étranger à son esprit que cette conception panthéistique où l'homme disparaît, anéanti devant la grandeur surhumaine des choses. La nature pour lui, c'est la campagne, la terre souriante et fertile, douce aux travaux du laboureur. Et Berlioz l'a bien senti, grâce sans doute au sentiment virgilien dont il demeurait malgré tout pénétré. Dans la notice qu'il consacre à la *Symphonie pastorale* (*A travers chants*), je crois qu'il a tort de dire que « cet étonnant paysage semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange ». Là, c'est le romantique qui réapparaît. Mais qu'il a raison d'écrire : « L'auteur de *Fidelio* et de la *Symphonie héroïque* veut peindre le calme de la campagne et les douces mœurs des bergers ! » La *Sonate pastorale* dont il s'agit ici, moins développée naturellement que la symphonie, moins pittoresque puisqu'elle est privée des multiples ressources de l'orchestre, répond au même idéal, à quelques nuances près.

Voyons le premier morceau. Le bref commentaire dont s'explique l'*Allegro* de la *Symphonie pastorale* lui conviendrait assez... « Agréables impressions joyeuses qui s'éveillent en l'homme à son arrivée à la campagne : plus expression de sentiments que peinture. » Cependant l'épithète « joyeuses » serait ici presque hors de propos. Joyeux, ce premier morceau de la sonate l'est assurément beaucoup moins que celui de la symphonie. Il est moins animé, moins mouvementé, plus contemplatif. La *Symphonie pastorale* nous transportait au village. Ou du moins, jamais assez loin, dans les champs et dans les bois, pour que les bruits de la vie rustique n'y fussent plus entendus. Ici c'est la pleine campagne, le grand calme. C'est l'immense étendue des champs et le silence, qu'interrompt à peine le murmure des vents et des feuilles frissonnantes.

Comment s'y est pris le musicien pour suggérer, avec des sons, les sensations qu'il avait lui-même éprouvées ?

Remarquons d'abord la prédominance des nuances douces. Presque tout le morceau doit s'exécuter dans la demi-teinte. Aucun passage, en *forte*, si ce n'est très court, et encore y parvient-on toujours progressivement par un *crescendo* ménagé savamment. Jamais de contraste brusque non plus. Rien de heurté ni de violent, aucun accent d'intensité qui s'impose à l'improviste. Point de *staccato* ; le *legato* partout. Tout est calculé pour donner l'impression de continuité dans cette suite de sons doux et calmes, enchaînés l'un à l'autre sans heurts et sans interruption sensible.

Le dessin mélodique de tous les thèmes trahira des préoccupations analogues, ou, pour mieux dire, s'inspirera des mêmes suggestions inconscientes, car je ne prétends pas insinuer que de tels effets soient artificiellement réalisés. Le génie les devine et les réalise, sans recourir à des formules toutes faites, à des procédés déjà catalogués. Le thème principal s'expose, sans préparation ni pré-

lude, sur une pédale de tonique répétée *piano*, une note pour chaque temps de la mesure :

Que ce chant, suave et pur, soit à peu près exclusivement composé d'intervalles diatoniques, qu'il ne consiste, à proprement parler, qu'en deux fragments de gamme, l'un montant, l'autre descendant, ce pourrait être une particularité indifférente si l'on ne remarquait que tous les autres motifs, dans ce morceau, sont exactement construits de même. Voici, par exemple, les diverses figures mélodiques qui font cortège au premier thème et apparaissent au cours du développement.

Le deuxième thème ne paraît pas d'abord d'un caractère très différent. Etabli à la dominante, en *la* majeur, suivant les usages les plus ordinaires de l'architecture de la sonate, il procède pareillement par intervalles conjoints. Cependant l'accompagnement lui confère une autre allure. Au-dessus d'un dessin de batteries doucement agitées, il va dérouler lentement sa courbe flexible, se formulant peu à peu, depuis l'accord d'*ut dièse* majeur jusqu'au ton de *la*, où il s'épanouit un instant. Il semble que dans le grand calme de la campagne, le feuillage ait frémi sous la brise qui s'est élevée soudain.

Quelques mesures de traits rapides (diatoniques toujours), accentués tant soit peu par des accords presque impérieux, ramènent la mélodie. Elle est établie cette fois sur la quinte de l'accord au lieu de la tierce, sans que la tonalité change d'ailleurs. Les mêmes traits : puis une gamme montante de deux octaves, venue des profondeurs des basses, en *decrescendo*, qui vient s'arrêter sur la dominante. Elle amène la cadence parfaite.

Une courte phrase, en syncopes, conduira jusqu'à la reprise, par une gamme descendante qui, sur le *fa dièse* des basses, va rejoindre la pédale de *ré* du début.

Pour enchaîner la 2^e reprise, ce *fa dièse* devient pédale à son tour. Entendu seul, comme la gamme qui le prépare, il laisse l'oreille indécise sur la tonalité à venir. Est-il tonique ? dominante ? On hésite encore, quand le premier renversement de la septième de dominante de *sol*, brusquement frappé, oriente subitement le développement de façon neuve et inattendue. Mais avant de poursuivre cette analyse, ne serait-il pas intéressant, maintenant qu'ont été exposés tous les thèmes du premier morceau, d'achever d'en mettre en lumière les particularités ?

Nous avons noté la prédominance de la nuance *piano*, du *legato*, l'absence d'accents significatifs, le diatonisme évident de ces phrases presque uniquement composées de fragments de gammes par degrés conjoints. Il ne convient pas de négliger non plus de faire remarquer le fréquent déplacement des accents rythmiques, qui dérangent de leur place habituelle de multiples syncopes. La liberté avec laquelle Beethoven sait plier le rythme à ces apparentes irrégularités dont il tire des effets nouveaux, caractérise justement la plupart de ses compositions, celles du moins qui suivirent ce que l'on nomme sa première manière. Cette sonate est donc une des premières œuvres de celles que W. de Lenz, l'auteur du livre fameux *Beethoven et ses trois styles*, classe dans la seconde, où figurent les symphonies, de la 2^e à la 8^e du moins.

W. de Lenz n'a pas manqué de signaler ce que le style rythmique de la *Sonate pastorale* offrait d'original : « Cette manière de pétrir le rythme, écrit-il, n'appartient qu'à Beethoven. » Et en notant l'influence que cette originalité du maître exerça sur les musiciens de son temps, il a grand soin d'ajouter qu'aucun pressentiment de ces effets neufs ne se laisse discerner dans Haydn ou dans Mozart. Peut-être exagère-t-il ici quelque peu. En tout cas, Beethoven semble, en cet *Allegro* de sonate, s'être servi de ces ressources d'une manière qui n'est pas chez lui la plus commune. Ces déplacements d'accents ne déterminent pas ici un rythme nouveau, se superposant à un autre dont il contrarie ou interrompt la marche ainsi que maintes fois, par exemple, en la *Symphonie héroïque*. Ils semblent plutôt destinés à atténuer simplement ce que la mesure ternaire, dans le rythme trochaïque ($\text{d} \text{ d}$) des principaux thèmes, aurait de trop uniforme et de trop accusé.

Le même souci d'indétermination se trahit encore dans la structure harmonique. C'est sur un accord étranger au ton de *ré* (la dominante de *sol* avec *ut naturel*) que débute le thème principal. Ses quatre premières mesures ont l'air d'être en *sol*, et la véritable tonalité ne s'affirme qu'avec l'*ut dièse* de la cinquième. Sans doute, la pédale grave de *ré* suffit à maintenir l'unité du sentiment tonal. Mais ensuite, la présence elle-même de cette note répétée au-dessous d'accords qui lui sont étrangers donne à toute cette harmonie quelque chose de flottant, d'imprécis, d'illimité, assurément recherché en vue d'un effet expressif. Faut-il ajouter que les fragments mélodiques (2) et (3) qui concourent au développement débutent sur l'accord de sixte. Ils semblent osciller, eux aussi, entre deux tonalités, et le deuxième thème n'arrive à se formuler à peu près nettement en *la*, qu'après s'être longuement esquissé, avec son dessin déjà bien arrêté, sur des cordes très différentes et passablement éloignées ?

Que le choix des nuances douces et du *legato*, l'affectation d'éviter les grands mouvements et les brusques écarts dans la ligne mélodique, ce très visible parti pris d'indécision et de flottement dans les rythmes et dans les harmonies constituent précisément, pour la plus grande part, le caractère « pastoral » d'une pièce de musique, je crois que cela se peut assez bien établir. Ces effets paraissent en tous cas très propres à traduire musicalement les sensations de calme et d'immensité tranquille qui se présenteront les premières à l'homme des villes, quel qu'il soit, transporté dans un site agréable et rustique. On pourrait appuyer cette opinion d'exemples innombrables, décisifs peut-être. Mais ce n'est pas ici le lieu de cette démonstration. Il suffira de signaler dans le premier morceau de la *Symphonie pastorale* des recherches et des dispositions tout à fait analogues.

Les thèmes principaux, là aussi, procèdent surtout par degrés conjoints sans violents mouvements ni accents trop saillants. Par exemple :

L'effet d'indécision que Beethoven dans la sonate semble avoir demandé aux brisures de rythme paraît absent de la symphonie. En revanche, il y faut signa-

ler la répétition incessante de menues figures rythmiques d'un dessin simple et net (1), empruntées aux divers motifs.



C'est une sorte de papillotement sonore, assez propre à suggérer l'idée du murmure monotone des champs, composé de mille bruits légers réitérés sans trêve.

Au point de vue harmonique, remarquons que le thème principal s'expose toujours sur une pédale de tonique au grave, en longues notes ou en bourdonnant tremolo, et qu'à chaque instant le développement mélodique se superpose à d'immobiles tenues d'accords très longtemps prolongés (2).

Mais nous ne poursuivrons pas plus avant dans le détail la recherche, encore moins l'interprétation trop précise, des procédés d'écriture communs à ces deux compositions. Aussi bien, après cette digression, convient-il de revenir à la sonate.

Le début de la seconde reprise nous était déjà apparu orienté vers le ton de *sol*. Sur la pédale tonique de cette tonalité nouvelle, ce premier thème, alanguie en quelque sorte, d'une couleur plus discrète et comme assombrie, s'expose sans changements notables. L'équivoque harmonique de son premier accord facilite, après une apparition furtive du ton d'*ut mineur*, la conclusion en *sol*, également mineur. Sur de longues gammes fluides, dans la demi-teinte toujours, qu'interrompent à peine quelques sonorités plus accentuées vite amorties, le développement se poursuit. Uniquement établi sur les quatre dernières mesures (b) du thème principal, il aboutit, par une figure ascendante prolongée, à l'accord parfait de *fa dièse*. Une suite d'accords frappés sur le deuxième temps, en syncopes, fait redescendre, lentement, en *decrecendo*, l'harmonie jusqu'aux extrêmes profondeurs du registre grave... Un point d'orgue... De cette sombre indécision jaillit soudain le thème (6), en *si majeur* cette fois. Quatre mesures. Un silence prolongé... Le même thème en *si mineur*. Nouveau silence... *Adagio* maintenant, les deux dernières mesures du thème résonnent, une tierce plus haut : la dernière note, le *sol*, reste suspendue longuement sur la septième dominante du ton de *ré*. Et la pédale de *ré*, doucement bruissante, reprend telle qu'au début de la sonate, tandis que le thème principal, revenu à sa tonalité véritable, déroule de nouveau paisiblement ses lignes élégantes et simples.

L'effet de cette reprise est exquis. Exquis, mais surtout original et neuf. Beethoven qui, dans toutes ses œuvres symphoniques de longue haleine, s'applique à varier de façon intéressante et inattendue, la rentrée du thème, trouva rarement une formule si simple et si heureuse. Comme en tout cet *allegro*, l'art le plus savant et le plus achevé se dissimule sous les dehors d'une simplicité

(1) J'ai déjà remarqué que le sentiment général de l'*allegro* de la symphonie diffère un peu de celui de la sonate : celui-ci plus calme et plus contemplatif ; celui-là plus mouvementé et plus franchement joyeux.

(2) Bien que je ne me sois point proposé de rechercher si ces caractères du style « pastoral » en musique ne se retrouveraient pas en d'autres œuvres de toutes les écoles, je crois devoir signaler l'emploi général des pédales de tonique en pareil cas. On retrouvera cet artifice harmonique, par exemple, au début de la *Damnation de Faust*, à la rentrée en *tutti* du thème (diatonique par degrés conjoints) exposé d'abord par les altos seuls.

parfaite. Ainsi compris, le développement ne paraît plus procéder des classiques exigences d'une rhétorique dont le danger sera d'être trop souvent artificielle. Il se confond si naturellement avec l'évolution des mélodies mises en œuvre qu'il est impossible de discerner ce qui est spontané d'avec ce qui sera volontairement élaboré par l'artiste.

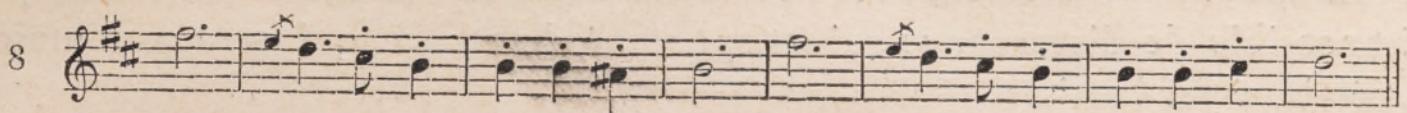
Quel que soit le charme pénétrant et voilé de son principal thème, l'*Andante* de la *Sonate pastorale* reste assez loin de ce merveilleux *Allegro*. Il est aussi de construction beaucoup plus simple. C'est un thème à deux reprises, en *ré mineur*, exposé deux fois : simplement tout d'abord, avec des variations mélodiques dans le goût de Haydn et de Mozart, quand il réapparaît la deuxième. Entre les deux expositions s'intercale un épisode en majeur, de caractère vif et décidé. Le contraste, très heureux, rappelle assez celui du *trio* et des reprises du *menuet* ou du *scherzo* classique. Comme souvent en ce genre de morceaux, Beethoven, dans la très courte *coda* qui lui sert de conclusion, fait encore entendre quelques mesures de ce second thème, en mineur cette fois. Artifice qui assure ingénierusement l'unité d'une pièce où deux mélodies différentes s'exposent successivement, sans être aucunement développées.

Il serait assez malaisé de spécifier, autrement que par de vagues épithètes, le caractère expressif du thème en *ré mineur* :

La phrase est chantante, sans grande profondeur, et d'un charme discret auquel la marche *staccato* des basses confère quelque chose de mystérieux et de nocturne. La seconde reprise est peut-être un peu plus passionnée avec ses dissonances accentuées à contre-temps. Mais cette passion ne va pas bien loin. Et si l'on considère que le mouvement ($\text{♪} = 104$) est tout à fait celui d'un *andante*, sans aucune lenteur, on ne sera plus tenté d'exagérer, fort mal à propos, le sentiment de cette pièce. W. de Lenz, un de ceux qui ont le plus contribué à créer la légende du Beethoven uniformément pathétique et désespéré contre laquelle il n'est que temps de réagir, n'a pas évité ce travers. Ce petit *andante*, une idylle villageoise au clair de lune tout au plus (si l'on tient à une interprétation poétique le rattachant au titre de la sonate), il en fait tout un poème funèbre. « L'*adagio* 2/4 en *ré mineur*, écrit-il, la statue du Commandeur aurait pu le dire dans son cimetière. » Voilà bien du romantisme inutile, avec un contresens en plus.

Le *scherzo*, très court, est un spirituel badinage rythmique d'une étincelante fantaisie. Pas de thème, à proprement parler. Quatre séries de quatre notes, en quatre mesures répétées sur quatre octaves, la tierce du ton d'abord, la dominante ensuite, séparées chaque fois par une formule de cadence (quatre mesures aussi en notes brèves et rapides). C'est toute la première reprise, et la seconde procède également de la même formule. C'en est assez pour charmer délicieusement l'oreille, intéressée par l'astucieuse délicatesse de ces oppositions de rythme. Un

court trio expose une phrase plus chantante, mais nullement passionnée, n'en déplaise aux commentateurs qui veulent de la passion partout.



En vérité, ce n'est qu'une suite de notes qui serait même presque insignifiante, si le maître ne s'était amusé à la superposer à des harmonies très diverses, l'orientant chaque fois vers une tonalité imprévue, au cours de trois répétitions successives.

Vient enfin un *rondo* à 6/8, assez développé, très brillant, très mouvementé. Ce morceau servira de finale. En voici le thème principal :



Cette mélodie, brève mais colorée, n'a-t-elle pas tout à fait le caractère d'une danse populaire rustique, qu'accentue encore la pédale de la basse, pédale de cornemuse ou de vielle ? Une danse de paysans, c'est alors l'épisode obligé pour toute musique à prétention pastorale. Ne blâmons point Beethoven d'avoir ici, comme dans la 6^e symphonie, respecté une tradition déjà vieille de son temps. En somme, répétons-le, ce qu'il voulait chanter ce n'est point la Nature (avec une majuscule), c'est la campagne, et même les plaisirs de la campagne. S'il a eu le bon goût, dans une composition pour le piano, de se dispenser de l'orage classique qui, en dépit de maints exemples alors fameux, eût fort risqué, sans l'orchestre, de n'être que ridicule et mesquin, il n'avait aucune valable raison d'écartier une convention, fort naturelle en somme. Pourquoi, dans un tableau musical, dédaigner de parti pris ce que le sujet offrait justement de musique ?

Ce thème de *rondo* pourrait fort bien être un thème populaire véritable. On sait que Beethoven n'a pas cru au-dessous de lui de s'en servir souvent. Peu importe d'ailleurs. S'il est inventé, il garde suffisamment la couleur populaire pour faire illusion. Ce caractère s'oppose très heureusement à celui des autres thèmes qui se succèdent dans l'intervalle des reprises. Assurément, tous ont bien l'expression d'animation joyeuse, seule de mise ici. Mais ce tumulte sonore se diversifie de la sorte avec assez d'artifice pour ne paraître jamais monotone.

Beethoven s'est abstenu naturellement de faire intervenir dans le cours de son développement aucun fragment du thème principal. Il a cru pouvoir seulement user de la figure de basse qui servait de soutien à cette mélodie et qui, même dans l'exposition du début, conservait visiblement son indépendance. On la reconnaîtra facilement en imitation par renversement dans l'épisode qui, après la deuxième apparition du thème populaire, conduit à la tonalité de *sol*. Elle reparaît encore, *pp*, peu avant la coda *piu allegro* dont, prodigieusement agrandie en octaves éclatantes, elle constitue l'élément principal.

Au reste, le développement proprement dit, dans les morceaux de cette nature, ne joue qu'un rôle relativement effacé, du moins sous la forme de cet ingénieux travail qui, dans les premiers morceaux de sonate ou de symphonie, s'applique à transformer une mélodie en en tirant, s'il se peut, diverses significations expressives. Dans un *finale*, un *scherzo*, un *rondo* tel que celui-ci, animé et bondissant, le sentiment musical est bien trop peu complexe pour requérir ces artificieux déguisements. La franchise et la vigueur des rythmes, leur originalité si possible, sont autrement essentiels.

Beethoven était un trop grand artisan de rythmes nouveaux pour être jamais gêné par l'obligation de renoncer un instant aux innombrables ressources de l'art du développement. Comme en maintes autres de ses œuvres, la conclusion simple et vigoureuse de sa *Sonate pastorale* ne le cède donc point, en son genre, au tableau plus varié et plus subtilement nuancé qui lui sert de préambule. Le bref et délicieux *scherzo* n'est pas inférieur. Et si l'*andante* peut paraître à quelques-uns d'un métal moins rare et moins précieux, personne ne jugera qu'il dépare cependant l'ensemble, un des plus achevés à coup sûr que le maître ait produits.

Henri QUITTARD.

De quelques traits caractéristiques des mélodies populaires.

(*Essai d'une nouvelle méthode de classement.*)

Dis-moi, Chanson, comment tu commences
et comment tu finis, et je te dirai d'où
tu viens.

Toute analyse comparative doit attendre, pour pouvoir se produire avec fruit, que le plus grand nombre de faits, objets de son étude, se trouve réuni et soit mis à sa portée.

C'est alors que — tout en embrassant l'ensemble des faits et s'inspirant de leur esprit général — l'analyse pourra s'attacher à l'examen des faits particuliers et à l'observation des détails ; elle pourra, de cette observation et du rapprochement des phénomènes infiniment petits, tirer des conclusions qui serviront à éclairer l'ensemble.

Ce moment semble venu pour l'étude comparative analytique des *Chansons de France*.

Les archives de la chanson populaire française — une parole pleine d'autorité nous l'apprend à cette place même (1) — se sont complétées grâce à l'initiative d'illustres savants sous l'égide du gouvernement, grâce aux efforts individuels des folkloristes français. Elles présentent à l'heure qu'il est l'ensemble désiré susceptible tout au plus de recevoir l'appoint d'un travail complémentaire.

L'ère de la compilation étant ainsi close, celle de l'analyse comparée est venue.

Et nul doute que ce travail ne sera entrepris ou ne le soit déjà, par le patriotism des musiciens et savants, sur la base des documents précieux contenus dans

(1) Cf. *Revue musicale*, n° du 15 juin 1908, p. 358, communication de M. J. COMBARIEU.

les dix volumes de *Chansons de la France*, actuellement à la Bibliothèque nationale. Nul doute aussi que la méthode pleine de clarté et de précision propre à l'esprit latin saura diriger ces études dans le sens le plus haut de l'analyse comparative.

Notre travail-essai pourra être considéré comme une goutte d'eau portée à une riche fontaine...

Mais nous espérons être excusé par l'amour que nous avons porté toujours à la chanson populaire française, qui — souvenir des premières années, les plus impressionnables — a été plus tard le point de départ de nos analyses.

Aussi bien, la méthode de classification que nous avons adoptée ayant été exposée, pour la première fois, il y a très longtemps, dans une Revue française qui s'adressait plutôt à un cénacle de folkloristes en mythologie et archéologie (1), nous éprouvons le désir de la publier ici et de la compléter par l'expérience, dans une Revue qui, répondant enfin aux besoins des musiciens proprement dits, ouvre ses colonnes à la discussion de toutes les questions de l'histoire et de la science musicale modernes.

En outre, l'épreuve à laquelle nous avons pu soumettre notre méthode en l'appliquant à l'analyse des chansons populaires d'autres pays, notamment des mélodies slaves et italiennes, nous ayant confirmé dans la conviction qu'elle présente, par sa simplicité même, quelque garantie, nous encourage à la reprendre ; et le reproche que nous aurions à nous adresser serait plutôt celui de n'avoir pas profité plus tôt de la gracieuse hospitalité qui nous fut offerte et dont nous savons apprécier toute la valeur.

Mais la parole autorisée déjà citée a mis fin à nos hésitations.

En remerciant M. le Directeur de la *Revue musicale*, nous entrons donc, sans autre préambule, dans le cœur de notre sujet, en expliquant le tableau analytique que nous avons fait d'une ancienne mélodie populaire très répandue dans la France : *La Fille au Cresson*.

Le choix de cette mélodie est motivé — nous devons l'expliquer d'abord — par les raisons suivantes.

D'abord il nous a semblé qu'en resserrant notre étude dans le cadre d'une seule et même chanson dans ses diverses variantes, cela gagnerait en simplicité et clarté.

La Fille au Cresson présente ce curieux fait que le même sujet (texte) se revêt de mélodies différentes, en tonalités, mesures et rythmes. C'est donc le pendant, en sens contraire, de la chanson *automèle*, — pour emprunter un terme liturgique de l'Église d'Orient, — c'est-à-dire de la mélodie-type, stable, servant à divers textes et sujets.

En second lieu, les versions datent de plusieurs époques, depuis 1711 jusqu'à 1884, embrassant une période de presque deux cents ans : raison d'ancienneté et de tradition.

Ensuite les variantes proviennent de diverses régions de la France ; *la Fille au Cresson* se chante aussi bien dans la Bretagne que dans les Ardennes et, traversant l'Océan, dans les possessions françaises du Canada, version des colonies, où souvent la tradition se conserve plus pure.

(1) *Mélusine*, 1886-1900 (Directeur H. Gaidoz) : Mélodies et airs de danses du Morbihan de la collection Mahé, analysés au point de vue du rythme et de la structure.

Enfin c'est un des documents les plus complets en variantes que contiennent les deux premiers volumes du *Recueil de chansons populaires de la France* de M. L. Rolland ; en raison de son importance, elle est placée à la tête de ce recueil.

En me bornant, cette fois, au travail analytique, je regrette de ne pouvoir en diminuer l'aridité en faisant partager au lecteur tout le plaisir que j'ai éprouvé en lisant ces trente-trois mélodies — que je ne puis reproduire ici, et dont aucune description en paroles ne pourrait rendre le charme intime, l'attrait et l'intérêt musical de la structure souvent originale des périodes, la beauté des dessins mélodiques, des allures rythmiques, toujours pétillantes d'esprit, de grâce nonchalante, de tendre émotion.

La méthode de classification dont nous nous sommes constamment servi et d'après laquelle nous avons établi aussi le tableau suivant de 33 variantes de *la Fille au Cresson* s'appuie essentiellement sur la *mesure initiale* et la *mesure finale* de chaque mélodie.

C'est dans la conformation de ces deux mesures, la première et la dernière, d'une mélodie populaire, que nous avons cru devoir chercher surtout les points distinctifs, qui feront reconnaître l'*espèce* et permettront de la ranger dans une catégorie spéciale.

Étant donné, par hypothèse, qu'une mélodie soit conservée intacte, pure de mélange étranger, elle pourra avec raison, comme l'observait un grand maître de la linguistique, — *Miklosich*, — servir de document ethnologique.

Or, dans une mélodie populaire, ce qui est le moins sujet au changement, ce qui donne le moins de prise aux influences étrangères, ce sont le commencement et la fin, l'exorde et la cadence finale.

Ce phénomène tient d'un côté : dans les airs de danse sans paroles — au tempérament de race ; dans les mélodies avec paroles — au génie de la langue d'un peuple.

Et réunissant et rapprochant les cas identiqués, en constatant la présence et la prépondérance d'un certain type de mesures initiales et de mesures finales dans un milieu donné, on a la probabilité de se trouver devant un document ethnologique caractéristique et traditionnel.

Or, les mesures en question devant fournir le document ethnologique pour pouvoir être classées, doivent d'abord être examinées selon les traits caractéristiques qu'elles possèdent ou qu'elles ne possèdent pas.

Ces traits sont : pour la mesure initiale : — le *temps levé* (*Auftakt*, en allemand) ; — pour la mesure finale : la *cadence incomplète* ou *complète* (*catalectique* ou *acatalectique*).

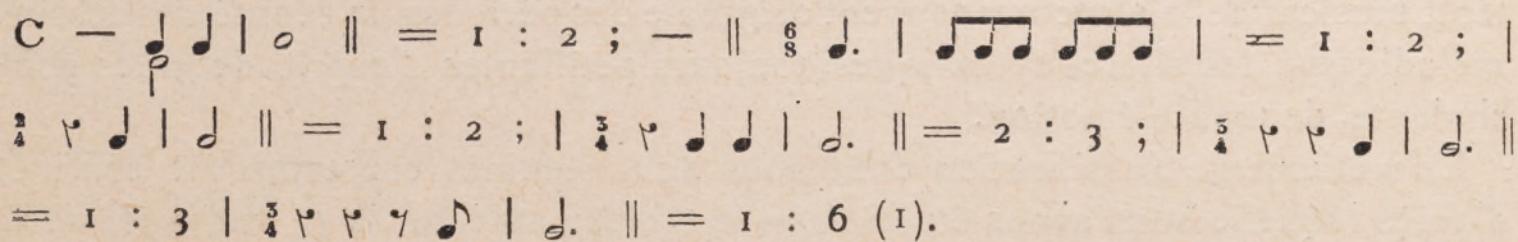
Nous croyons y voir les traits particuliers caractéristiques par excellence au point de vue rythmique.

Intimement liées, d'après la loi de compensation et d'équilibre rythmique, ces mesures tendent à se compléter, à parfaire en unités de temps par la mesure finale ce qui pourrait manquer à l'autre, à la première mesure, la mesure génératrice, loi que la musique savante a faite sienne.

C'est ainsi que chez certains peuples ougro-finnois la mesure complète (sans temps levé) entraîne une mesure complète finale ; dans certains chants traditionnels de la Bohême, cette même structure se retrouve aussi, comme nous l'apprend une autorité compétente, le compositeur morave *Ignace Vojacék*,

professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, tandis que chez d'autres peuples — qui ont des mesures incomplètes au commencement — il y a la tendance à remplacer dans la mesure finale les unités de temps qui manquent à la mesure initiale, ce qui a lieu par exemple dans les danses des Mazoures, la mazourka.

Ceci est le côté purement musical et pour ainsi dire esthétoco-mathématique de la question ; car le *temps levé*, étant une fraction de la mesure, pourra être défini sous une formule de chiffres selon son rapport mathématique à la mesure générale, fondamentale en soi : par exemple :

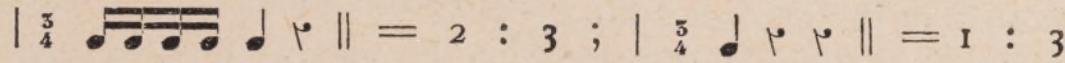


Cette formule mathématique se peut également appliquer aux *mesures finales*, lesquelles auront, tantôt comme chez les peuples cités, la même architecture que la première mesure, ou une architecture diverse, formes également définissables en chiffres.

MESURE FINALE (*acatalectique complète*) :



Mesures acatalectiques partielles :



ce qui est plus précis que les expressions *demi-complètes* ou *übercomplet*.

Il est évident que la mesure initiale ou finale complète (3 : 3, 4 : 4, etc.), comme aussi bien la mesure *incomplète*, soit du commencement, soit de la fin, peuvent et doivent être examinées aussi dans les rapports des parties singulières entre elles qui constituent leur originalité métrique ; c'est-à-dire selon le nombre de notes (ou syllabes) qu'elles contiennent et le rapport de leurs valeurs spécifiques entre elles.

Mais, quelles que soient les nombreuses formes que puissent assumer le temps levé ou la cadence rythmique finale, c'est le *principe* du temps levé qui est décisif, et l'on pourra donc établir d'abord deux classes fondamentales de chants populaires :

- I. — *Les mélodies sans anacrouse* (commençant par le premier temps) ;
- II. — *Les mélodies avec anacrouse* (commençant par un temps levé précédant le premier temps fort).

« Les peuples qui ont l'accent sur la première syllabe (et légèrement sur la dernière) sont par exemple ceux de race ougro-finnoise (Esthoniens, Hongrois « Suomi) ; en outre, les *Tchèques* et *Slowaks* — et les peuples ouralo-altaïques

(1) La formule mathématique des mesures initiales est une trouvaille géniale de feu M. Jan de Karlowicz, l'érudit philologue et excellent musicien, communiquée dans une lettre à l'auteur.

(2) C'est cette première espèce de mesure a) 3 : 3 ou 4 : 4 qui est appelée par certains musicologues allemands : *übercomplet* (Riemann).

« (Turcs, Tatares, du nord de l'Asie, Arméniens), qui ont la dernière syllabe forte et la première, bien que moins forte, cependant accentuée. »

L'illustre linguiste slave *Baudouin de Courtenay*, auquel nous devons cette communication, voulut aussi donner une explication de la présence de l'anacrouse comme document psychique : « Les peuples sans anacrouse ne sont pas des « *Schwärmer* » (expression pour laquelle il est difficile de trouver un équivalent, et qu'on pourrait transcrire ainsi : « Les peuples sans anacrouse ne s'enflamme pas facilement »).

L'absence ou la présence de l'anacrouse est donc en premier lieu indice de tempérament, par conséquent de sang et de race ; mais cette présence et cette absence dépendent aussi du génie de la langue d'un peuple. « Les peuples sont « forcés déjà par l'esprit de leurs langues de choisir un rythme différent pour « leurs chants ; c'est ainsi que le *temps levé* (*Auftakt*) est chose toute naturelle en « pays allemand. L'article défini et indéfini, l'accentuation de la syllabe mère « (*Stammsylbe*), la quantité de préfixes non accentués, tout ceci donne de soi-même « aux vers de la chanson allemande la qualité de commencer par un temps bref, « non accentué, tandis qu'en Serbie les choses se passent tout autrement. Déjà « le manque de l'article, la rareté du pronom personnel beaucoup moins nécessaire dans les formes du verbe, obligent le chanteur de commencer très souvent le vers par une parole d'importance pour le sens (1). »

Et le savant auteur conclut : « Le peuple ne livre point des combats en chantant, pas plus qu'en parlant. Il choisit pour ses mélodies dès le principe seulement les rythmes qui sont parfaitement adaptés au langage dont il se sert. Une forme à laquelle son langage ne se plierait pas de suite et facilement serait immédiatement abandonnée. »

Nous basant sur ces diverses considérations, nous avons divisé les chansons en deux classes (groupes) principales :

A. Mélodies sans anacrouse ;

B. Mélodies avec anacrouse.

Puisque, selon l'opinion citée plus haut, le manque d'anacrouse serait chez un peuple l'indice d'un naturel peu excitable (*nicht schwärmerisch*), la présence d'une anacrouse, la prépondérance des chants à temps levés, démontreraient l'état d'âme opposé et devraient faire admettre chez le peuple en question une imagination facilement excitée, une nature plus ardente, plus impulsive.

Et il est permis de supposer que plus l'anacrouse (le temps levé) sera riche et compliquée, plus elle sera l'expression d'une vivacité et d'un élan pleins d'entrain.

Ici encore, une autorité, la plus haute, nous donne d'une manière inattendue et en une place où le folklore serait bien surpris de se voir représenté, une leçon et une démonstration de profonde signification et d'une valeur inestimable.

Dans le dernier temps de la première symphonie, *Beethoven* fait précéder la première mesure du thème par une série de temps levés, méthodiquement rangés d'après le nombre sans cesse augmentant des notes, en commençant par le temps levé de deux notes dissyllabiques :

(1) W. WOLLNER: *Untersuchungen über den Versbau der Südslavischen Volkslieder*. (Archiv. f. Slav. Phil. IX, 2.)



démonstration admirable de la puissance dynamique croissante avec le nombre des notes, terminant par l'élan irrésistible de la dernière fusée (1).

Les mêmes formes se retrouvent dans les temps levés de la chanson populaire française, dans le sens rythmique.

Après avoir considéré les chansons au point de vue du rythme, il convient de se placer au point de vue mélodique.

Et ici, comme trait caractéristique, la mesure finale surpassé en importance la mesure initiale.

En effet, s'il est indifférent de savoir avec quelle note de la gamme commence une chanson, il ne l'est point de savoir avec quelle note elle finit.

(*A suivre.*)

Venise, 19 août 1909.

E. ADAÏEWSKY.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du drame lyrique (*suite*).

LE JEU DE ROBIN ET DE MARION.

On a un peu abusé de cette petite pièce, importante sans doute, mais pour des raisons étrangères à la musique. Elle contient un certain nombre d'airs notés ; on a déchiffré ces airs tant bien que mal : puis on les a affublés d'un accompagnement. On a constitué ainsi une petite partition, bientôt décorée du titre de « premier opéra comique français (1) ». En France M. Weckerlin, renchérisant sur de Coussemaker, et en Allemagne M. Tappert, ont « harmonisé » les mélodies de cette pastorale ; et l'erreur sur le fond (je veux dire sur la nature du genre) s'est aggravée d'une maladresse de forme dénaturant cette musique primitive. Je serais, certes, très heureux de pouvoir donner un intérêt de plus à mon sujet en signalant ici, au XIII^e siècle, un exemplaire authentique du genre

(1) D'autres ont cru voir dans ces groupes à degrés conjoints la démonstration de la naissance de l'échelle tonale, de la gamme.

(1) C'est l'opinion que reproduit, en la trouvant exacte, G. Paris (*La Littérature française au moyen âge*, p. 213).

« éminemment français » ; mais il y faut nettement renoncer. Une telle prétention serait ridicule. Le *Jeu de Robin et de Marion* n'est pas même une « comédie à ariettes », comme on disait au XVIII^e siècle, en entendant par là une comédie qui contenait des couplets avec des airs (de petits airs !) spécialement écrits pour ces couplets ; c'est plutôt une « comédie en vaudevilles », c'est-à-dire une comédie littéraire où on a inséré quelques chansons populaires, quelques-unes de ces mélodies voyageuses, ou *timbres*, d'origine vague, et qui, sans avoir un rapport nécessaire avec tel sujet donné, sont employées un peu partout, comme un ornement dépourvu de cachet personnel. Je sais bien qu'à l'époque la plus glorieuse de la baraque foraine (aux environs de 1740), *comédie en vaudevilles* et *opéra comique* sont des formules souvent employées l'une pour l'autre ; mais c'est qu'alors on entend par « *opéra comique* » tout autre chose que ce que nous entendons aujourd'hui par le même mot. On désigne par là une parodie, une farce. Mais peu importent, d'ailleurs, les définitions de mots ; l'essentiel est de caractériser exactement les choses.

L'auteur est Adam de la Halle, ou de le Halle, connu encore sous les noms d'Adam le Bossu, Adam d'Arras ; il est né à Arras vers 1230, mort en Italie, où il avait suivi le comte d'Artois (1285-1288). Le petit drame qu'il a écrit sous le nom de *Jeu* est sorti d'une variété de la poésie lyrique au XIII^e siècle, la *Pastourelle*. Le thème de ces sortes de poésies est connu. Un chevalier, avec lequel s'identifie le poète, aperçoit, dans la campagne, une bergère ; il l'aborde et la courtise. Parfois il est éconduit, la jeune paysanne voulant rester fidèle à un ami de son choix (il lui arrive même d'être obligé de battre en retraite devant père, frères et amis qui, sortant du bois voisin, viennent au secours de la bergère) ; parfois il triomphe, soit par l'éloquence et la générosité, soit par la force. La pastorale d'Adam appartient à la première catégorie. Ce qui en fait l'originalité, au moins en tant que drame, c'est qu'au lieu de chercher, selon la tradition, l'élégance factice, la poésie conventionnelle et enrubannée, elle est franchement réaliste, appliquée à montrer les paysans tels qu'ils sont. Elle est même réaliste à l'excès, naïvement ou grossièrement, de façon déplaisante, sans compensation artistique, avec une certaine platitude. Marion repousse ainsi les avances du chevalier (v. 59 et suiv.) :

Biaus sire, traiés vous arrier.
Je ne sais que chevalier sont.
Desour tous les hommes dou mont
Je n'ameroie que Robin.
Il vient au soir et au matin,
A mi, toudis et par usage,
Et m'aporte de son froumage.
Encore en ai jou en men sain
et une grant pieche de pain
Que il m'aporta a prangiere.

Beau sire, tirez-vous arrière.
Je ne sais ce que chevaliers sont.
De tous les hommes du monde,
Je n'aimerai que Robin.
Il vient, le soir et le matin,
A moi, tous les jours, et par habitude,
M'apporter de son fromage.
J'en ai encore dans mon sein
Avec un gros morceau de pain
Qu'il m'apporta pour dîner.

J'imagine que « *dans mon sein* » ne signifie pas « *dans mon corsage* », comme pourrait penser le lecteur moderne, mais a le même sens que le latin « *in sinu* », ce qui revient à peu près à « *dans mon tablier* »... Quoi qu'il en soit, cette première façon de parler d'un amour et de l'expliquer est un peu singulière. Le détail revient souvent dans la pièce (vers 147, 168, 386, 661). Robin dit en parlant de Marion (v. 551) :

Je croyais tenir un fromage
Tant je te sentis tendre et molle.

Il y a d'autres images alimentaires qui ne sont pas plus poétiques. Voici un fragment de dialogue entre les compagnons qui viennent d'aider Robin à mettre en fuite le chevalier :

BAUDONS

Or di, Huart, si t'ait Dieus !
Quelle viande tu aimes mieus.
Je sai bien se voir m'en diras.

HUARS

Boins fons de porc pesant et cras,
A le fort aillie de nois.
Chertes, j'en menjai l'autre fois
Tant que j'en euch le menison.

BAUDONS

Dis nous, Huart, Dieu te protège !
Quel manger aimes-tu le mieux.
Je saurai bien si tu dis vrai.

HUART

Un bon derrière de porc, pesant et gras,
Avec la forte purée d'ail et de noix.
Certes j'en mangeai l'autre fois
Tant que j'en eus le dévoîment.

En latin — surtout en grec — tout cela pourrait être dit avec esprit, même avec élégance. En français n'apparaît qu'une vulgarité bien pauvre. Le mot de Boileau sur « ces siècles grossiers » n'est pas trop sévère. Ce bout de dialogue que je viens de citer se place dans une scène finale où, après une action assez chaude, les personnages se reposent par quelques petits jeux, dits « de société ». Un de ces jeux naïfs consiste à demander : « quel plat préférez-vous » ? — Il y a aussi le jeu de la main chaude, où on compte jusqu'à dix. Un autre, c'est le jeu dit « de saint Côme » (v. 445 et suiv.). Il s'agit d'offrir un objet burlesque à quelqu'un qui représente saint Côme, et de ne pas rire devant les grimaces du saint ; si on rit, on a perdu. Un autre jeu est tout rabelaisien (v. 481 et suiv.).

PERONNELLE

... Sachés que bien apartient
Que fachons autres festelettes.
Nous sommes chi deux baisselettes,
et vous êtes entre vous quatre.

GAUTIERS

Faisons un pet pour nous esbatre.
Je n'i voi si boin.

PERONNELLE

... Sachez qu'il serait convenable
d'avoir d'autres divertissements.
Nous sommes ici deux fillettes
Et vous êtes, vous, quatre (hommes).

GAUTIERS

Faisons un... pour nous ébattre.
Je ne vois rien de si bon.

Plus loin, le même Gautier demande la permission de chanter un « morceau » et il commence ainsi (1) :

Audigier, dit Raimberge, je vous dis : ... Bouse !

Aristophane en a dit bien d'autres ! mais Aristophane n'est pas seulement réaliste, au sens grossier du mot ; il est, par surcroît, comique et lyrique. Il a le sens de la farce, il a parfois une grâce exquisément délicate, et il déploie une imagination étincelante. Il a des ailes, il est poète. Adam n'est ni comique ni lyrique. Il n'y a pas dans son œuvre ce large courant de fantaisie et de lyrisme qui entraîne tout. Il n'est pas poète.

Les caractères, dans *Robin et Marion*, souffrent de la même platitude. Chez

(1) G. Paris (*La Littérature française au moyen âge*, p. 212) appelle le *Jeu de Robin et de Marion* « un petit chef-d'œuvre délicat et gracieux ». Ceux qui ne partageraient pas ma manière de voir pourront s'appuyer sur ce témoignage de haute autorité.

cette bergère et ce paysan qui se sont promis l'un à l'autre, on ne sent pas une passion vraie. Des banalités, des enfantillages, quelques détails malpropres, ne suffisent pas à créer la vie et l'intérêt. Je signalerai cependant un mélange assez piquant de malice et de niaiserie feinte dans les réponses de Marion aux premières avances du chevalier :

— N'as-tu point vu par ici, vers cette rivière, une *ane* ?

— Un *âne* ? C'est une bête qui brait !

(Sans doute, pour dérouter la diplomatie du galant, Marion fait semblant de mal entendre, ou de confondre *ane*, en latin *anas*, cane, canard, avec *asne* asinus.

— Dis-moi ; n'as-tu vu nul *héron* ?

— Un *hareng* ? Par ma foi non ! Je n'en ai point mangé depuis le carême.

Et, en voyant, sur le poing du seigneur, un faucon de chasse coiffé de son chaperon, Marion demande :

— Quelle est cette bête sur votre main ?

— C'est un faucon !

— Mange-t-il du pain ?

— Non, mais de la viande.

— Quelle bête ! Il a une tête de cuir...

Robin est un amoureux-fantoche sans consistance, un pleutre recevant des soufflets et des coups en proclamant la supériorité de son rival (v. 364). Quant aux personnages secondaires, j'en ai donné une idée en montrant comment ils comprennent les petits jeux de société.

J'arrive à la musique de *Robin et Marion*, ou à ce qu'on appelle ainsi.

Le sujet de cette petite pièce pouvait donner lieu à de jolies choses musicales. Un chant de bergère dans la campagne, plusieurs duos d'amour, une scène de séduction, une scène de bataille, un chœur pour les personnages secondaires, des chansons pour les danses et les jeux de la fin, tout cela est bien suggéré par le livret et constitue le double aspect que doit avoir une bonne matière d'opéra comique : expression et couleur. Mais il ne faut pas hésiter à le dire : malgré l'emploi assez fréquent du chant, l'œuvre n'est pas musicale, au sens que doit avoir ce mot quand il s'agit de théâtre lyrique. Adam n'a nullement fait œuvre de musicien. Je veux dire par là que jamais il ne cherche à traduire, par la mélodie, l'intérêt d'une situation, l'intensité d'un sentiment, — amour, jalousie, convoitise, colère, gaîté, — le tour particulier ou le grotesque d'un caractère. Ici, la musique est tout extérieure. Au lieu de sortir du sujet comme un essai d'expression dans un langage spécial, elle vient du dehors, ornement très secondaire, ne faisant pas corps avec l'action ou le sentiment de cette action, plaquée sur le texte littéraire comme le seraient quelques pauvres images sur les murs d'une chambre. J'ai déjà insisté sur cette distinction capitale, en parlant des mystères, pour montrer combien ils étaient différents des drames liturgiques ; je dois la reproduire ici surtout, en parlant de cette pastorale-bouffe.

La musique du *Jeu de Robin et de Marion* nous a été conservée dans deux manuscrits : celui de Lavallière (Bibliothèque Nationale, 2736), qui est le plus ancien, et celui de la Bibliothèque d'Aix, plus récent, avec quelques variantes.

Aucune des mélodies contenues dans ces manuscrits n'a été écrite pour le *Jeu de Robin*. L'auteur les a empruntées un peu partout, quelquefois même sans se préoccuper de la grande règle de toute adaptation : la convenance.

Il y en a 32. Toutes sont des monodies, très simples et très sèches ; malgré le zèle de certains éditeurs modernes, elles ne laissent place à aucune hypothèse concernant un accompagnement instrumental qui serait omis par le scribe, sous-entendu ou perdu.

Beaucoup n'ont que huit mesures (toujours à 3 temps). En général, elles ont la saveur des airs populaires :

J'entends Ro- bin fla- geo- ler au fla- geol d'ar- gent,
Au fla- geol d'ar- gent.

Cet aristocratique « flageol *d'argent* » ne s'accorde guère avec les autres détails de la pièce, d'un réalisme si pauvre et si *paysan*. J'y vois le signe d'un démarquage. Populaire aussi, au XIII^e siècle, était cette charmante mélodie, si allante et si vive, qui fait suite à celle que je viens de citer :

Hé ! ré- veil- le- toi, Ro- bin, Car on em-mè- ne Ma- rot, Car on em-mè- ne Ma- rot.

Mais gardons-nous bien de voir là un spécimen du talent d'Adam de la Halle ! Cette mélodie se trouve (beaucoup plus ample et complète) dans un célèbre manuscrit de Montpellier, dont les pièces ont été transcrives par M. Pierre Aubry. Nous n'avons ici qu'un emprunt partiel à une composition qui semble avoir fait partie du domaine public. (Cf. un texte d'Eustache de Fontaine, cité par Bartsch, p. 260.)

Adam (au v. 442) fait proposer par un de ses personnages un jeu de société qui n'est guère en rapport avec la condition des Robin, des Marion et des Huart : *le jeu des rois et des reines* (pris par Jean de Condé pour cadre d'un fabliau *le Sentier battu*, dont la scène se passe dans une assemblée de seigneurs). Mais il va plus loin. Il fait chanter à Marion et à Robin les paroles suivantes (v. 220 et suiv.) :

Marion. Robin, par l'âme à ton père,
Sais-tu danser aux soirées ?
Robin. Oui, oui, par l'âme à ma mère,
Mais *j'ai bien moins de cheveux*
Devant que derrière,
Belle, devant que derrière.

Ce détail, qui après le serment « par l'âme à ma mère » nous paraît constituer un coq-à-l'âne, est ainsi commenté par M. Langlois : « Les clercs sont souvent représentés dans les miniatures des manuscrits avec le devant de la couronne formée par la tonsure presque ras, tandis que par derrière les cheveux sont

longs. Les vers que chante ici Robin proviennent-ils d'une chanson accompagnant à l'origine une danse exécutée ou censément exécutée par un clerc ? ou signifient-ils simplement que les cheveux de Robin lui tombent plus bas par derrière que par devant ? En tout cas, la calvitie n'a rien à voir ici. » Le lecteur a donc le choix entre ces deux opinions : ou bien Adam s'est servi d'une chanson étrangère ne convenant nullement au personnage de sa pièce, ou bien il y a dans ce passage une lamentable platitude. C'est la première opinion que j'adopte.

Le refrain « *Trai-ri deluriau deluriau* » (v. 96) est assez habituel aux pastourelles (cf. Bartsch, p. 243 ; G. Raynaud, I, p. 161). De même pour le refrain sur le « *chapelet* » (couronne de fleurs) employé aux vers 176 et suivants.

Une autre preuve que les mélodies de *Robin et Marion* ne sont pas d'Adam se trouve dans certains détails des paroles qui les accompagnent. Aux vers 97 et suiv., le chevalier chante cet air, qui d'ailleurs semble présenté comme une citation (quelque chose d'analogue à la chanson du roi dans *Rigoletto*) :

Les romanistes remarquent que ces deux rimes, *bois* et *rois*, n'appartiennent pas au langage parlé dans le pays d'Arras. Si Adam s'était servi de l'idiome ar-tésien, il aurait dit *bos* (comme il l'a fait au dernier vers du jeu). Paroles et musique, il a tout emprunté. Il en est de même pour la réponse chantée par Marion au sujet du « *chapelet* » :

Robin, veux-tu que je le mette
Sur ton chef par amourette ?

La rime « *mette* » et « *amourette* » n'est pas une rime picarde. Dans le dialecte du pays d'Adam, il faudrait *meche* qui, dans le *Jeu de la Feuillée*, v. 377 et 378, 657 et 658, rime avec *coureche* (se courrouce) et avec *rikeche*.

Je remarque enfin, dans le rapport des paroles et des mélodies au point de vue du rythme, des inconveniences qui attestent soit une origine toute populaire, soit les inconvenients inséparables de l'adaptation d'un air donné à des paroles nouvelles, soit encore la faiblesse du sens musical d'Adam là où on serait tenté de supposer qu'il est un auteur original. La première mélodie de la pièce est celle-ci :

« *Robin m'a* » ne signifie point « *Robin me possède* ». Ce serait trop joli, d'une simplicité trop charmante. Il faut entendre : *Robin m'a demandée*. Mais ce groupe

logique est coupé en deux : *Robin m'a*. Après ces mots, il y a un point, une clausule très nette du mouvement mélodique. Puis on reprend : *Robin m'a demandée*. On songe malgré soi à certaines chansons modernes, qui sont plutôt des scies d'atelier, et où un mot, coupé en deux, suggère d'abord un sens qui doit être ensuite abandonné pour un sens tout autre, lorsque le mot est complété. En employant le mot « *disconvenances* », je veux dire aussi qu'assez souvent, dans les paroles, les syllabes toniques ne sont pas placées aux temps forts de la mesure, et les atones aux temps faibles, comme dans ces vers (438-9) :

En pareille compagnie,
On doit bien joie mener.

Le second est ainsi noté :



Le *Jeu de Robin et de Marion*, au point de vue musical, est un médiocre pot-pourri d'airs populaires (médiocre, au point de vue du théâtre lyrique). Il est difficile de le prendre au sérieux.

En principe, j'admire beaucoup l'art du Moyen-Age, et je crois l'avoir prouvé surabondamment dans les premières leçons de ce cours. Je suis de l'avis de M. Mâle, qui a écrit dans un de ses beaux livres : « Parler du Moyen-Age pour s'en moquer est le ridicule d'un autre temps que le nôtre. » Mais cette opinion a besoin d'être complétée ainsi : « Ne parler du Moyen-Age que pour admirer ce qu'il a fait, serait un ridicule aussi fâcheux que l'autre. » A juger l'état de la musique d'après un document comme celui-ci, il est impossible de ne pas sentir combien les arts du rythme sont en retard sur les arts plastiques. Le *Jeu de Robin et de Marion* paraît avoir été écrit entre les années 1283 et 1285. Songeons à ce qui avait été déjà fait, à cette époque, en architecture ! L'art roman avait d'abord produit tous ses chefs-d'œuvre : la cathédrale d'Autun, l'église de Vézelay, les portails de Saint-Gilles et de Saint-Trophime d'Arles, Saint-Sernin de Toulouse, Notre-Dame du Port à Clermont, cent autres que nos architectes modernes admirent sans réserves. Des œuvres comme la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers ou comme le portail de l'église de Vézelay supposent une science et un art de la composition, un sentiment de l'harmonie dans l'invention créatrice qui en fait les équivalents d'une symphonie de Beethoven, d'une fugue de Bach ou de Händel ; et ce sont des œuvres du XII^e siècle ! Quant à l'art gothique, né dans l'Ile-de-France pendant la première moitié du XII^e siècle, il avait déjà produit Notre-Dame de Paris ; et ceci n'a jamais été dépassé. On est donc étonné, déçu, on reçoit une impression qui arrête le mouvement naturel de l'admiration et l'attente de la sympathie, quand on voit un Adam de la Halle noter aussi pauvrement ses « jeux », sans originalité, sans ampleur ni invention mélodique, avec un art enfantin et gauche, d'une technique insignifiante, dépourvu en somme des qualités qui font l'artiste musicien. Notre seule ressource est de penser qu'Adam lui-même considérait le *Jeu de Robin et de Marion* comme n'ayant pas grande importance ; si telle ne fut pas son opinion, c'est au moins par elle que je conclus.

Jules COMBARIEU.

Esquisse d'un programme d'études pour les écoles.

1^{re} ANNÉE (8 ANS).

I. — Exercices élémentaires de rythme.

1^o En suivant les mouvements d'un métronome, les enfants marquent des temps séparés par des durées égales. — Pour marquer ces temps, ils frappent une main contre l'autre, ou bien s'aident d'une règle. — L'exercice est pratiqué dans des mouvements différents ; les enfants comptent toujours à haute voix : *une, deux, trois, quatre...*

2^o Le même exercice est ensuite pratiqué sans métronome, le maître se bornant, au début, à indiquer ce qu'il faut faire.

II. — Groupes rythmiques de trois, de quatre, de six et de cinq temps.

On distingue des groupes avec temps fort et temps faible. On ne dit plus : *un deux, trois, quatre, cinq, etc...* Mais *une, deux, une, deux,...* ou bien *une, deux, trois, — une, deux, trois, etc.*

Les enfants se servent toujours de la main, du pied et de la voix pour indiquer les temps. L'exercice est pratiqué dans des mouvements différents, et s'enrichit d'*exercices d'obéissance à la baguette*.

On termine cette première série d'études par la notion de « mesure à trois temps », de « mesure à quatre temps », etc., mais sans faire de théorie de la mesure et en se bornant à la distinction des temps forts et des temps faibles.

III. — Mots employés en musique pour indiquer le degré de rapidité du mouvement. (L'occasion s'offre ici tout naturellement d'introduire cette notion.)

IV. — Les notes : *do, ré, mi, fa, sol.*

Sans avoir recours à l'écriture, le maître arrive à faire dire avec une intonation *uniforme* par toute la classe : *do* ; puis après avoir partagé la classe en 3 groupes, l'accord parfait : *do, mi, sol*. On obtient d'abord la justesse ; puis on fait, sur l'émission de l'accord parfait, deux sortes d'exercices : 1^o Variation de l'*intensité générale* des voix ; 2^o Recherche du *fondu* des voix. On analyse ensuite : *do, ré, mi, fa, sol*. S'il dispose d'un piano, le maître fait entendre les cinq notes *dans l'octave de l'instrument qui correspond au registre de la voix des enfants*. Il utilise aussi ceux ou celui de ses élèves qui, étant le mieux doué, peut servir de modèle aux autres.

Il s'abstient le plus possible de donner lui-même l'intonation.

Jusqu'ici tout s'adresse à l'oreille, et aucune définition abstraite n'a été donnée.

V. — Reprise des exercices de rythme élémentaire sur les cinq notes connues. — Même exercice (avec même méthode) sur *sol, la, si, do*.

VI. — Les notes de la gamme diatonique une fois sues, grâce aux petites mélodies que l'on chante tout d'abord, on les écrit ensuite ; alors seulement on définit la portée, la clé de *sol* et la clé de *fa*.

Petits exercices de récréation rythmique et musicale, au choix du maître (chansons populaires, avec rythmes accompagnés de mouvements réels).

2^e ANNÉE (9 ANS).

I. — Revision des exercices de première année. Pour la suite des études, on pratique toujours la même méthode : *d'abord*, chanter ; *ensuite*, définir et donner des éléments de théorie.

II. — Etude des signes employés dans l'écriture musicale : *a*) Mesures où certaines notes marquant les temps sont remplacées par des silences. Diversité et valeur de ces silences. Le point. — *b*) Mesures où plusieurs temps sont représentés par une seule note. — La noire, la blanche, la ronde, la croche, la double croche. — Le triolet. — Lecture rythmique de textes musicaux très faciles.

III. — Degrés et intervalles. — Lecture de textes où l'élève indiquera (dans la gamme d'*ut*) le degré sur lequel se trouve la note et l'intervalle employé.

Exécution de textes faciles (chants populaires). — Exercices d'obéissance. — Dictée musicale.

3^e ANNÉE (10 ANS).

I. — Revision des exercices sur le rythme élémentaire, avec les additions suivantes :

- a*) Signification des deux chiffres qui indiquent la mesure ;
- b*) La ponctuation du discours musical : le membre de phrase, la phrase, la période (ou phrase composée de plus de deux membres).
- c*) La syncope.

Ici encore, le maître s'abstient le plus possible de commencer sa leçon par des définitions abstraites. Il procède presque toujours par imitation. Ainsi il fait d'abord entendre des syncopes ; puis, en battant lui-même la mesure normale, il demande aux élèves d'indiquer les syncopes (par un bruit différent). En dernier lieu seulement il donnera une définition.

II. — Reprise des notions sur la gamme. — Dièses et bémols. — Formes diverses sous lesquelles chaque intervalle peut se présenter.

III. — Tons et modes. — Gammes majeure et mineure.

IV. — Les deux groupes d'accords dont se compose la gamme majeure : harmonies fondamentales et harmonies complémentaires (si le maître dispose d'un piano).

V. — Renversement de tous les intervalles de la gamme et de l'accord parfait.

Exécution de textes musicaux faciles (chants populaires et chants tirés des œuvres classiques). — Exercices d'obéissance à la baguette. — Dictée musicale.

4^e ANNÉE (11 ANS).

I. — Revision de toutes les notions antérieurement acquises.

II. — Tonique, dominante, sensible. — Consonance et dissonance. — Accords de tonique et de dominante. — Accords de sixte. — Accords de septième et de neuvième. — Renversement et simplification des accords.

III. — La modulation. — Modulation aux tons voisins (cycle des quartes et cycle des quintes). — Modulations enharmoniques.

IV. — Les cadences (parfaite, imparfaite, évitée, plagale).

V. — Revision et complément des notions antérieures sur le rythme. La strophe et l'antistrophe. L'anacrouse. Les membres de phrase complets et incomplets.

VI. — Notes de passage et d'agrément : appoggiature, retard, anticipation, broderie. — Pédales. Toutes ces notions sont données à propos de texte *déjà exécutés*.

Exécution de textes musicaux de difficultés graduées et à plusieurs parties. — Etude de toutes les indications qui concourent à déterminer le mode d'exécution et les nuances. — Exercices d'obéissance à la baguette du chef (attaque, *rallentando*, *accelerando*, intensité, points d'orgue).

Dictée musicale.

5^e ANNÉE (12 ANS)

I. — Revision générale des programmes antérieurs et, particulièrement, du programme de quatrième année.

II. — Notions très élémentaires sur les divers genres de composition chorale. — Étendue normale des voix ; leur groupement.

Exécution de textes musicaux à plusieurs parties. — Dictée musicale. — Analyse rythmique, tonale et expressive de quelques chœurs. — Exercices d'obéissance à la baguette du chef.

III. — Notions très sommaires d'histoire musicale (données à propos des chants déjà exécutés).

Comme suite à ce programme, je me propose de publier prochainement, à l'usage des écoles, un recueil de chants populaires, avec des mélodies classiques, et quelques pièces (monodies sans accompagnement, à couplets et refrain, canons, expositions de fugues à deux voix) écrites par des contemporains. Je fais ici appel à tous ceux qui s'occupent, avec compétence, de composition. Ils ne sauraient faire un plus bel emploi du talent qu'en écrivant pour les écoles. Les meilleures pièces qui m'auront été envoyées seront mentionnées et appréciées dans la *Revue musicale*, puis insérées dans le livre en préparation. — J. C.

L'Histoire et la Légende dans le Drame lyrique.

Wagner, pour exposer ses idées sur le théâtre lyrique, écrivait de gros livres confus, esthétiques, philosophiques, pleins d'abstractions, à l'allemande. Camille Saint-Saëns, pour nous faire connaître quelques-uns de ses principes, écrit — trop rarement ! — des articles substantiels, brefs, nourris de faits, étincelants de verve, d'une netteté parfaite, à la française. Dans la *Revue de Paris* du 15 août, l'illustre Maître, — défendant en réalité la liberté du compositeur, — montre avec beaucoup de raison que les sujets historiques sont aussi favorables que les sujets légendaires au drame lyrique ; il supprime peu à peu le fossé qu'on avait voulu creuser entre la Légende et l'Histoire. Citons quelques passages de cette étude très importante, d'un style brillant, alerte, allant droit au but :

L'Histoire, c'est ce qui est probablement arrivé.

La Légende, c'est ce qui n'est probablement pas arrivé.

Il y a de la Légende dans l'Histoire.

Il y a de l'Histoire dans la Légende.

La Légende est la forme ancestrale de l'Histoire.

C'est pour cela que toute légende a sa racine dans un fonds de vérité, — qu'il nous faut rechercher à travers la fable, comme nous cherchons à reconstruire les animaux disparus d'après les restes que le temps nous a conservés. — Derrière Prométhée, nous voyons l'invention du feu ;

derrière les amours de Cérès et de Triptolème, l'invention de la charrue et de la culture des céréales ; l'aventure des Argonautes nous montre les premières tentatives d'expéditions lointaines et la découverte des mines d'or. On a fait de grands travaux sur ce sujet des réalités continues dans la fable ; on a trouvé l'explication des faits les plus étranges de la mythologie, des métamorphoses si poétiquement décrites par Ovide.

Entre la Légende et l'Histoire se placent les Livres saints.

Chaque race a les siens. Les nôtres sont l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*. Pour beaucoup, ces livres sont légendaires ; pour un plus grand nombre, pour tous les croyants, ils sont de l'histoire, l'Histoire sainte, la seule vraie, la seule qu'il ne soit pas permis de révoquer en doute. En voulez-vous une preuve ? il n'y a pas bien longtemps qu'un pasteur anglican fut censuré par l'autorité ecclésiastique pour avoir osé dire, dans un sermon, que le serpent du Paradis terrestre était un serpent symbolique et non un animal véritable.

Et l'autorité avait raison.

Quelle est la base du Christianisme ? la Rédemption : c'est-à-dire l'incarnation et le sacrifice de Dieu lui-même, destinés à effacer la tache du péché originel et à ouvrir ainsi aux hommes le royaume des cieux. Et qu'est-ce que le péché originel ? la faute d'Adam, alors qu'entraîné par l'exemple d'Ève, victime elle-même des perfides conseils du Serpent, il désobéit à l'ordre de ne pas goûter au fruit défendu. Supprimez le Paradis terrestre, le Serpent, le fruit défendu, tout l'édifice du Christianisme s'écroule.

Passant ensuite à l'Histoire profane, Camille Saint-Saëns montre qu'elle se rapproche de la Légende parce que l'historien voit toujours les faits « à travers des prismes, des verres grossissants ou rapetissants, et les déforme à son insu ».

Si j'osais ajouter un mot à ces vues profondes, je dirais qu'en fait, au théâtre, les sujets légendaires sont toujours interprétés par le public comme s'ils étaient réels, et que dans les sujets historiques un « document » ne plaît jamais parce qu'il est un document, mais parce qu'il a certaines qualités de grâce, de noblesse, ou de pathétique. C'est donc qu'entre l'Histoire et la Légende il y a un domaine commun ; et c'est précisément de ce domaine que la musique vient prendre possession.

L'éminent compositeur résume ensuite à grands traits l'évolution du théâtre lyrique moderne :

Depuis Lulli jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'opéra français a été légendaire, c'est-à-dire mythologique ; et ce n'était pas, comme on le prétend, pour se borner à la peinture des sentiments, à l'*action intérieure*, pour éviter les *contingences*, — oh ! ces contingences, nous les

a-t-on assez servies ! — c'était pour trouver, dans la fable, matière à spectacle. La tragédie, comme on sait, ne pouvait entrer dans cette voie, évoluant péniblement sur une scène encombrée de spectateurs : l'opéra, libre de ses mouvements, occupant un vaste espace, recherchait au contraire la pompe, les *machines*, les *gloires* dans lesquelles apparaissaient les dieux et les déesses, tout ce que pouvait donner la mise en scène d'alors ; et si l'on n'y pratiquait pas la couleur locale, c'est qu'elle n'était pas encore inventée.

Enfin, comme on se lasse de tout, on se lassa de la mythologie, on aborda le genre historique, et alors parurent les *Vestale*, les *Fernand Cortez*, on sait avec quel succès ! et le genre historique régna sans conteste, jusqu'au jour où *Robert le Diable* ramena timidement la Légende, qui devait triompher plus tard sous les auspices de Richard Wagner.

Mais, entre temps, après *Robert le Diable* étaient apparus les *Huguenots*, qui pendant un demi-siècle ont été la gloire de l'opéra historique ; maintenant encore, les traditions en étant à peu près perdues, les exécutions bien inférieures à celles d'autrefois, cette œuvre mémorable jette encore, comme un soleil couchant, de surprenantes lueurs. Plusieurs générations, qui l'ont admirée, s'étaient donc trompées ! et faut-il s'inscrire en faux contre une si brillante fortune, parce que Robert Schumann, qui n'entendait rien au théâtre, en a contesté la valeur ? Il est étonnant qu'au jugement de Schumann on n'ait pas opposé celui de Berlioz, et l'enthousiasme qu'il a montré pour les *Huguenots* dans son fameux traité d'instrumentation.

Le grand public, peu accessible aux polémiques transcendantes, est fidèle aux anciennes gloires ; bien que le succès soit venu, peu à peu, à quelques drames lyriques d'espèce légendaire, le goût du genre historique lui est resté, et non sans raison : car, ainsi que l'a dit un critique autorisé, « un drame historique peut contenir une force vive de lyrisme plus grande que la plupart des pauvres livrets légendaires sur lesquels s'évertuent nos compositeurs, candidement persuadés qu'ils font descendre en eux le saint esprit de Bayreuth » ; et ils n'auraient jamais songé à être légendaires, si le dieu, au lieu de se tourner vers la mythologie scandinave, avait donné suite à son projet de mettre en scène les hauts faits de Frédéric Barberousse. Il n'était nullement, dans sa jeunesse, ennemi du genre historique ; il s'est répandu en éloges sur la *Muette de Portici*, sur la *Juive*, sur la *Reine de Chypre*, et s'il fait des réserves justifiées sur le livret de ce dernier ouvrage, il convient néanmoins que le compositeur y a trouvé l'occasion d'écrire de fort belles pages.

« On ne saurait trop louer Halévy, — dit-il, — de la fermeté avec laquelle il résiste à toutes les tentations d'escamoter les applaudissements faciles, en s'en remettant avec une confiance aveugle au talent des chanteurs, comme font tant de ses confrères. Au contraire, il tient à ce que les virtuoses, même les plus en renom, se soumettent aux hautes inspirations de sa muse ; c'est ce qu'il obtient par la simplicité et la vérité qu'il sait imprimer à la mélodie dramatique. »

C'est ainsi que Richard Wagner parlait de *la Juive* en 1842.

En terminant, avec infiniment de tact et de discrétion, Camille Saint-Saëns dit quelques mots de son *Henry VIII*.

Ici je vais être obligé de plaider un peu *pro domo mea*, à propos d'*Henry VIII* qui n'est pas, à ce qu'il paraît, dans la bonne manière. Non que je veuille en défendre la musique, m'inscrire en faux contre les jugements qu'elle a pu susciter : cela ne se fait pas ; mais il m'est permis de parler de la pièce, de la façon dont la musique vient s'y adapter. Il paraît que tout y est superficiel, sans profondeur, « en façade », que l'âme des personnages n'y apparaît jamais, que le Roi, tout en douceurs et en confitures d'abord, devient subitement féroce, sans préparation et sans explication ; que sais-je encore ?

Mais parlez-nous de *Boris Godounof* : voilà le drame historique tel qu'il convient à la musique.

Je l'ai vu, ce *Boris Godounof*, avec beaucoup d'intérêt. J'y ai entendu des morceaux savoureux, impressionnantes ; d'autres qui l'étaient moins. J'y ai vu, dans un tableau, un moinillon insignifiant, qui devenait brusquement empereur au tableau suivant ; un acte entier rempli par des cortèges, des sonneries de cloches, des chants populaires, des costumes éblouissants ; dans un autre, une nourrice gardant des petits enfants, à qui elle contait de petites histoires ; un duo d'amour que rien n'avait fait pressentir et qui n'eut pas de suite ; une incompréhensible fête de nuit se passant dans l'obscurité ; enfin des scènes funèbres où M. Chaliapine était admirable ; et ce n'est pas ma faute si je n'ai pas trouvé dans tout cela la vie intérieure, la psychologie, les préparations, les explications que l'on regrette ne pas rencontrer dans *Henry VIII*.

« Pour *Henry VIII* », est-il dit au commencement de la pièce, « il n'est chose sacrée ; — l'amitié, l'amour, les serments, — tout est litière à ses emportements ; — il n'est pour lui ni loi ni foi jurée... » et quand, un peu plus tard, le Roi donne en souriant de l'eau bénite de cour à l'ambassadeur qu'il reçoit, l'orchestre, reprenant sous ses paroles toute la musique de la scène précédente, éclaire l'intérieur de son âme. Voilà

comment, d'un bout à l'autre, l'ouvrage est écrit « en surface ». Mais on n'a pas répandu dans le public des dissertations sur tous ces détails ; on n'a pas souligné le thème de la félonie, le thème de la duplicité, le thème de ceci, le thème de cela, selon la mode du jour ; et la critique est bien excusable de ne pas les voir.

Pas un mot, pas une scène, a-t-on dit, ne nous ouvre l'âme d'*Henry VIII.* — Comment ! pas même la grande scène entre lui et Catherine, où il joue avec elle comme le chat avec la souris, où il voile de scrupules religieux son envie de se séparer d'elle, où il ne cesse de la larder d'insinuations perfides et cruelles ! pas même la dernière scène avec ses effroyables hypocrisies !

Dans tout cela, est-ce que les passions et les sentiments ne sont pas en jeu ? que donnent de plus les livrets russes ? que donnerait de plus un sujet légendaire ?

Résumons-nous. La Légende, au point de vue du Drame lyrique, offre un avantage, le merveilleux ; pour le reste on y trouverait plutôt des inconvénients. Des personnages qui n'ont jamais existé, à l'existence desquels on ne croit plus, peuvent-ils être intéressants par eux-mêmes ? ils ne soutiennent pas, comme on l'imagine, la musique et la poésie : c'est la poésie et la musique, au contraire, qui leur donnent la vie. Supporterait-on les interminables discours du triste Wotan, sans la merveilleuse musique dont ils sont accompagnés ? Orphée pleurant Eurydice nous toucherait-il autant, si Gluck, dès les premières notes, n'avait su nous captiver ? Que seraient, sans Mozart, les marionnettes de la *Flûte enchantée* ?

Laissez donc les musiciens choisir leurs sujets d'opéra, et la forme même de leurs opéras, à leur fantaisie et suivant leur tempérament. Que de jeunes talents se perdent, à notre époque, parce qu'au lieu d'obéir à leur nature, ils se croient obligés d'obéir à un mot d'ordre ! tous les grands artistes, l'illustre Richard plus que tout autre, se sont moqués des critiques : à l'instar du meunier de la fable, ils en on fait à leur tête, et ils ont bien fait.

Ce que le grand compositeur ne dit pas, c'est ce que pense l'unanimité du public, pas seulement en France : *Henry VIII* (légendaire ou historique, ça nous est bien égal ! et combien y en a-t-il parmi nous qui pourraient prononcer en connaissance de cause ?) est un chef-d'œuvre classé du théâtre moderne, un des titres de gloire de l'art français au xix^e siècle.

En guise de post-scriptum, l'étude que nous venons de résumer donne ce renseignement piquant :

Puisque nous avons parlé de la jeunesse de Richard Wagner, je pro-

fiterai de l'occasion pour révéler, au sujet d'une de ses œuvres, un petit mystère connu de moi seul.

Au temps où Wagner était jeune, j'étais enfant, et j'assistais assidûment aux séances de la *Société des Concerts*, grâce à la complaisance d'un excellent abonné, M. Marcelin de Fresnes, qui me réservait une place dans sa loge. Le timbalier d'alors avait la singulière habitude de « partir » avant tout le monde, quand l'orchestre entier faisait entendre un accord : il en résultait un effet non prévu par les auteurs et assurément digne de blâme ; mais cet effet n'était pas sans caractère, et j'avais pensé qu'il serait possible de l'utiliser.

Richard Wagner habitait Paris à cette époque et fréquentait les célèbres concerts. Il avait sans doute remarqué l'effet en question, et il l'a utilisé dans sa *Faust ouverture*. — Camille SAINT-SAËNS.

Informations.

— *Jeanne la Patrie*, la grande composition pour chœur, soli et orchestre, dont nous avons déjà donné une analyse dans la *Revue musicale*, vient d'être exécutée à Nancy par 600 musiciens sous la direction de l'auteur, M. Bourgault-Ducoudray. Le succès de l'œuvre et le succès personnel de l'éminent compositeur ont été énormes. Nous nous réjouissons, comme musiciens et comme patriotes, de ce triomphe mérité : un des traits caractéristiques de M. Bourgault-Ducoudray, c'est qu'il fait un très noble emploi du talent en le mettant au service de l'idée française ; la grande solennité patriotique et artistique de Nancy a continué dignement celle qu'il a récemment organisée au Trocadéro pour chanter les gloires de la France.

— On nous assure que parmi les nouveautés que l'Opéra a l'intention de faire succéder à l'*Or du Rhin*, en ce moment à l'étude, figure la *Damnation de Faust* de Berlioz, adaptée à la scène. Si cette nouvelle est exacte et si le projet est réalisé, nous aurons le regret de n'en pas féliciter notre Académie de musique. Les raisons qu'on a essayé de donner pour justifier la mise à la scène de la *Damnation* ne méritent même pas les honneurs de la discussion. Le cahier des charges, d'ailleurs, ne nous paraît pas permettre une telle déformation.

— Au cours de la saison prochaine, un nouveau Concert fera concurrence à ceux de Chevillard et de Colonne. Il est organisé par l'Université des *Annales*, dirigée par Ad. Brisson, qui appellera successivement tous les grands compositeurs contemporains à diriger l'exécution de leurs œuvres.

— M. Pierre Aubry, dont les travaux sur l'histoire de la musique sont si hautement appréciés et qui joint à l'application rigoureuse de la méthode scientifique un rare souci de l'élégance, entreprend une publication monumentale : celle du Chansonnier de la Bibliothèque de l'Arsenal.

Chaque fascicule doit comporter 32 planches en phototypie et 8 ou 16 pages

de musique gravée donnant la transcription en notation moderne du texte musical contenu dans les fac-similés correspondants.

Les deux derniers fascicules de la publication seront consacrés à une étude de M. Alfred Jeanroy, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, sur ce manuscrit, et à des notices relatives à chacune des chansons de ce recueil.

La publication sera complète en 15 ou 16 fascicules trimestriels.

Le prix de chaque fascicule est de 10 fr. L'éditeur n'accepte de souscription que pour la publication entière.

L'ouvrage, une fois terminé, formera deux volumes : I. Reproduction en phototypie du manuscrit original. — II. Introduction, transcription des mélodies et notices bibliographiques. Les feuilles de titres seront contenues dans la dernière livraison.

Aussitôt le dernier fascicule paru, le prix de l'ouvrage sera porté à 250 fr.

On souscrit chez Geuthner, 68, rue Mazarine.

CHEMINS DE FER D'ORLÉANS

Billets d'aller et retour individuels et de famille pour les stations thermales et estivales des Pyrénées, du golfe de Gascogne et du Roussillon.

Arcachon, Biarritz, Dax, Pau, Salies-de-Béarn, Laruns-Eaux-Bonnes (Eaux-Chaudes), Pierrefitte-Nestalas (Cauterets, Luz-St-Sauveur), Bagnères-de-Bigorre, Luchon, Ax-les-Thermes, Axat (Aude), Vernet-les-Bains, Amélie-les-Bains, etc.

La Compagnie d'Orléans délivre toute l'année à toutes les gares de son réseau, pour les stations thermales et estivales du Midi :

1° Des billets d'aller et retour individuels avec réduction de 25 o/o en 1^{re} classe et de 20 o/o en 2^e et 3^e classe, sur les prix calculés au tarif général d'après l'itinéraire effectivement suivi ;

2° Des billets de famille de 1^{re}, 2^e et 3^e classes, comportant une réduction de 20 à 40 o/o suivant le nombre des personnes, sous condition d'effectuer un parcours minimum de 300 kilomètres (aller et retour compris).

Durée de validité : 33 jours

à compter du jour de départ, ce jour compris, avec faculté de prolongation.



Le Gérant : A. REBECQ.