

LA
REVUE MUSICALE

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

N° 18-19 (neuvième année)

1er Octobre

1909

Massenet.

Suivant une tradition excellente, le nom de Massenet est le premier qui paraît sur l'affiche de l'Opéra-Comique au début de chaque « saison ». C'est un juste hommage à notre grand compositeur ; il faut voir là aussi le calcul d'une entreprise, toujours périlleuse, qui veut *prendre le départ*, comme disent les sportifs, sous des auspices favorables. Une telle entrée de jeu porte bonheur.

Massenet exerce et exercera longtemps encore sur son temps une influence profonde. La grande loi de la musique, c'est le charme. Démosthène exigeait du grand orateur *de l'action, encore de l'action, et toujours de l'action*. Au musicien on peut dire aussi : du charme ! encore du charme ! toujours du charme ! — non pas ce charme ronronnant et un peu bêbête résultant d'une pensée superficielle qui se pâme en des fadaises vulgaires, mais ce charme qui satisfait la raison artistique, en même temps qu'il entraîne l'imagination et rafraîchit le cœur, — celui qu'on trouve dans la cantate de Bach pour la Pentecôte, dans les pièces de la messe en *si* mineur accompagnées par les violes d'amour, dans toute l'œuvre de Mozart, de Beethoven, de Schumann, de Mendelssohn, de Schubert, de Bizet, de Gounod, de tous ceux qui sont de vrais compositeurs.

Or Massenet est la personnification du charme. Il l'a été tout de suite, dans les inoubliables mélodies qui furent les premières fleurs tombées de sa main. Il l'a été dans ses « poèmes », puis dans ses opéras comiques, enfin dans la série de ses grands opéras. Il est le chef d'une École nettement française — sans équivalent exact à l'étranger — et dont tous les compositeurs actuels subissent plus ou moins l'influence. Quelques-uns ont voulu faire autrement que lui. C'est une ambition très légitime et très honorable. Je me rappelle que M. Massenet lui-même, lorsqu'il donna sa démission de professeur au Conservatoire, la motivait ainsi : « il est bon que l'enseignement de la composition ne soit pas toujours donné par le même maître, et se renouvelle. » Ces paroles lui font grand honneur. Mais au théâtre, combien d'ouvrages ont réussi en dehors de l'école de Massenet ? La liste en serait vite dressée !

« Vous en souvient-il, Madeleine, de ces beaux jours du temps passé ? »... — « Je doute s'il fait nuit, je doute s'il fait jour »... — O jeunesse ! irrésistible attrait

de la grâce ! Printemps intérieur de l'amour ! Quel charme de souveraine et mélancolique magie vous prête la musique, quand c'est celle d'un Massenet ! Je suis incapable de parler d'un tel art avec un esprit critique. Je n'analyse pas ; sous l'influence de certains souvenirs mélodiques, je m'abandonne à une délicate et délicieuse prise de possession, ne sachant pas et ne voulant pas savoir, comme le pauvre ami de Charlotte, quel est le crépuscule très doux qui m'enveloppe...

Je me flatte de n'appartenir à aucune chapelle ; je crois qu'il ne faut jamais rabaisser ceci pour exalter cela, et que comparer, c'est toujours tuer quelque chose ou quelqu'un. Mais en toute sincérité, j'aimerais mieux avoir écrit *Werther*, — je dirai même : certaines pages de *Werther*, — que tout l'*Or du Rhin* et tout le *Crépuscule des dieux*. — J. C.

Chant choral.

Nous avions fait appel (voir le dernier numéro de la *Revue musicale*) aux compositeurs, en leur demandant de vouloir bien écrire, pour le répertoire que nous préparons, quelques pièces à deux voix, en style de canon, ou expositions de fugues. Nous estimons, en effet, qu'au lieu de déformer des chefs-d'œuvre (musique d'orchestre à laquelle on adapte des paroles, chorals qu'on mutile et dont on change le caractère, etc.), il convient surtout de s'adresser aux artistes, aux maîtres, et de leur demander de vouloir bien écrire eux-mêmes de petites pièces pour les enfants des écoles. Notre appel a été entendu au delà de tout ce que nous pouvions espérer. Nous commençons à publier aujourd'hui les premières pièces reçues : un admirable canon du grand maître C. Saint-Saëns, à la seconde inférieure et supérieure, à la sixte et à la septième ; une exquise composition d'E. Paladilhe, l'auteur de *Patrie* et de tant de mélodies aussi délicates que celles d'un R. Schumann ; une *Promenade matinale*, très allante, fraîche et vive comme un matin de juin, du maître Th. Dubois ; une « fugue à priser » — qui sera prise, et reprise, sans surprise, — très artistique (veuillez l'étudier dans le détail !) et extrêmement spirituelle, d'un autre maître : H. Maréchal.

Deux observations. A C. Saint-Saëns, nous nous étions abstenu d'envoyer des paroles à mettre en musique, espérant qu'il écrirait lui-même les deux parties de la composition ; n'est-il pas un écrivain étincelant ? De Londres, où il venait d'arriver, il nous a seulement envoyé le « solfège » que nous publions. Nous nous excusons d'y avoir adapté après coup des paroles bien médiocres. Elles pourront, dans le livre qui sera publié plus tard, être remplacées par quelque chose de mieux, ou même disparaître...

Un correspondant anonyme nous a envoyé les deux petits fragments intitulés *Monsieur Pantalon* et *Qui trop embrasse...* Je ne pense pas qu'il ait voulu abuser de ma candeur, en n'indiquant pas l'origine des deux thèmes de fugue qu'il a employés. J'indique cette origine, comme il aurait dû le faire lui-même, dans notre supplément : le *Saül* de Hændel, et le *Messie*. En principe, nous désapprouvons ces démarquages ; nous les accueillons cependant ici, à titre exceptionnel seulement, pour avoir une note amusante, nécessaire à tout programme d'étude.

Cette publication de la *Revue musicale* ne fait que commencer. Nous aurons encore de belles ou jolies choses à faire connaître. Nous adressons nos plus vifs remerciements aux maîtres qui ont bien voulu faire acte de complaisance en entendant notre appel, et donner une si précieuse marque d'intérêt à une œuvre d'éducation musicale dans les écoles et les lycées.

J. C.

Le baromètre musical.

Opéra.

Recettes détaillées du 13 août au 15 septembre 1909.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
13 août	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	15.319 87
16 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.520 49
18 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	15.842 89
20 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	17.083 87
23 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	16.301 49
25 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. — Léo Delibes.	17.018 39
27 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.740 87
30 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	17.916 99
1 ^{er} sept.	<i>Guillaume Tell</i>	Rossini.	13.936 39
3 —	<i>Samson et Dalila. — Javotte.</i>	Saint-Saëns.	16.550 87
6 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	21.312 49
8 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.089 39
10 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	22.621 87
13 —	<i>Samson et Dalila. — Le fils de l'Etoile.</i>	Saint-Saëns. — C. Erlanger.	19.653 99
15 —	<i>Hamlet.</i>	A. Thomas.	19.634 39

Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 1^{er} au 15 septembre 1909.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
1 ^{er} sept.	<i>Sapho.</i>	Massenet.	7.070 »
2 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.291 50
3 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.094 »
4 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	8.035 50
5 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	3.636 »
— soirée.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.103 50
6 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.576 »
7 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.690 »
8 —	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeanne.</i>	L. Delibes. — V. Massé.	6.241 50
9 —	<i>Sapho.</i>	Massenet.	8.075 »
10 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.967 50
11 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.027 50
12 — matin.	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeanne.</i>	L. Delibes. — V. Massé.	5.000 »
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.529 50
13 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.853 »
14 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	4.372 50
15 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.054 50

De quelques traits caractéristiques des mélodies populaires.

(Suite) (1)

La musique d'art distingue les notes finales en appelant *cadence parfaite* la fin, l'arrêt final sur la note fondamentale ; *cadence imparfaite*, l'arrêt sur la tierce ou la quinte (2). Toutes les trois se rencontrent dans la chanson populaire, avec, dans les milieux ethnologiques divers, une tendance marquée vers l'une ou vers l'autre. (Toute tendance marquée constitue un trait caractéristique particulier, et par conséquent de nature documentaire digne de considération.) (3)

Nous avons donc placé en tête des *traits caractéristiques dans l'ordre tonal* les terminaisons sur la tonique, la tierce ou la quinte, et nous proposons d'adoindre à l'analyse des rythmes particuliers de la première et dernière mesure celle de leur conformation vocale ou tonale, c'est-à-dire leurs rapports à l'échelle des sons sur laquelle est construite la mélodie.

Ceci nous amène aux *traits généraux*. Les traits généraux, bien que moins aptes à servir de points de départ à la recherche des origines d'une mélodie, ne sauraient être négligés ou passés sous silence.

Le fait que la même gamme de cinq tons, sans demi-tons, sert aux chants populaires des Ecossais et à la musique chinoise, n'a en lui-même qu'un intérêt artistique et esthétique ; ce qui importe est de voir comment le Highlander et l'habitant du Céleste Empire, étant donnée la même matière tonale, façonnent leurs mélodies ; ce sont les traits particuliers qui feront distinguer une chanson écossaise d'une chanson chinoise. La cadence finale caractéristique (saut à l'octave descendante), chère au fils de la montagne, est celle qui permettra de dire, si l'on se trouve devant une gamme sans demi-tons : *ceci est une chanson écossaise, ou ceci n'est pas une chanson chinoise.*

Néanmoins il est urgent d'établir en première ligne, parmi les traits généraux de l'ordre tonal, l'*échelle*, la gamme dans laquelle se meut le dessin mélodique. Nous avons établi trois rubriques pour les chants de France :

- L'échelle tonale avec note sensible ;*
- L'échelle tonale sans note sensible ;*
- Echelles diverses, mélangées, irrégulières, avec les subdivisions des tonalités majeures et mineures.*

Enfin, il nous a paru bon d'étudier la mélodie au point de vue de son étendue en sens vertical et non horizontal, c'est-à-dire d'après l'extension de la voix des notes basses aux notes aiguës, appelée par les Italiens *tessitura*, mais qu'ici il est plus propre d'appeler *ambitus*. Chez les anciens Grecs, l'*ambitus* restreint était considéré comme apanage des mélodies primitives ; les plus belles mélodies d'Orphée ne dépassaient pas l'*ambitus* de trois ou quatre tons, le tétracorde. Que l'émotion musicale puisse être atteinte dans les limites restreintes du chant,

(1) V. la *Revue musicale* du 1^{er} sept.

(2) La musique d'art moderne, ayant rejeté l'unité tonale d'une architecture musicale, connaît et a introduit ses notes finales telles que le 7^e degré (note sensible, symbole du mouvement) (Bourgault-Ducoudray) ou une note entièrement hors de la tonalité (R. Strauss). Ce serait le groupe des mesures finales *plus qu'imparfaites*.

(3) C'est ainsi que les chants populaires de la Vénétie en *do* terminent volontiers sur la note *mi* (tierce majeure, cadence imparfaite).

l'Orphée de nos temps l'a démontré : le motif de l'Hymne à la Joie de la IX^e est informe ; un enfant peut le chanter. Et la joie enfantine n'est-elle pas la plus parfaite ? — Le peuple est proche de l'enfant. — Les mélodies de la *Fille au cresson* sont d'un *ambitus* de cinq degrés de l'échelle, allant parfois jusqu'à douze degrés. C'est au *Morbihan* et à *Loudéac* (Côtes-du-Nord) que se trouve le premier, le plus restreint, et dans l'*Angoumois* et le *Poitou* le dernier, le plus étendu.

II

Je prends maintenant dans le *Recueil de chansons populaires de la France*, publié par E. Rolland, les 32 variantes de la *Fille au cresson*. J'en ai fait le classement, en suivant les principes que je viens d'énoncer.

1^o *Caractéristiques d'ordre rythmique. — Mesures initiales.*

Les mesures initiales sont de deux sortes. Les unes, de forme normale, commencent avec le temps fort (ou *thesis*). Le rythme est dit, pour cela, *thétique* ; il a ce que les anciens appelaient un « *ethos hésychastique* », c'est-à-dire une expression calme. — Les autres mesures ont, avant la première barre, quelques notes appelées « *anacrouses* », placées sur le temple faible, ou *arsis*. Dans ce second cas, le rythme a ce que les anciens appelaient un « *ethos diastaltique* », c'est-à-dire une expression vive, tendant au mouvement.

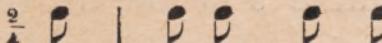
a) Voici le tableau que j'ai dressé des variantes appartenant à la première classe (mesures commençant par une *thesis*), avec l'indication du lieu d'origine :

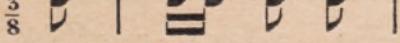
<i>Texte musical</i>	<i>lieu d'origine</i>
Quand j'étais	
$\frac{2}{4}$ F D D	Environs de Lorient, Morbihan.
Quand j'étais chez mon pè- re	
$\frac{3}{4}$ D D D D D D D	Vendée.
Quand j'é- tais chez	
$\frac{5}{8}$ F D F D	Finistère.
Quand j'étais chez mon	
D D D D	Morbihan, Canada.
Quand j'étais chez	
$\frac{5}{8}$ D D D F	Saintonge et Poitou, Angoumois.

(Ce qui, avec deux autres variantes dont le rythme est un peu différent dans la deuxième mesure, fait 7 mélodies sur 32).

b) Le nombre des mesures initiales ayant une anacrouse est beaucoup plus considérable. Le tableau des variantes ayant une anacrouse de la valeur d'un seul temps (la brève, ou le $\chi\rho\circ\omega\circ\pi\rho\omega\tau\circ\omega$ des Anciens) est très riche :

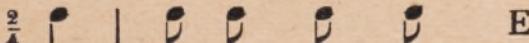
Quand j'étais chez	
$\frac{6}{8}$ D F D F	Environs de Lorient, Morbihan.

Quand j'étais chez mon
 Loudéac, Côtes-du-Nord.

 Limousin.

En comptant les variantes du texte musical et celles du texte littéraire, je trouve 13 mélodies sur 32, ayant l'anacrouse d'un seul temps bref.

Quelques mélodies ont comme anacrouse une note longue :

Quand j'étais chez mon
 Environs de Lorient, Morbihan (id., confins de la Touraine, du Poitou et du Berry).

Comme j'étais pe-
 Redon (Ille-et-Vilaine).

L'anacrouse anapestique (deux temps brefs ou deux croches) manque dans les versions populaires de cette chanson, mais se trouve dans une imitation arrangée à l'usage des cafés chantants.

Je trouve ensuite :

Mélodies avec anacrouse de trois temps brefs.	5
— de quatre temps.	0
— de cinq temps (doubles croches).	1

J'arrive aux résultats suivants :

Mesures sans anacrouse : 7.

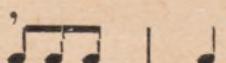
Mesures avec anacrouse : 25.

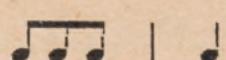
Les premières sont considérées comme l'indice d'un tempérament posé, peu excitable ; les autres sont le signe distinctif des peuples à tempérament sanguin.

2^o Caractéristiques au point de vue métrique. — Mesures finales.

Les mesures finales sont de deux sortes : *catalectiques*, ou incomplètes, lorsque la phrase mélodique se termine sur le temps fort placé immédiatement après la barre de mesure ; *acatalectiques* ou complètes lorsque la mesure a tous ses temps. Les premières sont dites aussi mesures masculines et les autres mesures féminines.

Quelques mélodies données par M. Rolland au t. II de son recueil appellent l'observation suivante. La note tombe bien sur le premier temps fort de la mesure finale, mais l'accent mélodique principal tombe deux mesures plus tôt, de façon à former avec les trois dernières mesures une seule et même mesure d'ensemble de trois unités : c'est ce qu'on appelle *ritmo di tre battute*, et ce que nous voudrions appeler « une mesure ternaire dans l'ordre supérieur mélodique ». Ces mélodies offrent donc le curieux exemple d'une mesure finale ayant l'apparence catalectique ou incomplète, mais ne nous donnant pas le sentiment d'un repos sur la thèse ou temps fort, et terminant au contraire sur un temps faible. On pourrait les ranger dans une catégorie à part, celle des mesures finales mixtes, à double signification métrique :

Éthos diastaltique :  || (accent sur la 1^{re} note.)

Éthos hésychastique :  || (accent sur la dernière.)

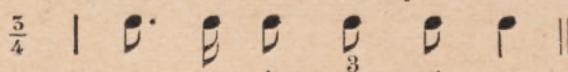
a) Je trouve cinq variantes où la mélodie conclut sur l'arsis, le temps faible, c'est-à-dire où la mesure finale est féminine :

... (en) lèv' le mouton.



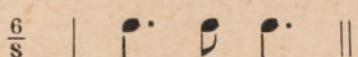
Environs de Lorient, Morbihan.

tant dormir n'est pas bon



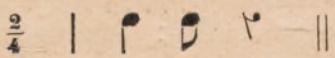
Vendée.

... Ma-dondon.



Loudéac, Côtes-du-Nord.

... dai- ne.



Chanson du Canada (?).

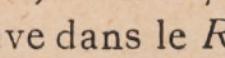


id (?)

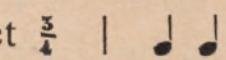
En revanche, je trouve, sur 32 versions, 27 mélodies à mesure finale cataleptique — mesure masculine ou forte, donnant le sentiment du repos complet.

b) Le type de mesure sur lequel est constitué le corps de la chanson est variable.

Il y a le mètre binaire *simple* :  (Environs de Lorient, Morbihan, Basse Normandie, confins de la Touraine, du Poitou et du Berry, Nivernais, Loudéac, Côtes-du-Nord, Canada ; au total, 9 mélodies).

Le $\frac{4}{4}$, C ($\frac{2}{2}$) |  se trouve dans le *Recueil de Ballard*, 1711.

Le mètre binaire *composé*,  se trouve dans les environs de Lorient, Bretagne (1857), Morbihan, Hérault (1855), Brest, Redon, Loudéac, Côtes-du-Nord (1855), Ille-et-Vilaine (1884), Thilay-Ardennes, Canada, Hainaut français (1857).

Le mètre ternaire simple,  et  est beaucoup moins fréquent : on l'observe dans 8 mélodies sur 32.

3^o Caractéristiques au point de vue tonal.

Pour que le lecteur pût suivre le tableau que j'ai dressé en indiquant le lieu d'origine de chaque mélodie, il faudrait qu'il eût sous les yeux les deux volumes du Recueil publié par Rolland. Je me bornerai donc à donner les résultats.

a) L'immense majorité des variantes, 30 sur 32, ont une cadence parfaite, c'est-à-dire qu'elles concluent sur la tonique ou note fondamentale. Les cadences imparfaites sur la tierce et sur la quinte manquent. Une seule mélodie (environs de Lorient) commence en *ut* et se termine en *sol*, sans emploi de la note sensible.

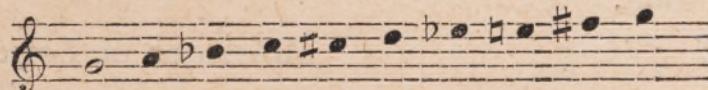
b) 10 mélodies sont en majeur, sans note sensible ;

14 sont en majeur avec note sensible ;

5 sont en mineur sans note sensible ;

1 (Ballard, *Brunettes ou petits airs tendres*, Paris, 1711) est en mineur avec note sensible.

Dans certaines variantes on observe des tonalités mélangées ou irrégulières. Ainsi la version donnée par Rolland (t. II, q) a une première partie sur une échelle où l'on trouve des éléments chromatiques :



La deuxième partie est en diatonique pur, avec absence du 7^e degré, ou sensible :



La variante donnée par Rolland (I, g) offre cette particularité qu'elle commence dans un ton mineur (*mi*) et se termine en majeur (*ut*) : spécimen très expressif de « métabole », comme disaient les théoriciens grecs dans le chant populaire (modulation).

En somme, j'arrive sur ce point aux conclusions suivantes :

Variantes en majeur sans note sensible.	10
— avec note sensible.	14
— en mineur sans note sensible.	5
— avec note sensible.	1
— en tonalités mélangées ou irrégulières.	2

3^o Caractéristiques, au point de vue de l'ambitus.

Parmi les 32 versions de *La Fille au cresson*, l'ambitus le plus restreint est celui d'une quinte ; on le trouve dans le Morbihan et dans les Côtes-du-Nord (Loudéac).

Voici le relevé des autres cas :

Ambitus d'une sixte : 8 mélodies. Environs de Lorient, Hérault, Vendée, confins de la Touraine, Poitou, Berry, Saintonge, Limousin.

Ambitus d'une septième : 3 mélodies. Environs de Lorient ; Loudéac.

Ambitus d'une octave : 6 mélodies. Finistère, environs de Brest, Thilay-Ardennes, Canada.

Ambitus d'une neuvième : 8 mélodies. Bretagne, environs de Lorient, Redon, Rennes, Canada.

Ambitus d'une dixième : (manque).

Ambitus d'une onzième : 3 mélodies. Nivernais, Canada, Hainaut français.

Ambitus d'une douzième : 1 mélodie. Angoumois et Poitou.

* *

D'après ce qui vient d'être dit, on peut concevoir un ordre d'études nouveau, une science délicate ayant pour objet la morphologie et l'ethnographie de la chanson populaire : science tout expérimentale, exigeant un grand nombre d'obser-

vations et de faits accumulés avant qu'on puisse dégager quelques lois. Elle est néanmoins intéressante en raison même du travail qu'elle impose. L'essentiel est que désormais, quand il a noté une mélodie en écoutant un chanteur populaire, le folkloriste ne croie pas sa tâche terminée. Les mélodies voyagent beaucoup ; elles ont des ailes. En voyageant elles s'altèrent de diverses façons, car le peuple, en matière musicale, est un agent de déformation aussi bien qu'un agent de création. Il faut noter avec soin toutes les variantes d'un même type ; quand on aura constaté un très grand nombre de fois — en dressant ce que les philosophes appellent des « tables de présence » et des « tables d'absence » — que les mêmes caractères rythmiques, métriques, mélodiques, apparaissent dans les mêmes régions, on en pourra déduire quelques lois précises, — à la condition, bien entendu, qu'on ait travaillé sur des documents bien établis, d'une authenticité sûre, et qu'on ne prenne pas l'erreur individuelle et fortuite d'un chanteur pour un caractère « ethnique ».

E. ADAËWSKI.

Venise, 16 septembre 1909.

Les Sonates de piano de Beethoven (Suite) : 12^e Sonate op. 26.

Avec cette sonate, l'une des plus séduisantes sinon des plus familières aux pianistes, Beethoven, pour la première fois, semble avoir voulu abandonner la tradition consacrée qui régissait l'ordonnance de ce genre de composition. Ce n'est pas que, dans cette œuvre, il ait inauguré déjà, ou du moins laissé pressentir telle ou telle des grandes formes vraiment neuves où son génie s'est appliqué plus tard. Mais du moins a-t-il tenté autre chose que ce qui se faisait partout de son temps. Et, délibérément, il a supprimé le premier *Allegro*, le mouvement le plus caractéristique de la sonate, celui où le développement classique pouvait le plus naturellement faire succéder ses alternances un peu conventionnelles. La 12^e sonate ne comprend aucun morceau traité de la sorte. Elle s'ouvre par un *Andante* : un thème très simple, très mélodique, à deux reprises que suivent cinq variations.

Que cette suppression du premier morceau ne soit pas une simple fantaisie, mais qu'elle corresponde bien à une évolution, au moins momentanée, de la conception musicale du maître, c'est ce qui résulte avec évidence de l'examen d'autres pièces exactement du même temps. La 12^e sonate, vraisemblablement écrite en 1801, paraissait le 3 mars de l'année suivante à Vienne, chez l'éditeur Cappi. Elle n'affrontait pas seule le jugement du public. Deux autres, qui constituent l'*Opus 27*, voyaient en même temps le jour : la 13^e sonate, en *mi bémol*, dédiée à la princesse Lichtenstein, et la 14^e, en *ut dièse mineur*, plus tard dite « *Au clair de lune* », à la comtesse Giulietta Guicciardi. L'une comme l'autre débutent aussi par un mouvement lent. Un *Andante* assez développé pour la première, *Andante* coupé par un épisode en *ut majeur*, très rapide et d'un accent fort différent. Pour la seconde, le premier mouvement est un *Adagio sostenuto* : admirable phrase qui largement s'étale, gémissante, au-dessus de l'uniformité calme d'un accompagnement presque impassible. Mais c'est assez de citer ce

chef-d'œuvre que tous les musiciens connaissent. En outre, cette sonate en *ut dièse mineur* ne compte que trois morceaux : l'*Adagio*, un *Allegretto* en façon de *Scherzo*, et un finale, *Presto agitato*.

Au surplus, les deux sonates de l'*Opus 27* sont intitulées : *Sonata quasi una Fantasia*. Que cette appellation soit le fait de l'éditeur ou de Beethoven lui-même, il n'importe. Elle est au fond très juste et pouvait servir, au moins, à rassurer les esprits timorés, trop enclins à s'effrayer d'irrégularités dont la règle s'accommodeait mal. La 12^e sonate, autant que les deux autres, eût justifié cette excuse apparente dont son titre, cependant, se dispense. Quoi qu'il en soit, gardons-nous d'imaginer, ainsi que quelques-uns l'ont fait, que ce mot de *Fantasia* doive être ici interprété dans le sens d'improvisation. *Fantasiren*, au temps de Beethoven, est bien le mot que les Allemands emploient pour improviser. Mais si l'on examine d'un peu près l'ordonnance de ces trois sonates et la structure de chacun des morceaux qui semblent le plus s'écarte des conventions de la rhétorique musicale consacrée, on se convaincra immédiatement qu'il n'y a rien là d'improvisé, à proprement parler. C'est un premier essai de composition libre et mélodique.

La beauté plastique des thèmes ou leur signification expressive y parut, au musicien, suffisante pour déterminer la marche tout entière du morceau, sans que fussent requis ici les doctes artifices ou les répétitions ingénieuses qui n'auraient point augmenté l'effet qu'il attendait.

Est-il rien de plus frais, de plus gracieux, de plus simplement et de plus naturellement conçu que ce thème en *la bémol*, à 3/8, qui, sous sa forme première ou délicatement brodé de riches variations, fait à lui seul tout le morceau ?

Cette délicieuse mélodie a conservé tout le charme de la mélodie de Mozart, avec son expression tendre et doucement mélancolique. Cependant, ne nous y trompons point : Beethoven est déjà là tout entier. C'est bien l'allure et la couleur caractéristique de ses thèmes, alors qu'ils ne visent point à traduire les orages de la passion ou les déchirantes angoisses de la douleur, mais s'épanchent largement, dans le calme serein d'un lent *adagio*. Il y a là une nuance d'émotion que Mozart n'a pas connue, ou du moins rarement connue. L'accent a quelque chose de plus viril, de plus intime, de plus profond. Enfin, si l'on s'attache aux détails de facture, on s'apercevra sans peine que la phrase beethovénienne est ordinairement de dimensions plus amples, qu'elle est aussi

plus périodique, en ce sens que ses diverses divisions se rattachent plus étroitement les unes aux autres. L'harmonie de l'accompagnement comporte de nouvelles recherches. Souvent aussi elle apparaît plus significative. Encore que la chute médiane de cette mélodie (la dernière mesure de la citation) soit précisément tout à fait mozartienne, on peut dire que Beethoven en général fait un moindre usage que son illustre devancier de ces formules identiques trop souvent répétées, dont aucune musique, le voulût-elle expressément, ne saurait s'affranchir entièrement, mais dont l'abus se laisse parfois sentir, quand la mode leur en a substitué de nouvelles.

Il serait inutile et décevant de vouloir s'attacher à préciser le sens expressif de ce thème et de ces variations. Rien n'y permet ces inductions, superflues peut-être, mais que légitimement parfois (au moins dans une assez large mesure) certaines particularités de réalisation. L'accompagnement, où trouvent souvent place, ailleurs, telles ou telles figures significatives, ne fournit ici à l'analyse rien autre chose que de simples accords, choisis avec un goût exquis sans doute, mais sans aucune intention bien marquée. Quelque désir que l'on ait de faire de la musique de Beethoven un roman psychologique perpétuel et de voir en chacune des pages qu'il a écrites un commentaire quotidien des douleurs ou des espoirs de sa vie solitaire, il faut bien reconnaître qu'il n'y a dans cette sonate (un seul des quatre morceaux excepté) rien de plus que de la pure musique.

Dans ce premier morceau, un contemporain voulut voir la fidèle peinture d'une idylle villageoise. Rien ne s'y oppose, assurément, pourvu qu'on se garde de vouloir trop détailler cette interprétation. Mais rien non plus ne permet d'affirmer qu'il y ait là quelque chose de plus qu'une impression personnelle dont le subjectivisme évident n'apprend rien sur le passé du maître.

Ajoutons que c'est une œuvre presque partout exclusivement pianistique. J'entends par là qu'elle ne dépasse point ce que l'on peut raisonnablement attendre d'un instrument dont la puissance et les ressources, surtout en 1801, étaient assez limitées. A l'encontre de beaucoup d'autres sonates, même des premières (telles que les deux, par exemple, que nous avons précédemment étudiées), on n'a point ordinairement dans celle-ci l'impression que l'auteur n'y ait formulé, de sa pensée, qu'une esquisse à laquelle l'orchestre seul pourrait conférer sa valeur définitive. Ce premier morceau est bien conçu et écrit pour le piano : l'orchestre n'y ajouterait rien d'essentiel.

Il aurait même quelque mal à traduire l'esprit et la couleur de ces variations, sans les alourdir et les dénaturer tant soit peu. La 1^{re}, la 2^e, la 5^e surtout (sauf, si l'on veut, le charmant épisode final qui, déplaçant l'équilibre de ce groupe de reprises égales, assure si heureusement l'unité de l'ensemble). Est-il besoin d'ajouter que ces variations, ravissantes cependant, n'excèdent pas la portée de celles qu'ont écrites si souvent Haydn ou Mozart ?

En 1801, Beethoven ne pressentait point nettement encore la forme de ces grandes variations conçues et réalisées plus tard ; ces grandes variations qui, en transformant bien plus intimement la figure et surtout l'expression originelle d'un thème, deviendront, en ses mains, un si merveilleux procédé de développement mélodique. Celles-ci restent purement ornementales et décoratives. Le détail en est exquis. Mais ces riches et délicates broderies laissent transparaître toujours le dessin primitif, tel qu'en sa grâce élégante et précise il est exposé la première fois.

Un court *Scherzo* vient ensuite qui se rattache étroitement à l'esthétique de cet *Andante* varié. « Incisif, spirituel, sombrement allègre, » telles sont les épithètes dont l'enthousiasme passionnément romantique de W. de Lenz a cru devoir caractériser cette pièce. Est-il permis de trouver que son admiration l'égara ? Des trois adjectifs, le dernier seul paraît convenir. Et encore assez mal. « Allègre » suggère une idée de gaîté franche que ce *Scherzo* ne semble point exprimer. Et l'adverbe qui corrige le qualificatif exagère. Il n'y a rien de sombre dans ce morceau, de sonorité un peu voilée, où le caractère vaguement mélancolique d'une brève mélodie se colore d'une teinte de mystère. Un *pianissimo* permanent, l'indécision voulue de la tonalité qui oscille entre diverses cordes voisines sans s'établir nettement sur aucune, la fréquence de dissonances de septièmes ou de neuvièmes longuement tenues avant d'arriver à leur résolution, ces très simples artifices suffisent à faire naître cette impression, fugitive mais réelle. Et c'est ce vague harmonique qui donne au morceau tout son charme bien plus que la valeur propre d'un thème, lequel n'est guère plus qu'une formule de cadence, répétée sans cesse à divers intervalles.



Sans vouloir dramatiser le moins du monde cette page de musique, sans comparer, avec le grandiloquent exégète, les larges enchaînements d'accords du *Trio* aux « flots des eaux montantes qui menacent d'engloutir le hardi nageur qui s'est fié à elles », il est permis d'insister un peu sur la couleur assombrie de ce *Scherzo* (1).

Par ce contraste imprévu avec la claire lumière du thème varié, Beethoven a visiblement entendu préparer insensiblement la lugubre *Marche funèbre* qui tient ici la place du traditionnel *Adagio*.

Avant d'en venir à ce morceau célèbre, dont les tendances à l'expression précise et caractérisée d'un sentiment défini tranchent assez durement, malgré cette sorte de précaution oratoire, avec la musicalité toute pure des deux pre-

(1) Il est intéressant de noter la façon véritablement neuve par laquelle Beethoven, au milieu de la seconde reprise, a su ménager la rentrée de son thème. Sur la neuvième mineure de dominante du ton de *fa mineur*, où il a conduit le cours de la modulation, il fait monter sa basse d'une tierce (*mi*), puis d'une tierce encore (*sol*), tandis que l'harmonie supérieure répètera pendant douze mesures, en *decrescendo*, les notes de l'accord, la neuvième formant appoggiature.



Du dernier *sol* de la basse, il passera sans transition au thème du début (*la b, si b, do, ré h, mi*), grâce à l'heureuse ambiguïté du premier accord, (*fa, la b, do*) accord parfait de *fa mineur* suppléant la sixte (*fa, la b, ré h*) conduisant à *mi b*. Ces longues tenues, qui semblent s'endormir *pianissimo* sur un même accord assez éloigné du ton où l'on va revenir, se retrouvent maintes fois dans les grandes œuvres d'orchestre les plus connues.

mières parties, peut-être convient-il de dire immédiatement quelques mots du finale. Car ce finale, aussi, n'est rien de plus que de la musique valant uniquement par soi-même plutôt que par les émotions qu'elle vise à suggérer. Ecrit à peu de chose près dans la forme du rondeau, cet *Allegro* est, lui aussi, un morceau essentiellement pianistique : par la forme des traits, par le mouvement continu de rapides formules où des enchaînements chromatiques d'accords se résolvent constamment, à la main gauche ou à la main droite tour à tour, en doubles croches consécutives. C'est bien le type original d'un certain genre de morceaux dont les virtuoses ont beaucoup abusé depuis, pour les facilités qu'il leur donne à faire valoir la sûreté précise d'un beau mécanisme.

Assurément, encore que ce finale présente d'assez grandes difficultés d'exécution (surtout pour l'époque), Beethoven n'a pas eu l'intention de fournir simplement un thème favorable aux ébats bruyants des pianistes prestidigitateurs. Bien que la *Gazette musicale universelle* de Leipzig, rendant compte de la sonate en l'année 1802, ait estimé que « quelques passages étaient travaillés avec trop d'art », il est permis de penser que cette virtuosité, ici, n'était pas tout à fait inutile.

Pour assurer l'impression d'ensemble, il était bon, après le pathétique violent de la marche funèbre, qu'un finale plein de verve et de brio, de sonorité franche, voire même un peu voyante, rendît l'auditeur à soi-même. Par là s'affirme l'unité réelle de la sonate tout entière, qui n'apparaît pas aussi clairement si l'on envisage isolément les quatre morceaux, si divers, qui la composent.

Mais revenons, pour finir, à la marche funèbre. N'est-ce pas, de prime abord, une idée un peu singulière du compositeur d'avoir introduit cette page si profondément dramatique dans la trame légère du reste de la composition ? Il se peut. Mais l'intention de Beethoven n'est pas douteuse. *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* : ce titre, qui précise, est bien de sa main. Et fût-il absent, personne ne se méprendrait un seul instant, tant le caractère du morceau s'affirme dès les premières notes.

Ce n'est pas que cette marche soit une œuvre de circonstance, ni que ce héros dont elle commémore si magnifiquement le tragique destin ait nécessairement eu une existence réelle. Des gens trop bien informés ont voulu que ces harmonies lugubres aient été écrites à l'occasion de la mort du prince Louis-Ferdinand de Prusse. L'hypothèse n'est pas heureuse. Car ce prince (excellent musicien à qui Beethoven a dédié son 3^e *Concerto de piano*) est mort en 1806 au combat de Saalsfeldt, et la 12^e sonate est de 1801. Il est peut-être mieux de croire, avec Ries, que Beethoven voulut tout simplement rivaliser avec Paer, lequel avait écrit dans son opéra d'*Achille* une marche funèbre dont les contemporains avaient été frappés. La comparaison des deux œuvres serait aujourd'hui bien curieuse.

« Morceau d'harmonie véritablement grand, sombre et magnifique, où tout ce qui est difficulté et art est nécessaire à l'expression. » Ainsi s'exprimait au sujet de la marche funèbre de Beethoven la vénérable *Gazette* de Leipzig, qui n'avait point accoutumé cependant de lui prodiguer trop de louanges. La postérité avait ratifié ce jugement, alors même que les sonates du maître demeuraient encore bien rarement pratiquées. Transcrite pour orchestre, publiée à part dans un étrange recueil de piano (*Six valses et une marche funèbre*), transposée en *la naturel mineur* pour l'agrément des pianistes timides qu'effraient les sept bémols du ton original, cette marche a connu la popularité, avec quelques-uns des inconvénients inséparables d'elle.

Il est donc assez inutile d'insister beaucoup sur la beauté proprement musicale de cette pièce, sur la hardiesse et la grandeur de ces enchaînements de sombres et grandioses harmonies (1), sur la puissance, démesurément agrandie par leur persistante monotonie, de ces rythmes implacables. Mais il convient d'en noter au moins le réalisme surprenant. Il est visible que Beethoven a voulu écrire, cette fois, une « Marche funèbre » au sens propre. Non point simplement une page de musique dont le caractère funèbre fût évident, mais une marche, une vraie marche, et telle qu'elle pourrait, dans la réalité, être exécutée aux funérailles d'un chef d'armée véritable. Ce n'est pas là, comme la marche du *Crépuscule des dieux*, l'oraison funèbre d'un héros où retentissent tour à tour, entremêlés d'exclamations de deuil, les thèmes héroïques qui le caractérisaient au cours du drame. Pas davantage, ainsi que le convoi mortuaire de Juliette dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz, les lamentations touchantes d'un cortège en pleurs. Encore moins Beethoven s'est-il proposé d'écrire, ainsi qu'il l'allait faire quelques mois plus tard pour sa *Symphonie héroïque*, un long poème de deuil et de larmes, où se traduit la désolation d'un peuple tout entier.

Rien de tout cela. Si belle qu'elle soit, la marche funèbre de la 12^e sonate n'apparaît pas autre chose que la transcription fidèle, au clavier, d'une pièce composée pour les instruments alors usités dans les musiques militaires. Assurément, au temps du compositeur, ces musiques comptaient en leur répertoire des morceaux tels que celui-ci, toute question de mérite et de talent, bien entendu, mise à part.

Car l'imitation reste frappante dans les moindres détails. Dès les premières mesures, ce sont évidemment les cors qui imposent ce rythme inlassablement répété, tandis que les coups sourds de la grosse caisse vont marquer le début de chaque période. On perçoit dans le *pianissimo* épisodique :



les gémissements des hautbois et des clarinettes ; les notes répétées *staccato*, le trille des basses à la 23^e mesure, évoquent la sonorité lugubre et creuse, un peu flasque, des bassons. Les grands éclats brusques des dernières mesures, les arpèges montants des basses, retentissent aux trompettes et aux trombones, tandis que les sourds roulements des tambours voilés rythment les trémolos *crescendo* du *Trio* en majeur.

L'intention du compositeur n'est pas douteuse. Il n'est pas nécessaire, assuré-

(1) A peine est-il besoin de dire que la suite des tonalités est, dans cette marche, beaucoup moins étrange en réalité qu'elle n'apparaît, déformée par l'enharmonie nécessaire de la notation. De *la bémol mineur* la première période rythmique conclut en *ut bémol majeur* (ton relatif). Ce période se répète en *ut bémol mineur* (ici écrit pour plus de commodité en *si mineur* et conclut en *mi double bémol majeur* (ton relatif noté en *ré majeur*). Et ainsi de suite. Dans l'édition facilitée en *la naturel mineur*, l'enchaînement des tonalités se montre, comme il est, très simple et très naturel. Le texte original ne se complique qu'en apparence, pour éviter une notation que l'abondance des bémols et doubles bémols (ton de *mi double bémol majeur* p. c.) rendrait en vérité peu pratique.

ment, de refaire, en détail, l'instrumentation exacte de la vision de Beethoven. Mais il est bon de remarquer combien, si le reste de la sonate paraît, naturellement, de la simple musique pour le piano, cette pièce, chargée ici du rôle d'*Adagio*, évoque évidemment l'orchestre et spécialement tel orchestre : l'orchestre d'harmonie des bandes militaires. Que l'on compare (pour prendre un morceau fameux faisant, lui aussi, partie d'une sonate de piano) la marche funèbre de Chopin à celle-ci. On sentira toute la différence.

Au reste, ce souci d'exacte imitation de certains effets propres aux musiques militaires, ne saurait rien enlever à la valeur expressive (ou mieux significative) de cette marche. Je ne sais même si cette précision de détail n'augmente point par quelque endroit l'effet physique, inséparable de l'émotion en des pièces de cet ordre. Tout au moins, puisqu'il s'agit de la mort d'un héros, peut-on estimer que ce réalisme concret date en quelque sorte la scène tragique, la rend plus immédiate et plus sensible. On comprend alors qu'à certains soit venue la pensée que cette marche ait dû commémorer la mort du prince Louis de Prusse. Cela n'aurait rien que de vraisemblable si les dates ne s'y opposaient. Et peut-être bien Beethoven, en écrivant, a-t-il pensé à quelque soldat plus obscur tombé sur les champs de bataille sans que le monde se soit occupé grandement de sa mort. Ce qui est certain, c'est que s'il l'eût composée pour un héros de théâtre comme l'Achille de Paer, cette pièce aurait un caractère et un accent tout autres, avec une forme aussi bien différente.

Il est assez remarquable (sans qu'on puisse ici insister beaucoup sur les raisons de cette particularité) que la plupart des morceaux funèbres aient revêtu l'apparence d'une marche. Que ceci se comprenne au théâtre, où la facilité de représenter un tableau figurant aux yeux du spectateur une scène aisément compréhensible, permet de préciser grandement la signification de la musique qui l'accompagne : rien de plus aisément à admettre. Mais que tant de compositeurs — et si volontiers — aient transporté dans la musique purement symphonique une forme plus convenable, semble-t-il, au drame, ceci s'explique moins aisément. Toutefois, une analyse détaillée des procédés et des formules qui confèrent à telles harmonies, à tels thèmes, le caractère proprement funèbre — et remarquons que c'est là une nuance d'expression sur quoi tout le monde est d'accord — permettrait peut-être de tenter une explication au moins admissible.

Une marche, en général, se caractérise par la régularité des rythmes, où les accents régulièrement disposés reviennent à intervalles égaux, comme si les pas d'un cortège en mouvement les scandaient régulièrement. Ce qui doit, au reste, arriver toutes les fois qu'une marche est appliquée à sa destination véritable. Or, sans vouloir ici pousser très loin l'analyse de ce qui constitue le « funèbre » musicalement exprimé, constatons que les morceaux de ce genre (alors même qu'ils ne s'intituleraient point « marche ») présentent *toujours* des séries d'accents rythmiques, ordinairement coupées, il est vrai, de silences plus ou moins longs (ou de tenues prolongées), mais dont la symétrie n'apparaît pas moins évidente. Voyons, par exemple, pour le cas de notre sonate. Ce schéma :



se reproduit d'un bout à l'autre du morceau sans presque jamais tout à fait disparaître. Et si le lecteur se reporte à toutes les scènes funèbres qu'il trouvera

dans les opéras ou les symphonies (par exemple à celles qui sont citées plus haut), il en pourra toujours dégager d'analogues formules. Non pas que la disposition des accents n'y crée des groupes très différents. Mais ces groupes (généralement courts) une fois établis, se reproduiront avec une persistance qui n'est le fait d'aucune autre espèce de musique.

Ces alternances régulières, nous les retrouverons encore dans la manière dont le musicien use des nuances d'intensité. Ces morceaux se tiennent ordinairement presque constamment dans les nuances douces. On comprend assez que les sentiments d'accablement, de tristesse, de dépression morale qu'ils traduisent s'expriment convenablement par des sonorités voilées et contenues. Mais ordinairement, de brusques éclats, soudains ou préparés par un *crescendo* très bref, en coupent la monotonie voulue. Un rythme très marqué, tout semblable au premier encore que très agrandi, surgit donc aussi de ces contrastes. Si l'on ajoute à ceci que le caractère harmonique des scènes funèbres est d'ordinaire très tonal, très fortement assis, que les accords, volontiers consonants ou du moins beaucoup moins richement altérés et variés que partout ailleurs, s'y affirment, compacts, en dehors de toute polyphonie véritable, on aura à peu près déterminé les plus saillantes particularités de ce genre de musique. Elles ont beaucoup de points de contact avec celles qui caractérisent les marches ordinaires, où la régularité de rythmes accusés s'unit d'ordinaire à une harmonie simple et franche, peu polyphonique aussi. Il reste, pour les différencier, la vivacité plus ou moins grande du mouvement, l'éclat de la sonorité, l'allure moins effacée, plus saillante des thèmes proprement mélodiques. Aussi distingue-t-on aisément une marche héroïque d'une marche funèbre. Mais si dissemblable que paraisse et que soit le sens expressif de l'une et de l'autre, ce que nous en avons dit aidera peut-être à comprendre pourquoi la « marche funèbre », même en dehors de tout essai de réalisme, est la forme qui semble traduire le plus naturellement les impressions lugubres qu'évoque la mort.

Ceci explique sans doute la fortune un peu singulière de ce genre de pièce, et aussi son emploi fréquent dans la grande musique expressive, où l'on ne trouve pour ainsi dire jamais de marches proprement dites, joyeuses, guerrières ou pompeuses. Du moins en tant que morceaux développés. Car ces dernières sont restées du domaine de la musique de théâtre (encore seulement en tant qu'illustration sonore d'un tableau plastique amené par les péripéties de l'action). Ou bien elles se rangent parmi les genres secondaires : l'auditeur n'en attend qu'un agrément passager, sinon une utilité pratique immédiate. Elles ne seront pas placées, dans la hiérarchie des formes, très au-dessus de la musique de danse. Quelle différence avec les grandioses marches funèbres dont la sonate que nous venons d'étudier nous a révélé un des plus admirables exemples !

H. QUITTARD.

Informations.

LES RAPPORTS DE LA FRANCE ET DE L'ALLEMAGNE.

Le *Gil-Blas* a récemment envoyé à diverses personnes la lettre suivante :

« MONSIEUR,

« De plus en plus, ces derniers temps, les *Questions franco-allemandes* ont été l'objet de discussions et d'études.

« Il nous a paru que le moment était venu, non pas sans doute de demander la *solution* d'un problème qui passionne les élites, mais d'en réunir les données. C'est le sens de l'*enquête* que nous nous proposons de faire dans le *Gil-Blas*, sur les *rapports de la France et de l'Allemagne*.

« Nous vous serions reconnaissants, Monsieur, vous que vos travaux désignent tout particulièrement à l'intérêt de cette enquête, de vouloir bien nous donner votre sentiment sur les questions suivantes :

« I. — Croyez-vous que la culture (1) française et la culture allemande soient *opposées*, comme on l'a quelquefois prétendu ?

« II. — Estimez-vous que les deux nations aient avantage à se mieux connaître, à se mieux pénétrer ?

« III. — Quel *avenir immédiat* prévoyez-vous dans les rapports de la France et de l'Allemagne ?

« L'élite des deux nations doit-elle *CHERCHER* un rapprochement politique ?

« Nous vous remercions, par avance, de votre réponse, que le *Gil-Blas* sera heureux de publier.

« Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments très distingués.

« HENRI GUILBEAUX et JACQUES REBOUL. »

M. Jules Combarieu, ayant reçu cette lettre, a fait la réponse suivante :

MON CHER CONFRÈRE,

Bien sensibles sont les fibres auxquelles vous touchez en instituant cette enquête !... Je ne suis pas de ceux qui peuvent répondre à chacune de vos questions sans embarras. Je dirais volontiers : avant de rien changer au *statu quo* de nos rapports avec l'Allemagne, attendons le jour, d'ailleurs prochain, où... ils seront en République (!?). Permettez-moi quelques souvenirs.

En 1888, j'étais étudiant à l'Université de Berlin, et une des choses qui me frappèrent dès mon arrivée fut l'application de beaucoup de professeurs à dire du mal de la France. Mon professeur principal était Ph. Spitta, qui enseignait l'histoire de la musique : savant admirable, d'une sérénité bienveillante, incapable d'une perfidie. Tout autres étaient la plupart de ses collègues ! Je revois encore un professeur d'histoire aussi déplaisant à l'œil que mal embouché : gros, petit, cagueux, ressemblant, comme le personnage décrit dans un des contes d'Hoffmann, à une pomme où un convive facétieux aurait sculpté une caricature avec un couteau à dessert et qu'il aurait ensuite plantée sur deux cure-dents. C'était maître Ægidi. Cet Ægidi s'amusait à lâcher des plaisanteries très lourdes contre la Révolution française ou contre Napoléon I^{er}. Ailleurs, il y avait une facétie qui ne manquait jamais son effet : le professeur, ayant à citer le nom d'un de ses compatriotes, prononçait d'abord ce nom correctement, à l'allemande,

(1) « Le mot culture est compris dans son sens complet : Etat ou effort de civilisation d'un peuple. »

puis ajoutait : « ou bien, comme disent les Français... », et là il répétait le nom en le déformant, ce qui provoquait un gros rire dans tout un auditoire se moquant de nous. (L'honorable M. Lichemberger, de la Sorbonne, fournit matière à cet atticisme germanique.) J'ai encore présent le souvenir des leçons qui furent faites après la mort de l'empereur, le grand-père du Wilhelm actuel : au lendemain de ce grand événement (les cocottes de Berlin elles-mêmes avaient pris le deuil), chaque professeur de l'Université crut devoir commencer son cours par un éloge enflammé de l'Allemagne militaire et un rappel brutal de nos défaites...

Voici un outrage, — un outrage public, — que j'ai encore sur le cœur. Après vingt et un ans, je n'ai pas encore digéré ça. Je n'ai pas entendu moi-même le mot que je vais vous citer ; mais l'incident m'a été raconté à l'ambassade de France, *Pariser Platz*, fin novembre 1888, par notre ambassadeur lui-même, M. Herbette, en présence de témoins qui sont encore vivants.

En même temps que moi se trouvait à l'Université de Berlin un autre jeune agrégé, venu pour des études de géographie : M. Poirel. (C'est M. Ernest Lavisse, si je ne me trompe, qui l'avait envoyé en Allemagne pour donner des leçons accessoirement au fils de M. Herbette.) Poirel, fraîchement débarqué sur les bords de la Sprée, entre au cours d'un très savant géographe :

- De quelle Université venez-vous ? demande le professeur.
- De l'Université de Nancy.

Et avec un sourire d'inférieure ironie, devant ses auditeurs habituels, l'Allemand lance cette réplique à notre compatriote :

- Nancy ? C'est une ville qui n'appartient pas encore à l'Allemagne !...

... J'ai conservé de mon séjour à Berlin d'autres souvenirs moins amers que ceux-là. Mais vous devinez la disposition d'esprit avec laquelle j'aborde votre questionnaire :

I. — La culture allemande et la culture française sont-elles *opposées* ? — Non ; elles sont *différentes*. Cette différence est visible à tous les degrés, aux plus bas comme aux plus élevés, dans la salle à manger d'un hôtel comme dans un amphithéâtre d'Université. On a dit : « la *science* n'a pas de patrie. » Cela est vrai des mathématiques ; mais pas de ce que nous appelons, d'un terme inexact, les « *sciences morales et politiques* ». Chacun travaille à sa manière, avec son goût et son originalité propres ; il est impossible qu'il en soit autrement, et il est d'ailleurs très bon qu'il en soit ainsi. L'imitation française a produit en Allemagne des œuvres gauches, maladroites, parfois ridicules ; l'imitation allemande a produit en France des œuvres qui ne valent pas davantage.

II. — Les deux nations ont-elles avantage à se mieux connaître et à se mieux *pénétrer* ? — Certes, pourvu que ce désir tout naturel de connaître et de « pénétrer » le voisin n'aboutisse pas trop souvent aux... indiscretions dont se plaignait récemment le général Durand et pourvu que, dans le domaine « *scientifique* », le rapprochement ne se fasse pas au profit d'une concentration, en Allemagne, de toutes les forces directrices du travail et de la pensée. En matière de haute culture comme en matière commerciale, les Allemands ont une force d'expansion et un goût d'annexion dont nous devons nous méfier. Ils ont déjà créé la *Weltakademie*, sorte de synthèse (faite à leur profit) de toutes les Académies du monde. Ce fait m'a toujours paru grave comme symptôme. Dans beaucoup d'autres domaines, y compris l'histoire de la musique, j'observe la même tendance, sous

un masque de libéralisme et de courtoisie. Oui, il faut se connaître, se pénétrer, s'estimer mutuellement là où c'est possible ; mais nous sommes assez grands, nous Français de France, pour marcher tout seuls et n'être dupes de personne.

III. — Quel avenir immédiat peut-on prévoir dans les rapports de la France et de l'Allemagne ? l'élite des deux nations doit-elle chercher un rapprochement politique ? — L'avenir, quoi qu'en dise Victor Hugo dans un vers célèbre, nous appartient : il sera ce que nous voudrons qu'il soit, le triomphe de notre énergie ou le châtiment de notre insouciance. Les volontés dont il dépend sont des volontés libres. Je n'admetts donc pas le rôle de prophète ; je n'en comprends qu'un seul : celui de l'éducateur. Quant au rapprochement politique, je le désire et le crois possible, lorsque certains obstacles, grâce à la propagande des hommes d'élite, auront été écartés ; le jour, — prochain, je crois, — où elle se sera débarrassée d'un mode de gouvernement suranné, l'Allemagne pourra prétendre à notre amitié.

Elle n'appartient pas encore aux idées libérales que la France a lancées dans le monde ; mais elle est certainement digne de s'élever jusqu'à elles.

Voilà, mon cher confrère, ce que je puis vous dire, de mon modeste point de vue individuel. Si ces idées ne répondent pas à ce que vous attendiez, je vous prie de tenir compte de leur sincérité.

Avec l'assurance de mes meilleurs sentiments,

JULES COMBARIEU.

CONCOURS MUSICAL. — Un concours de composition musicale symphonique est ouvert au titre de la fondation Cressent.

Les compositeurs qui désirent y prendre part ont le choix entre les trois formes suivantes : symphonie proprement dite ; suite d'orchestre ; poème symphonique avec soli et chœur.

Sont exclues les œuvres présentant un caractère liturgique et celles qui ne sont pas inédites.

Sont seuls admis à concourir les compositeurs français ou naturalisés tels qui ne sont pas encore lauréats de la fondation Cressent. Ceux qui ont une œuvre de trois actes au moins représentée à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique ne pourront prendre part au concours.

Un jury de sept compositeurs de musique nommés par le Ministre des Beaux-Arts décernera soit un prix pour l'ensemble des œuvres déposées, soit deux prix : l'un attribué à une symphonie proprement dite ou à une suite d'orchestre, l'autre à un poème symphonique avec soli et chœurs. Dans le cas d'un seul prix, l'auteur recevra une prime de 20.000 francs et 1.500 francs pour frais de copie ; s'il y a deux prix, chaque auteur recevra 10.000 francs, plus 1.500 francs pour frais de copie. Le chef d'orchestre qui jouera la partition couronnée recevra 4.000 francs pour une symphonie ou une suite d'orchestre et 10.000 francs s'il s'agit d'un poème symphonique avec soli et chœurs. Si le jury n'accorde pas de prix, il pourra décerner une mention avec prime de 5.000 francs ou deux mentions avec primes de 2.500 francs ; l'indemnité de 1.500 francs pour frais de copie et les allocations respectives de 4.000 et de 10.000 francs seront attribuées aux auteurs et aux chefs d'orchestre dans les mêmes conditions que pour les œuvres couronnées.

Le programme détaillé du concours sera remis gratuitement aux compositeurs de musique qui en feront la demande au Sous-Sécrétariat d'Etat des Beaux-Arts (Bureau des Théâtres), 3, rue de Valois.

M^{me} STOLTZ. — Dans *le Ménestrel* du 11 septembre (et numéros suivants), M. Arthur Pougin publie d'intéressants souvenirs sur M^{me} Stoltz, et sur les circonstances singulières où eut lieu sa retraite. Elle débuta le 25 août 1837 ; Théophile Gautier parlait ainsi de cet astre brillant nouvellement apparu :

« Un public nombreux encombrat l'autre soir la salle de l'Opéra, attiré par la belle musique de *la Juive*, la présence de Duprez et le début de M^{me} Stoltz. Cette jeune dame, élève de l'école Choron, a obtenu beaucoup de succès. Douée d'une voix magnifique de soprano, d'une jolie figure et d'une taille charmante, elle a joué et chanté le rôle de Rachel avec un talent d'expression vraiment remarquable. Quoiqu'elle semblât dominée par une vive émotion, elle a su rendre avec une grande vérité, sans imiter personne, les nuances différentes de ce rôle difficile. La romance du deuxième acte : *Il va venir*, celle du trio qui suit, et surtout le cinquième acte, ont prouvé qu'elle savait donner à sa voix autant de charme que d'énergie, et nous ne doutons pas qu'elle ne tienne un rang distingué parmi les meilleurs sujets de l'Opéra, surtout si elle parvient à maîtriser la fougue un peu exagérée qui l'emporte trop loin dans les scènes passionnées et qui lui fait trouver des effets quelquefois un peu hasardés. Il faut que M^{me} Stoltz conserve longtemps cette voix si pleine et si étendue, et dans son intérêt, nous lui conseillons de se ménager davantage. Elle avait dans cet ouvrage à côté d'elle, dans Duprez, le chanteur qui pouvait le mieux lui prouver qu'on peut être en même temps énergique et pur, et que la grâce est une qualité essentielle de l'art qui doit s'allier à toutes les autres. »

M. Arthur Pougin établit ainsi la liste des ouvrages à l'interprétation desquels M^{me} Stoltz prit part pendant dix ans :

- 5 mars 1838. — *Guido et Ginevra*, d'Halévy (Ricciarda).
- 10 septembre 1838. — *Benvenuto Cellini*, de Berlioz (Ascanio).
- 1^{er} avril 1839. — *Le Lac des Fées*, d'Auber (l'Hôtesse).
- 25 octobre 1839. — *La Xacarilla*, de Marliani (Lazarillo).
- Janvier 1840. — Reprend dans *la Vendetta*, du comte de Ruolz, réduite de trois à deux actes, le rôle créé par Duprez.
- 7 septembre 1840. — Reprend dans *Stradella*, de Niedermeyer, réduit de cinq à trois actes, le rôle créé par M^{lle} Falcon.
- 2 décembre 1840. — *La Favorite*, de Donizetti (Léonor).
- 7 juin 1841. — *Le Freischütz*, de Weber, avec récitatifs de Berlioz (Agathe).
- 22 décembre 1841. — *La Reine de Chypre*, d'Halévy (Catarina).
- 15 mars 1843. — *Charles VI*, d'Halévy (Odette).
- 13 novembre 1843. — *Dom Sébastien de Portugal*, de Donizetti (Zaïda).
- 29 mars 1844. — *Le Lazzarone*, d'Halévy (Beppo).
- 2 septembre 1844. — *Othello*, de Rossini (Desdémone).
- 6 décembre 1844. — *Marie Stuart*, de Niedermeyer (Marie).
- 17 décembre 1845. — *L'Etoile de Séville*, de Balfé (Estrella).
- 3 juin 1846. — *David*, de Mermet (David).
- 30 décembre 1846. — *Robert Bruce*, pastiche arrangé par Niedermeyer sur la musique de Rossini (Marie).

Dans *Robert Bruce*, M^{me} Stoltz, qui avait de nombreux ennemis personnels excités par son caractère intractable, détonna, fut au-dessous d'elle-même, provoqua une manifestation. Th. Gautier raconte ainsi l'incident :

« Le public de Paris, qui est, certes, le plus doux et le plus poli de tous les publics, faisant sans doute la réflexion que M^{me} Stoltz, à peine relevée d'une fluxion de poitrine, ne péchait que

par excès de zèle, n'eût donné aucune marque de désapprobation et n'eût protesté que par un froid silence, si les enthousiastes du lustre ne fussent venus tout gâter par des applaudissements intempestifs ; quelques *chut*, adressés plutôt aux optimistes gagés qu'à la cantatrice, provoquèrent, de la part de ceux-ci, de nouvelles salves de la plus bruyante impertinence : les *chut* redoublèrent, des sifflets vinrent s'y mêler. Pendant ce temps, M^{me} Stoltz, pâle, hors d'elle-même, arpentait le théâtre avec des pas et des gestes convulsifs : elle paraissait vouloir quitter la scène ; quelques injures, de la plus abjecte espèce, lui avaient été, dit-on, jetées à bout portant de l'orchestre : outrée de colère, elle dit assez haut pour être entendue de toute la salle, tournée vers la loge directoriale : « Mais vous entendez bien qu'on m'insulte... C'est intolérable ! Je suis brisée !... » Puis, en se dirigeant vers la porte du fond, elle déchira son mouchoir dans un accès de rage silencieuse, et en jeta violemment les morceaux par terre. Nous vous laissons à penser la stupeur du public, qui n'avait pas entendu les interpellations et ne pouvait mesurer la colère à l'offense, en face de ces étranges équipées. Toutefois, le calme se rétablit tant bien que mal... »

M^{me} Stoltz crut devoir expliquer sa situation en adressant à un journal quotidien de théâtres, *le Courrier des spectacles*, la lettre que voici :

Paris, le 2 janvier 1847.

Monsieur le Directeur,

Voyant avec un vif regret quelques journaux se méprendre sur la cause véritable de l'émotion que je n'ai pu maîtriser avant-hier, pendant le deuxième acte de *Robert Bruce*, et craignant de voir une partie du public trompée par cette méprise, je dois aux personnes qui m'ont mal jugée, comme à celles qui ont eu la bonté de me prêter leur appui, une explication franche et complète de ce triste incident.

Il y a douze jours, à peine échappée au danger d'une fluxion de poitrine, présumant peut-être un peu trop de mes forces et ne pouvant pas prévoir qu'il me surviendrait dans la nuit une nouvelle indisposition, j'avais laissé afficher la première représentation de *Robert Bruce*. Habituelle à dompter mes souffrances pour remplir mon devoir, je combattis toute la journée les progrès du mal, et ce ne fut qu'à cinq heures du soir, qu'épuisée par la lutte, j'ouvris les yeux à l'évidence et reconnus avec mon médecin l'impossibilité absolue de sortir de chez moi !

... Dès le lendemain, cependant, j'eus la douleur d'apprendre qu'une malveillance dont il ne m'appartient pas de signaler la cause, mais dont personne ne peut méconnaître les effets, s'était appliquée à me calomnier de toutes façons. Suivant l'un, j'avais fait manquer le spectacle par *caprice* ; suivant l'autre, j'avais voulu forcer ainsi les auteurs d'augmenter mon rôle au détriment de ceux de mes camarades !...

Ma réponse à ces misérables calomnies fut un redoublement d'efforts pour rendre le plus tôt possible au public la représentation dont l'avait privé ma maladie, et j'insistai moi-même pour reprendre mon service.

C'était tromper l'espoir de plus d'un ennemi...

Jugez, Monsieur, de ce que j'ai dû ressentir quand, au milieu de murmures et de marques d'improbation que je ne croyais pas avoir mérités, mais contre lesquels, pénétrée de mes devoirs envers le public, je m'efforçais de m'armer de patience et de courage, j'entendis adresser à la femme des injures que vous m'approuverez de ne pas répéter ici. Alors, je l'avoue, je crus à l'existence du complot dont on m'avait menacée pendant le cours même de la représentation (car la dernière lettre anonyme m'était arrivée jusque dans ma loge, à huit heures). Alors, je ne fus plus maîtresse de mon émotion, alors je me crus autorisée à quitter la scène, et je dis, non pas au public, non pas même aux auteurs les injures que j'entendais, mais au directeur, à M. Gustave Vaëz, et à plusieurs abonnés qui, du fond de leur loge, m'invitaient à prendre courage : « Mais vous entendez qu'on m'insulte !... c'est intolérable !... je suis brisée ! »

Telle est, Monsieur, l'entièrerie, l'exakte vérité sur un incident dont plusieurs journaux ont bien reconnu et apprécié les causes, mais que d'autres ont compris et apprécié différemment !... Ma surprise a été grande, je m'empresse de le déclarer, quand j'ai appris que les paroles que je viens de rapporter, et qui, je le répète, ne s'adressaient nullement au parterre, ont été prises pour un oubli de mes devoirs envers le public, pour une violation des convenances envers les Altesses Royales qui honoraient la représentation de leur présence !...

Ai-je donc besoin de protester contre une pareille intention ? Les paroles mêmes que je regrette d'avoir prononcées trop haut, puisqu'elles n'étaient nullement adressées au public, peuvent-elles laisser à cet égard la moindre incertitude ?...

On m'assure également qu'après le second acte quelques personnes, celles sans doute qui avaient déjà cru devoir insulter une femme, s'étaient plu à répandre contre moi de nouveaux bruits aussi absurdes qu'odieusement inventés. Après m'avoir accusée, il y a quelques jours, d'avoir voulu enlever à M^{me} Nau un air sur lequel je n'avais jamais eu la moindre prétention,

ils (*sic*) ont poursuivi leur table, et après le second acte, il s'est trouvé des gens capables d'affirmer que je venais d'avoir avec M^{me} Nau une altercation violente suivie de cris de rage !... d'injures et de voies de fait, et que M^{me} Nau ne pouvait reparaître au troisième acte ! La vérité est qu'à la fin du second je m'étais, en effet, précipitée vers M^{me} Nau, mais pour la soustraire à la chute du rideau, qui avait failli lui tomber sur la tête.

Pardonnez-moi, Monsieur, de rappeler de pareilles calomnies, auxquelles je n'aurais voulu opposer que le silence du dédain ; mais l'odieux même de ce genre d'attaques, pratiqué pendant le cours de la représentation, en présence du public qu'on voulait exciter contre moi, peut donner une idée de celles que je devais attendre d'ennemis que je savais capable de pareilles manœuvres, et de l'indignation qu'avaient dû me causer leurs injures.

Recevez, Monsieur, etc.

ROSINE STOLTZ.

— Nous lisons dans la *Tribune de Saint-Gervais* que M. l'abbé Faure-Muret, le distingué maître de chapelle de Saint-Front de Périgueux, a créé une chorale composée de cent vingt ouvriers. Il serait intéressant de savoir si, dans l'élément *peuple*, M. l'abbé Faure-Muret n'a pas trouvé, comme nous le pensons, plus d'aptitude musicale qu'on n'en trouve d'habitude dans l'élément social plus « cultivé ».

A propos du chant collectif, un simple mot. La note de la *Revue musicale* sur la création d'une chorale des étudiants de Paris a été reproduite ou résumée par tous les grands journaux ; en revanche, parmi les coupures que nous a envoyées l'Argus, il n'en est pas une seule qui vienne d'un périodique musical français. Voilà un fait caractéristique. Nous le regrettons vivement. Le théâtre et le concert sont, certes, fort intéressants, mais le chant choral non salarié a une importance tout aussi grande dans l'éducation nationale.

— M^{me} Edouard Colonne nous informe qu'elle reprend ses cours et leçons de chant, si appréciés à Paris, le 1^{er} octobre, 21, rue Louis-David (16^e).

— On lit dans le *Guide musical* :

Les *Mémoires* de M. Charles Bocher, le dilettante bien connu qui était fier de son titre de « plus ancien abonné de l'Opéra », nous apportent dans leur second volume qui vient de paraître une lettre curieuse et inédite de Meyerbeer, qu'il nous semble intéressant de reproduire. Cette lettre, datée de 1850, était adressée à Nestor Roqueplan, alors directeur de l'Opéra :

« Mon excellent ami,

« Je viens de recevoir votre chère lettre, dans laquelle vous m'annoncez que, par arrêté du ministre, l'Opéra doit commencer dorénavant à 7 h. 1/2 et finir à minuit ; que par conséquent il faut faire des coupures dans mon œuvre. Quant au *Prophète*, il finit, surtout depuis que M^{me} Poinsot coupe le premier acte, à 11 h. 35 ; ainsi il serait déjà, même dans la longueur actuelle, dans les limites assignées par M. le ministre ; mais enfin, voici toujours encore des coupures qui sont faisables et auxquelles je consens :

« 1^o Au premier acte, dans le duetto entre les deux femmes : « Un jour, au bord de la Meuse », on peut ôter le deuxième couplet ;

« 2^o Au troisième acte, on peut ôter en entier les couplets de Zacharie : « Aussi nombreux que les étoiles » ;

« 3^o On peut ôter la valse qui précède la redowa et commencer immédiatement

ment après le chœur de l'arrivée des patineurs : « Voici les fermières » la redowa ;

« 4^o Au sixième acte, ôter le récitatif qui finit le duo et également ôter la plus grande partie du trio. J'ai indiqué dans la grande partition gravée, à la page 753, de quelle façon cette coupure doit être faite et quels changements nouveaux il faut faire pour obtenir la soudure avec ce qui reste.

« En casque l'Opéra ne possède pas une partition grande du *Prophète*, veuillez prier M. Brandus qu'il vous prête sa grande partition, afin que l'Opéra puisse faire transcrire sur les parties d'orchestre et de chant cette coupure.

« Ces coupures doivent suffire pour réduire la représentation du *Prophète* à la durée prescrite. Quant aux *Huguenots*, c'est plus long et plus difficile à expliquer. Il faut quelques petits changements dans la musique pour pouvoir souder les coupures. Je vais m'en occuper et vous les envoyer incessamment.

« Quant à *Robert*, vous m'écrivez que nous avons un peu de temps avant qu'on ne le joue, puisque Gueymard est partie pour un congé. Mais je m'en occuperai aussi.

« Maintenant que nous autres, pauvres compositeurs, nous avons été obligés de mutiler nos partitions pour abréger la durée du spectacle, l'administration ne devrait-elle pas faire aussi un effort de son côté pour abréger les entr'actes, qui, surtout dans *Robert* et les *Huguenots*, sont d'une si interminable longueur ? C'est tellement vrai, qu'à l'époque de leur nouveauté, ces opéras se terminaient de 20 à 25 minutes plus tôt qu'actuellement.

« Adieu, cher et excellent ami. Votre tout dévoué de cœur.

« MEYERBEER. »

Cette dernière observation prouve que déjà, en 1850, la longueur du spectacle, amenée par la prolongation des entr'actes, lassait les spectateurs.

LES MADRIGAUX DE MONTEVERDE. — M. Hugo Leichtentritt, à qui on doit déjà plusieurs travaux importants, publie chez Peters (Leipzig) 12 madrigaux de Monteverde. D'une façon générale, on appelait « madrigal », sous l'ancien régime, toute composition chorale sur des paroles profanes. Monteverde en a écrit plusieurs recueils : en 1587 (madrigaux à 5 voix, livre I) ; en 1590 (m. à 5 v., livre II) ; en 1592 (*id.*, liv. III) ; en 1603 (*id.*, liv. IV) ; en 1605 (*id.*, liv. V, Venise) ; en 1614 (*id.*, liv. VI) ; en 1619 (*id.*, liv. VII) ; en 1638 (*id.*, liv. VIII). Habituellement, sauf dans le livre VIII, qui contient des *Madrigali guerrieri*, les paroles sont érotiques. M. Leichtentritt nous en donne douze seulement. Le lecteur peu familier avec les musiques anciennes sera un peu dérouté par la complexité (apparente) des rythmes : la barre de mesure n'est pas la même pour toutes les parties ; et il arrive, avec de brusques changements, que le soprano I est écrit à 3/2, et les autres voix à 4/4. En somme, il ne faut faire attention qu'à la valeur de chaque note et à la coupe des phrases. Rythme et mesure ne doivent pas être confondus. Ces vieilles pièces sont d'un très beau style, supérieur à ce que font aujourd'hui la plupart des compositeurs italiens.

La *Revue musicale* a déjà consacré plusieurs études à Monteverde. On peut consulter, en outre, *Vierteljahrsschrift f. Musikw.*, 1887 (article d'E. Vogel), *Claudio Monteverde* (par Davari, 1885) ; *l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, par R. Rolland (1895, ch. iv).

QUESTIONS.

Voici deux questions que nous soumettons à ceux de nos lecteurs qui pourraient nous fournir des renseignements utiles.

1^o Victor Hugo, dans une pièce de la *Légende des siècles* (*Eviradnus*) dont on vient de célébrer le cinquantenaire, parle de

*La guitare des monts d'Inspruch, reconnaissable
Au grelot de son manche où sonne un grain de sable.*

A quel instrument précis fait allusion ce vers joli, mais bizarre pour un luthier ? S'agit-il d'une simple fantaisie, ou d'une réalité ?

Nous avons écrit, pensant être éclairé sur ce point, à M. le Recteur de l'Université d'Inspruch. Il nous a fait répondre, par un musicien « compétent », une lettre curieuse mais qui propose une explication tout à fait inadmissible. Nous serions reconnaissants à celui qui pourrait nous expliquer cette petite énigme.

2^o L'opéra est sorti du ballet, et le ballet, en Angleterre comme en France, a des origines italiennes.

Sur le ballet anglais et sur le ballet français, aux XVI^e et XVII^e siècles, nous avons des ouvrages précis, abondamment documentés. Mais sur le ballet italien, sur les mascarades italiennes, quels livres peut-on consulter ? Un de nos savants confrères d'Italie, à qui nous avons posé la question, déclare qu'après enquête sommaire autour de lui, il ne peut nous donner aucune indication bibliographique. C'est pourtant un sujet dont l'importance historique est capitale.



Le Gérant : A. REBECQ.
