

LA REVUE MUSICALE

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

N° 20 (neuvième année)

15 Octobre

1909

Démarquages et compositions personnelles

Je reçois constamment de petits livres, fort agréables à l'œil, ou des prospectus, relatifs au chant dans les écoles. Ces ouvrages envoyés, ou annoncés, renferment des chansons populaires avec des paroles *nouvelles, adaptées* au texte musical, ou bien des compositions *personnelles* de M. X., ou de M^{me} Z...

A ceux qui font de tels recueils, il faut rappeler deux principes d'art et de pédagogie qu'ils oublient trop. Je dis toujours,

A ceux qui démarquent des chansons populaires :

« Vous faites une œuvre antiartistique en substituant aux paroles d'une chanson des paroles toutes différentes et en traitant une mélodie connue, connexe à des formules verbales bien caractérisées, comme un moule où on peut verser n'importe quoi. Que l'on change, ça et là, pour les bienséances, un mot ou deux ou un vers; qu'exceptionnellement, on se permette d'ajouter un couplet, dans le sens du texte original, soit ! mais ériger ce démarquage en système et en faire la loi ou la base d'une publication, je ne peux pas approuver cela ; c'est contraire à toutes les lois de l'expression musicale, de la vérité et du bon sens : c'est faire une caricature de la musique populaire, sous prétexte de la vulgariser. C'est encore quelque autre chose d'assez grave. Les chansons populaires sont une propriété nationale. Il est singulier qu'un éditeur les altère pour leur imposer ensuite le cachet : « *droit de reproduction réservé* » !

Et à ceux qui *composent* tout un recueil, signé de leur nom, à l'usage des élèves :

« Vous avez, personnellement, beaucoup de talent ; mais vous ne pouvez pas vous substituer à l'histoire de l'art et à ses chefs-d'œuvre. Ce qu'il faut faire connaître à nos enfants, ce n'est pas *votre* musique, mais *la* musique, celle des maîtres anciens et modernes, celle de Mozart, de Rameau, de Schubert, de tous ceux qui ont écrit pour le chant choral. Cherchez dans leurs œuvres ; et, sans être obligé à de barbares mutilations, vous trouverez ! Réservez-vous une page ou deux dans vos anthologies, je le veux bien ; mais que votre « moi » ne prenne pas toute la place ! »

Ces vérités-là sont des vérités de sens commun. C'est assez dire qu'on a de la peine à les faire admettre.

J. C.

Publications nouvelles

LES HYMNES NATIONAUX DES PAYS DE L'EUROPE (DIE NATIONALHYMNEN DER EUROPÖISCHEN VOELKER, par EMIL BOHN, Breslau, Marcus, in-8°, 75 p. avec un SUPPLÉMENT D'AIRES NOTÉS). — Il existe plusieurs études sur les hymnes nationaux (cf. *Die Volkshymnen aller Staaten des deutschen Reiches*, par O. Boehm, Wismar, 1901 ; — le répertoire *Characteristic Songs and dances of all nations*, publié par J. D. Brown et A. Moffat, Londres, 1901 ; *Eine Nationalhymnen Sammlung*, dans les cahiers de l'*Intern. Musik Gesellschaft*, année, 2, par Hermann Abert ; etc...); ils sont une annexe non négligeable des chants populaires. Comme ces derniers, ils donnent lieu à des observations fort intéressantes, parfois aussi déconcertantes. N'est-on pas surpris de voir qu'un étranger, comme Spontini, est l'auteur de l'hymne national prussien ? que le roi Don Pedro a écrit l'hymne national portugais ? que l'hymne national polonais est sorti d'une opérette française ? que l'hymne national roumain est l'œuvre d'un Allemand ? que l'hymne grec est d'origine italienne ? que l'hymne national anglais a pu être attribué à un Lulli ? et que pourtant tous ces hymnes, *devenus* populaires, portent manifestement l'empreinte du génie des peuples qui les chantent, et qu'ils sont un sujet d'étude fort important pour l'ethnographe ? La musique « populaire » est un monde, non pas seulement par l'abondance des documents qu'elle offre à l'esprit d'observation, mais aussi et surtout par l'extrême délicatesse, et parfois l'inextricable difficulté des problèmes qu'on y trouve à résoudre.

Dans la revue *Paroles et usages* (*Wort und Brauch*), que publie, sous la direction de MM. Théodor Siebs et Max Hippe, une Société allemande de Folklore (*die Schlesische Gesellschaft für Volkskunde*), M. Emil Bohn, professeur honoraire de science musicale à l'Université de Breslau, a donné une très substantielle et excellente étude sur les hymnes nationaux des pays d'Europe. Il y a, à Breslau, une société de chant qui, dans un concert historique spécial, en a chanté 24 (avec les paroles originales). L'opuscule que nous signalons fait suite à cette exécution.

Les hymnes nationaux sont tous de date assez récente. Au moyen âge, il n'y en a pas. Ils apparaissent avec la formation des États modernes. Esthétiquement, ils ne sont pas une œuvre d'art proprement dite, le résultat d'une certaine recherche de la beauté ou d'une inspiration, mais un fruit de la politique et du patriotisme, la résultante de certaines circonstances ; c'est ce qui permet de comprendre que la plupart des auteurs sont des musiciens médiocres. C'est très exceptionnellement qu'un J. Haydn en a composé un. Cependant, pour quiconque étudie l'âme populaire et veut savoir lire en elle, ils sont peut-être plus intéressants que les compositions des techniciens les plus habiles. Ils peuvent, au point de vue de leur contenu littéraire, être partagés en deux groupes : les uns ont pour objet la personne d'un monarque ; ils exaltent sa souveraineté bienfaisante, dans la guerre ou dans la paix ; les autres sont relatifs à la vie d'une nation, à certains événements de son histoire, à ses conquêtes, à ses joies et à ses deuils, à ses révolutions, etc... En somme, il y a les hymnes pour le monarque et les hymnes pour le peuple. Plusieurs sont pour les deux à la fois. Les peuples du Nord ont été les premiers à chanter des hymnes nationaux. Le

besoin du même usage s'est fait sentir plus tard et plus faiblement chez les peuples méridionaux. Il y a même tels peuples du Sud qui n'ont pas d'hymnes et se contentent d'une marche, comme les Espagnols (*marcha reale, marcha Grenadera*, adoptée sous Philippe IV, dans la première moitié du XVIII^e siècle), et les Turcs (marche *Hamidié*, écrite par l'Égyptien Nedjib Pacha, d'après un modèle occidental).

Voici quelques renseignements sur les principaux hymnes.

I. En Angleterre, on trouve un type des hymnes royaux, le *God save the King*, remarquable par ce fait qu'il s'est répandu dans toute l'Europe, en prenant tour à tour un vêtement prussien, saxon, hessois, etc... C'est une prière pour la gloire et le bonheur du souverain. Elle date du printemps de 1743, au moment où Georges II venait de remporter la victoire de Dettingen. Quel en est exactement l'auteur ? On l'a attribuée tour à tour à John Bull, à Lulli, à Purcell, Händel, Young, Smith, etc... Récemment, l'Allemagne et la Suisse l'ont revendiquée comme leur propriété. En Allemagne (dans le n^o 316, du 10 juillet 1894, du *Journal de la Croix*, la *Kreuzzeitung*), E. Handtmann a entrepris de prouver que la mélodie de l'hymne anglais était empruntée à un ancien chant de pèlerins (en Silésie), qui eux-mêmes l'auraient probablement empruntée à un ancien chant liturgique... A Genève, Kling a soutenu que l'hymne anglais était tiré du chant national suisse célébrant la victoire des Genevois sur le duc de Savoie (1602), et qui fut chanté pour la première fois en 1603 dans une fête anniversaire. Ensuite, cette mélodie serait passée en Angleterre où le virtuose claveciniste John Bull (1523-1628) l'aurait remaniée. — D'après Fr. Chrysander (1^{er} fascicule du *Jahrbuch für Musikalische Wissenschaft*, 1863) l'auteur des paroles et de la mélodie serait Henry Carey, musicien-poète né à Londres aux environs de 1696, dans les papiers posthumes duquel on trouva une cantate pour la fête de Georges II, qui contenait (?) le *God save the King*, lequel, recopié et remanié, parut dans le *Thesaurus musicus* (p. 22), publié en 1744 par John Simpson.

En tout cas, cette mélodie célèbre ne tarda pas à faire son chemin sur le continent. En 1760, un luthiste bavarois l'arrange pour son instrument (travail conservé au *Musée germanique* de Nuremberg) ; en 1766, on la trouve dans un livre de chant des francs-maçons hollandais imprimé à la Haye. En 1790, elle pénètre en Danemark : Heinrich Harries (1762-1802) la publie avec le titre suivant : « Lied, à chanter par les sujets danois pour la fête de leur Roi, sur la mélodie de l'hymne populaire anglais ». En 1793, avec un nombre de strophes restreint, elle est publiée avec le titre : « Chant populaire *berlinois* » et la signature « Sr », abréviation probable de « Sutor », traduction latine du nom de l'arrangeur, Balthasar Schumacher, qui avait travaillé sur le texte de Harries. En Bavière, en Saxe, dans le Wurtemberg, en un mot dans les pays anglo-saxons, l'hymne anglais se répand, plus ou moins altéré. (Cf. Wilhelm Tappert, *Die Preussischen National hymnen*, dans *Die Musik*, année 3, cahier 24.)

Les Américains eux-mêmes l'ont chanté pendant la guerre de 1861.

Les Anglais ont un autre hymne national, celui que Southey a appelé *Rule Britannia* et qui est de caractère politique. Ses origines sont beaucoup mieux connues. En commémoration du roi Georges I (mort en 1727) et pour célébrer la fête de la princesse Sophie-Charlotte de Brunswick, James Thomson, le poète auteur du livret des *Saisons*, écrivit un « masque » (sorte de cantate solennelle) intitulé *Alfred*, qui fut joué en 1740. La musique était de Th.-

Aug. Arne. A la fin de cet ouvrage se trouvait un hymne qui chantait l'antique indépendance de l'Angleterre et prophétisait sa souveraineté sur les mers ; les paroles et la musique, comparable à ce que Hændel a écrit de mieux, provoquèrent un grand enthousiasme : elles reparurent dans un autre masque de la même année : *le Jugement de Paris*, et devinrent populaires.

L'auteur du *Rule Britannia*, cet Arne si oublié aujourd'hui, fut, en son temps, un grand compositeur très estimé, exerçant une influence assez profonde et jouant un rôle historique. Né à Londres en 1710, fils d'un tapissier et formé au Collège d'Eton, plus tard, « docteur en philosophie » de l'Université d'Oxford, contemporain de Hændel dont il combattit l'influence à une époque où presque tous les musiciens anglais étaient les plagiaires du maître saxon, il a écrit des oratorios (justement oubliés) et une trentaine d'opéras, sérieux ou comiques, dont les deux meilleurs sont *Cymon* (1767) et *le Choix d'Arlequin*. Il mourut en 1806, après avoir dépensé toute sa fortune en recherches... d'alchimie.

On sait que R. Wagner a écrit une belle ouverture, *Rule Britannia*, sur cet air national qu'il tenait en très haute estime.

II. — L'hymne national russe (suivons ici l'ordre de nos amitiés politiques et de nos alliances) aujourd'hui très familier aux oreilles françaises, est aussi un hymne personnel, une prière ayant pour objet un souverain. Il a ce caractère particulier d'être fort beau, et, surtout lorsqu'il est chanté à plusieurs parties, de produire un profond effet. Il se compose (officiellement) pour les paroles de deux strophes, dont la seconde est l'œuvre de Tchukovski (1814) ; la première fut écrite une vingtaine d'années plus tard. La musique fut composée en 1833, sur l'ordre du Czar Nicolas I^{er}, par le maître de chapelle et major général Alexis Lwoff (1799-1870), musicien très distingué, violoniste virtuose souvent applaudi (à Paris aussi bien qu'à Berlin, Leipzig, etc.).

Lwoff est l'auteur d'un *Stabat mater* pour soli, chœurs et orchestre (1857) qui, hors de la Russie, fut exécuté avec succès à Berlin. Un opéra de lui, *Ondine, fille des vagues*, fut très favorablement accueilli à Saint-Pétersbourg (1853) et à Vienne (1855). On lui doit beaucoup de pièces de musique religieuse, de morceaux pour violon, de marches militaires, etc. Comme la plupart des compositeurs russes (Balakiref, Rimski, César Cui, etc.), il remplissait des fonctions militaires : il était général et aide de camp du Czar Nicolas.

III. — En France, notre *Marseillaise* a suscité des controverses pour l'examen et la discussion desquelles il faudrait tout un livre. On trouvera l'exposé succinct des thèses qu'elle a suscitées (au point de vue de l'origine vraie de la mélodie) dans le volume de Constant Pierre, *les Hymnes et chansons de la Révolution*, 1.040 p., publication de la ville de Paris, 1904, pages 227-273). L'auteur, Rouget de l'Isle (1760-1836), servait à Strasbourg (depuis avril 1791) comme officier du Génie. Dans la maison du maire Dietrich, il était reçu à la fois comme ami, poète, chanteur, violoniste et compositeur. Dans la nuit du 24 au 25 avril 1792, au moment où la France déclarait la guerre à la suite de la convention signée à Pillnitz par l'empereur d'Autriche Joseph II et le roi de Prusse Fr.-Guillaume II (1), Rouget de l'Isle écrivit cet hymne pour l'armée du Rhin. La mélodie parut chez l'éditeur Th. J. Dannbach, à Strasbourg, avec cette dédicace : *Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au Maréchal Lukner*. On ne connaît

(1) En 1791, et non en 1792, comme le dit M. Bohn, par erreur.

aujourd'hui que quatre exemplaires de ce texte initial. Une seconde édition fut publiée à Paris, chez Bignon (avec de nombreuses fautes). Ni dans la première ni dans la seconde édition, l'auteur n'était nommé. On connaît le succès de l'œuvre, dans la suite : les soldats marseillais faisant leur entrée à Paris (3 juillet 1792) en chantant cet hymne qui s'appelle dès lors *marche marseillaise* ou *hymne marseillais* et enfin *la Marseillaise* tout court. Un décret du 15 juillet 1795 lui donna le titre d'*hymne national*.

Comme l'a démontré abondamment M. Tiersot (*Rouget de l'Isle*, Paris, 1892), toutes les tentatives faites pour enlever à Rouget de l'Isle la paternité de cette admirable composition sont restées sans résultat, comme elles étaient sans fondement.

Comme l'hymne national anglais, mais pour d'autres raisons, la *Marseillaise* a pénétré un peu partout, même dans l'Allemagne musicale. Robert Schumann, alors à Vienne (1833), où notre hymne était interdit par la police, se fit un malin plaisir de l'introduire dans son op. 26 ; il l'inséra ensuite dans son ouverture pour *l'Hermann et Dorothee* de Goethe ; enfin — de façon géniale et inoubliable — dans le lied des *Deux Grenadiers*. En 1840, R. Wagner, alors à Paris, imitait cet exemple à la fin d'une composition écrite sur une poésie (traduite) de Heine. De même, Litolf, à la fin de son ouverture *Robespierre* ; Franz Liszt, dans son poème symphonique *Héroïdes funèbres* ; Mendelssohn, dans l'opéra *der Bärenhäuter* (« le Fainéant ») ; Siegfried Ochs, dans l'opéra *Au nom de la loi*. Dans sa curieuse ouverture 1812, P.-J. Tschäikowski a mis la *Marseillaise* et l'hymne national russe en contrepoint. (Cf. le *Rinaldo Rimaldini*, roman de Chr. Aug. Vulpin, 1798 ; le 14^e lied du recueil de F.-M. Seling, 3^e édit., 1841, etc.).

IV. — L'Autriche est (avec le Schleswig-Holstein et la Prusse) le seul pays de langue allemande qui ait un hymne national : c'est le lied de J. Haydn : « Dieu protège notre empereur Franz ! » — paroles de Lorenz Leopold Haschka — qui fut chanté pour la première fois, le 12 février 1797, et adopté immédiatement comme hymne national et officiel. Haydn l'avait conçu à quatre parties (comme on peut s'en convaincre en voyant le thème des brillantes variations qu'il a insérées dans son *Quatuor de l'empereur*). — Cet hymne a pénétré dans l'Allemagne du Nord ; je le retrouve dans la *Chorübunsbuch* (livre pour exercices de chant choral), p. 63, publié par Becker et Kriegeskotten à l'usage des Ecoles de Berlin, sur les paroles célèbres de Hoffmann von Fallersleben : « Deutschland, Deutschland über alles » (l'Allemagne par-dessus tout !) En Autriche, le texte littéraire a subi quelques modifications (édit. de 1854). L'œuvre de Haydn a donné lieu, elle aussi, à des discussions. M. Wilhelm Tappert, dans son étude *Wandernde Melodien*, Berlin, 1890, p. 7-10, a voulu prouver que l'hymne autrichien était emprunté à un air très ancien, datant du xiv^e siècle... (Cf. *Haydn et Nicolo Zingarelli*, par Anton Schmid, Vienne, 1847.) Débat un peu vain.

V. -- Comme je l'ai dit plus haut, il est singulier que l'hymne national prussien soit l'œuvre de Spontini !

Gasparo-Luigi-Pacífico Spontini (1774-1751) était allé, en 1803, s'installer à Paris. Napoléon ouvrit un concours en faveur du meilleur opéra. La *Vestale* (1807) fut couronnée. Dès lors, Spontini devint célèbre. Fr.-Guillaume III fit sa connaissance à Paris en 1814, le trouva séduisant, et l'emmena à Berlin, à des conditions très brillantes : on lui donnait le titre de « Directeur général de la musique du Roi » et de « Directeur à l'Opéra », avec 10.000 thalers d'appointe-

ments annuels. Son crédit était si grand, qu'en 1821, lorsque fut joué en grande pompe son opéra *Olympia*, le Président du « Collège de la censure », dans ce royaume à la spartiate où tout se faisait militairement, signa un ukase qui interdisait formellement aux journaux d'adresser la moindre critique à Spontini(!!)... (Cette mesure irrita d'ailleurs le public ; cette année même, il fit fête à un opéra qui vint mettre fin au règne du maestro italien : le *Freischütz* de Weber.)

Un des premiers actes de Spontini, une fois installé à Berlin, fut la composition du chant aujourd'hui populaire *who ist das Volk*, etc..., sur des paroles — pitoyables — de L. Dunker (mort en 1842). Un décret conféra le titre officiel à cette chanson, chantée le 3 août 1820, pour la fête de Fr.-Guillaume III, et depuis, exécutée dans toutes les cérémonies officielles (1). Le texte littéraire original avait cinq strophes ; le mauvais poète C. Al. Herklots (1759-1830) y en ajouta plus tard quatre.

Bien qu'il eût la confiance et l'appui du souverain, Spontini devint bientôt la bête noire des Berlinoises ; on le détestait cordialement. En 1841 (2 avril) comme il allait diriger, au pupitre, une exécution de *Don Juan*, il fut sifflé, obligé de partir, et son hymne disparut avec lui, — pour une trentaine d'années seulement.

Lorsque l'Empire fut proclamé (on sait où, le 18 janvier 1871), on eut l'idée assez saugrenue de ressusciter l'hymne de Spontini. Le mot *Borussia* (Prusse) fut remplacé par *Germania*, et le mot *König* (Roi) par le mot *Kaiser* (Empereur). Avec ce dérangement, l'hymne reçut à Berlin un accueil enthousiaste, mais pour des raisons, on le devine, qui n'étaient pas toutes d'ordre musical.

VI. — Les pays scandinaves, bien qu'ayant un monarque, ont été longtemps privés d'hymnes nationaux.

L'hymne suédois, œuvre du musicien Otto Lindblad (1809-1864), est de 1848 ; délaissé par le peuple, et en usage seulement dans les cérémonies officielles, il a été remplacé par le vieux chant *Tiel svonska fosterjorden*. (A la patrie suédoise ! poésie de Dybeck). Mais, à son tour, le monde officiel a paru le délaissé ; un concours officiel a été ouvert pour la production d'un hymne national : il n'a pas donné de résultats.

L'hymne national norvégien — dans un pays où il y a des airs populaires si beaux et si caractéristiques — n'a rien de local et d'original, comme expression. Remarquable surtout par l'ardeur italienne de son rythme, il est l'œuvre d'un amateur, Christian Blom (1787-1861), qui n'était que très peu musicien. Il date, pour les paroles et la mélodie, de 1820.

L'origine de l'hymne national danois remonte pour les paroles à la victoire navale remportée en 1644 par Christian IV sur la Suède sur des paroles de Johan Ewald (1743-1791) ; le compositeur Johan Hartmann (1729-1793) écrivit une mélodie ; l'« hymne » fut exécuté pour la première fois au théâtre de Copenhague, le 3 janvier 1780, et devint tout de suite « national ».

VII. — La Hollande possède deux hymnes nationaux : l'un pour le souverain l'autre pour le peuple. Celui qui a pour objet « Guillaume de Nassau » est le plus ancien ; c'est un chant héroïque, se rapportant à l'époque de lutte de l'indépendance (contre la tyrannie espagnole) ; c'est un chant populaire, dans le vrai sens du mot. Au cours des siècles, il a subi des modifications assez notables. En

(1) Elle est chantée aussi dans les écoles. Je la retrouve dans le *Liederbuch* de Ph. Beck, à l'usage des Ecoles supérieures de jeunes filles, Leipzig, 1909 (*Borussia*, n° 45 du recueil).

1830, dans le conflit avec la Belgique, un second hymne (celui de J.-G. Wilms) a paru, mais n'a pu éclipser celui-là.

Je remets à plus tard quelques notes sur les hymnes nationaux des peuples romans et autres, comme aussi la publication des textes musicaux, le supplément du présent numéro de la *Revue musicale* étant déjà chargé.

J. C.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Avec la suite de *La belle Arsène*, le charmant opéra (1777) du Français Montigny (né à Fauquemberg, dans le Pas-de-Calais, le 17 octobre 1729, mort en 1817), opéra dont nous donnons pour la première fois une réduction au piano d'après la partition originale, nous continuons à publier, en vue de l'enseignement du *Chant choral* dans les lycées, les envois des compositeurs qui ont bien voulu répondre à notre appel. Notre dernier numéro contenait des pièces de MM. Saint-Saëns, E. Paladilhe, Th. Dubois, M. Maréchal ; nous sommes heureux de pouvoir offrir aujourd'hui à nos lecteurs de nouvelles pièces de MM. Massenet, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Ch. Lefebvre, Arthur Coquard, L. Ganne, G. Caussade. (Aux compositions de ces deux derniers maîtres ont été ajoutées, *après coup*, des paroles que nous supprimerons, si les auteurs le désirent, dans le livre qui sera publié ultérieurement.) Il y aura une suite. Les amateurs qui nous ont, eux aussi, envoyé des esquisses (dont *quelques-unes* sont fort distinguées et très correctes), nous excuseront de les faire passer après de tels noms, qui rendent superflus nos éloges et ne laissent de place qu'à notre vive reconnaissance.

Toutes ces pièces sont, sur notre demande, en forme de canon. Nous en publierons plus tard qui ont une forme toute différente, car la variété est une des lois du recueil que nous préparons. Sans avoir un goût superstitieux ou exclusif pour les compositions de caractère scolastique, nous estimons que dans un chœur à voix égales, privé à la fois de basses et d'accompagnement instrumental, la construction canonique donne une assise ferme aux parties vocales et remplace ce qui leur manque par ailleurs. Ensuite, il n'est pas mauvais de montrer aux élèves, le plus tôt possible, qu'une composition musicale est analogue à une composition architecturale, et que savoir écrire sur le papier à portées, c'est savoir construire.

Ces brèves esquisses sont des divertissements. Elles peuvent amuser les uns ; elles peuvent aussi servir de modèle aux autres. Que les musiciens-pianistes qui ont l'ambition de pousser leurs études plus loin et plus haut, voient là l'occasion d'écrire eux-mêmes quelques exercices faciles. Ils y trouveront un plaisir extrême. Mais, de grâce, qu'on nous épargne des plaisanteries inutiles ! Nous avons déjà signalé un correspondant qui nous envoyait — sans indiquer la source — une exposition de fugue, tirée du *Saül* de Hændel, une autre tirée du *Messie*. Dans le dernier envoi reçu, nous relevons une pièce charmante, signée d'un nom probablement fantaisiste (accompagné d'un numéro d'*opus* !) et qui n'est autre qu'un emprunt au recueil récemment publié par Lohse chez Breitkopf (arrangement et simplification d'un certain nombre de fragments de Palestrina pour voix de femmes). Inutile aussi de nous envoyer (comme le fait M. A. F.) le début d'une fugue de Bach avec des paroles ! De telles écritures ne sont qu'une perte de temps ; si l'on a de l'esprit à dépenser, il faut le mettre dans une œuvre

personnelle et originale, non dans la dissimulation d'un plagiat ou dans un essai de tromperie.

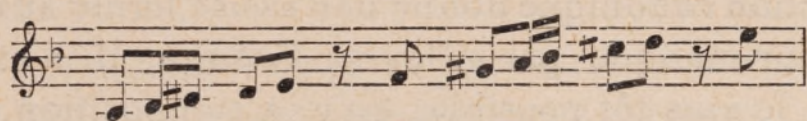
Nous restons à la disposition de ceux qui désireraient des paroles (nous ne disons pas, ambitieusement : des poésies) pour écrire de la musique.

S.

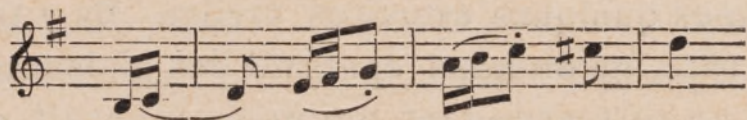
TROIS TABLEAUX SYMPHONIQUES, DE C. SAINT-SAËNS, TRANSCRITS POUR PIANO A 2 MAINS, PAR L'AUTEUR (chez Durand). — La lecture de cette œuvre (c'est l'*opus* 130 du maître) laisse des impressions autrement nettes que la plupart des autres publications nouvelles. Au lieu d'errer à tâtons dans un chaos d'ébauches, de mélodies et de rythmes pleins de crevasses profondes comme celles que les explorateurs du pôle Nord trouvaient à chaque instant sur leur route, on a le plaisir de marcher sur des voies solides, égales et sûres, déblayées et pleines d'agrément. Ici comme dans ses autres ouvrages, M. C. Saint-Saëns arrive à la grandeur par des moyens simples et élégants ; il est clair sans être banal, personnel sans tomber dans les contorsions. Je n'ai pas sous les yeux le drame de Brioux ; mais j'ai le plaisir rare de comprendre (musicalement) ce qu'a écrit le compositeur, sans effort et sans à-coup, en suivant un maître qui a le respect de son art. Il est facile de deviner qu'au respect de la musique, il a joint celui d'un texte littéraire dans une action déterminée, et que, sans vouloir exprimer d'une façon générale, — comme dans le prélude de *Parsifal* — la sublimité, le mysticisme et le lyrisme du sentiment religieux, il s'est astreint, sans abdiquer d'ailleurs son indépendance, à illustrer un poème donné.

On retrouva ici une des qualités les plus personnelles du maître : la variété dans l'invention rythmique et mélodique.

Après une introduction ingénue (*poco allegro*) qui suggère l'idée de mains jointes et de voix virginales, apparaît un thème — excellemment traité et mis en œuvre dans la suite — auquel le *si* $\flat$ et le *fa* $\sharp$ donnent l'allure d'un mineur oriental :



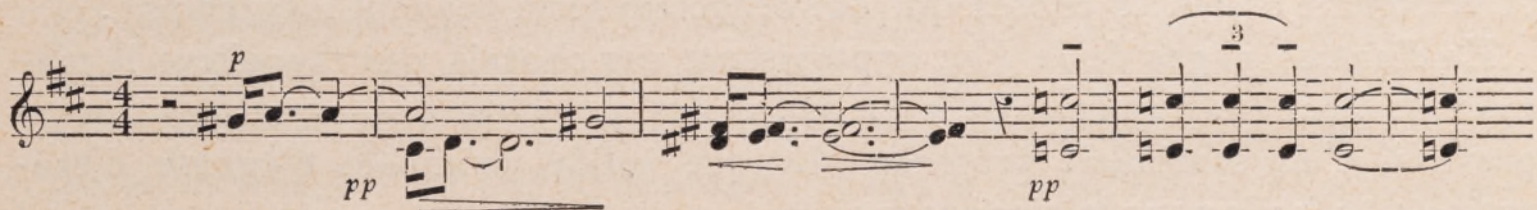
Par son rythme et sa ligne mélodique, ce thème fait songer au singulier début — on a osé le qualifier de « baroque » ! — du *Scherzo* de la Sonate de Beethoven (op. 14, n° 2) :



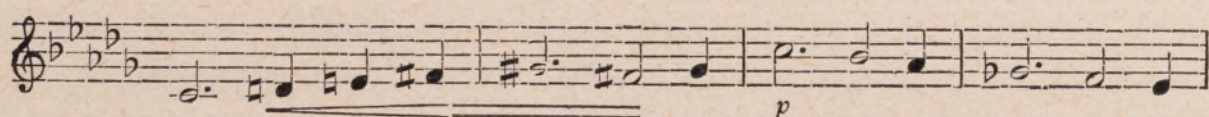
Et l'art avec lequel M. Saint-Saëns développe, imite, encadre ce motif, n'est pas sans rappeler la manière des meilleurs classiques. Dans le cours de cette brève partition se trouvent d'ailleurs à chaque instant le goût et l'habitude de la *construction* et du développement réguliers (V. par ex., p. 34, le très beau cantabile en *ut* $\flat$, débutant par un dessin d'accompagnement que Gounod eût aimé.)

esprit lui-même. Son succès est toujours vif, au concert comme au théâtre ; dès la première heure, nous avons loué comme il convenait sa rare et pénétrante originalité.

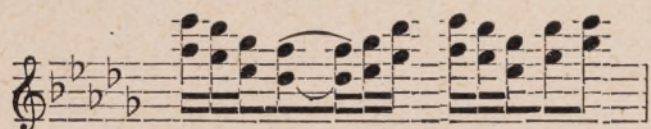
Mais que vont penser les pianistes qui, ne pouvant entendre ni l'orchestre de M. Colonne ni celui de M. Chevillard, auront sous les yeux ces 61 pages de musique ! On est, en les parcourant, parfaitement ahuri ; on hésite à dire ce qu'on a devant soi. Aucun rythme qui soutienne et guide l'exécutant ; en revanche, tout ce qui peut le contrarier, et le dérouter, est là en abondance. Il cherche à se reconnaître. Il voit s'ébaucher des formes comme celle-ci :



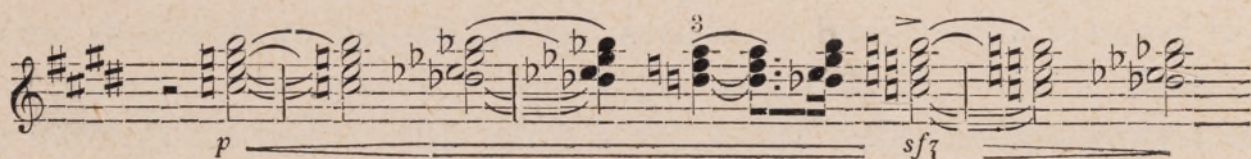
Est-ce un thème fondamental ? Peut-être... Dans la suite, c'est un maquis de notes, une série de casse-cou dont on ne pourrait triompher qu'avec les doigts d'un Liszt ou d'un Saint-Saëns, en ayant par surcroît, une solidité de mesure que rien ne pourrait ébranler. Ça et là, on voit la gamme à intervalles égaux qui montre le bout de l'oreille :



On rencontre des monstres comme celui-ci (p. 7) :



ou encore des formules où se suivent, sans être enchaînés, des accords dépourvus de notes communes :



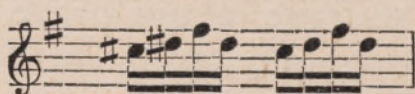
Lire et observer les seules indications de « nuances », accumulées à plaisir, est un travail considérable...

Et cependant le pianiste qui jugerait l'œuvre d'après cette transcription se tromperait fort. Cette musique, toute en taches de couleurs fines, n'est faite que pour l'orchestre ; ce n'est pas assez de dire qu'elle ne convient pas au piano : il faudrait se borner à l'entendre au concert, et ne pas voir comment elle est écrite sur le papier à portées. Telle suite de quintes, tels accords étranges pour l'œil, sur le papier, peuvent produire un effet charmant à l'orchestre, quand l'intensité des sons et la fusion des timbres est bien réglée. On dit avec raison qu'il ne faut pas voir comment se fait la bonne cuisine et qu'il convient de se contenter de voir les mets bien servis sur la table ; je serais tenté d'en dire autant des poèmes symphoniques de M. Claude Debussy.

Ces réflexions s'appliquent — en partie seulement — à l'*Enfant prodigue*, poème charmant, beaucoup plus intelligible à nos faibles esprits, et moins décourageant pour l'exécution. — L. H.

— DEUX PIÈCES POUR PIANO : CLAIR DE LUNE, SOLEIL À MIDI, DE JOSEPH JONGEN (chez Durand). — Y a-t-il des harmonies sonores qui, avec le choix d'une certaine intensité et d'un rythme spécial, puissent représenter, imiter, peindre... (je cherche le mot sans le trouver) le clair de lune ? Est-il possible de représenter, imiter, peindre... (même embarras !), sur le piano, le soleil à midi, — je dis bien *midi*, et non midi et demi ou midi trois quarts ? — M. Joseph Jongen, à en juger par les titres de ces deux pièces, répond affirmativement.

Je n'oserais dire s'il est bien exact qu'un accord d'*ut* avec quinte augmentée et un *fa* $\sharp$ dissonant à la basse, le tout arpégé *p. p.*, est bien le clair de lune (le compositeur a oublié de dire à quelle heure), ou s'il suffit du dessin obstiné



avec l'indication « très décidé » pour donner l'impression (l'idée, le souvenir, l'illusion ?... que de difficultés !) du « Soleil à midi ». Mais cela importe peu. Ce qui importe beaucoup plus, c'est que ces deux pièces sont très artistiques, nullement banales, pas trop contournées cependant ni tourmentées, et attestent, en somme, un vrai musicien. — L. H.

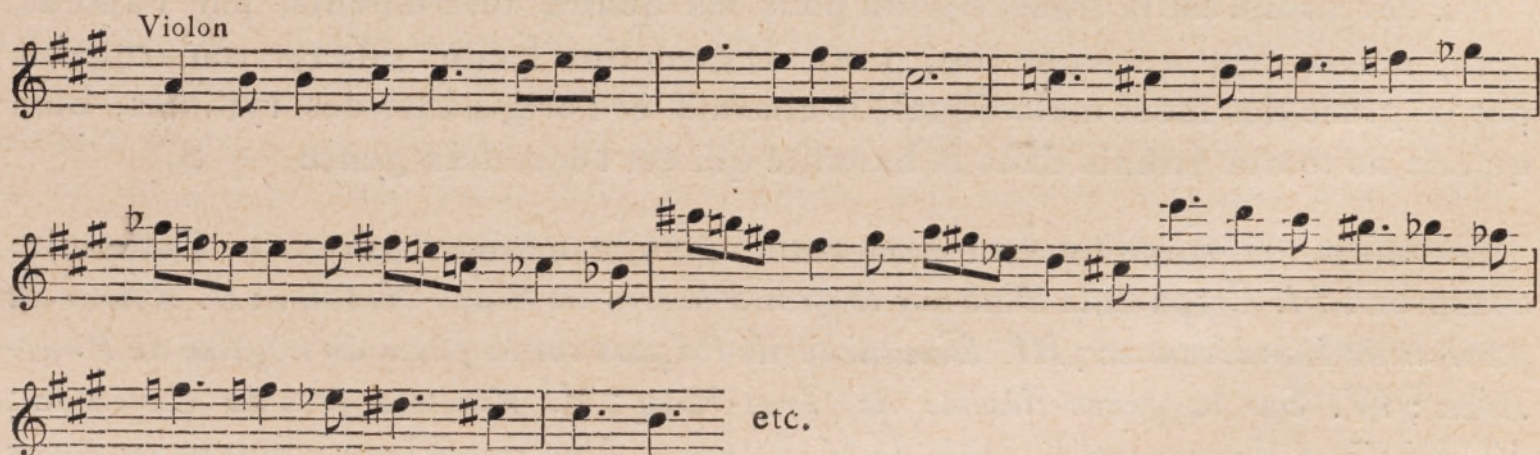
SUITE FRANÇAISE EN RÉ MAJEUR, PAR ROGER-DUCASSE (chez Durand). — M. Roger-Ducasse publie, chez Durand, une Suite pour piano à quatre mains qui comprend : une ouverture, une bourrée, un récitatif et air, un menuet vif. Dans les deux premières pièces (l'ouverture me paraît avoir le même caractère, ou le même style que la bourrée), l'auteur montre un sens ingénieux du pittoresque musical, une certaine originalité rythmique, une habileté réelle d'harmoniste et de contrepointiste qui lui permet de faire de très jolis tableaux de genre, en usant sobrement des licences à la mode. Visiblement, il est sous l'influence de Chabrier. Je n'oserais dire qu'il l'imité. Au moins fait-il penser à lui autrement que par un titre au haut d'une page. Mais Chabrier, outre qu'il était plus coloré, plus cocasse dans le contrepoint, avait toujours des éclaircies où chantait, non sans poésie et tendresse, le musicien-mélodiste de premier ordre qu'il était. C'est ce qui apparaît un peu plus faiblement dans les pièces de M. Roger-Ducasse ; elles sont cependant fort agréables. — S.

BARCAROLLE POUR VIOLON, ALTO, VIOLONCELLE ET PIANO, PAR C. SAINT-SAËNS. — Cette barcarolle est la transcription pour les quatre instruments, par l'auteur, d'une œuvre déjà ancienne (op. 108). D'exécution facile, elle est remarquable par la grâce des idées mélodiques, le charme et l'originalité des rythmes, bien qu'elle ne tombe jamais dans la banalité qui est l'écueil du genre. — S.

EN BRETAGNE, SUITE DE SIX PIÈCES POUR PIANO, PAR RHENÉ BATON. — Cette suite comprend : I. *Crépuscule d'été sur le grand bassin de Saint-Nazaire* ; II. *Retour du pardon de Landévennec* ; III. *Dimanche de Pâques sur la place de l'église de Pont-Aven* ; IV. *Sur la grève déserte de Trez-Roux* ; V. *Fileuses près de Carentec* ; VI. *Vieille diligence sur la route de Muzillac*. — Les musiciens veulent rivaliser

aujourd'hui avec les aquarellistes. La concurrence a lieu dans des conditions bien inégales ! L'aquarelliste peut représenter un effet de lumière sur le bassin de Saint-Nazaire, qu'il ne permettra pas de confondre avec la rade de Brest ou tout autre bassin choisi par lui ; mais en quoi le compositeur peut-il nous faire distinguer les lieux dont il prétend donner une image ? En quoi le dimanche de Pâques sur « la place de l'Eglise de Pont-Aven » diffère-t-il du même dimanche sur la place de toute autre église bretonne ? La « vieille diligence » n'est-elle pas la même sur la route de Muzillac et sur une autre route quelconque ? La géographie et la musique s'accordent mal !... Ces chicanes ne sont pas oiseuses, car aujourd'hui les musiciens affichent des prétentions excessives. Je reprocherai à M. Rhené Baton d'annoncer, par les titres, des pièces très réalistes, alors que sa musique, distinguée d'ailleurs et bien écrite, est d'un réalisme insuffisant. Je vois bien que, dans les cadences, il supprime habituellement la note sensible ; mais cela ne me suffit pas ! La première pièce, qui débute par une analyse de l'accord de *mi* ♯ majeur sur pédale de tonique, et qui brode ensuite quelques innocentes modulations, est peu caractérisée au point de vue descriptif et ne me donne vraiment pas l'impression d'un poétique crépuscule en Bretagne. Dans la deuxième (*Retour du pardon*) je comprends mal cette mélodie lourde sur un rythme de marche, appropriée à une fête populaire. Dans les autres tableaux de genre, il y a de petits effets imitatifs (tels que les cloches, les grelots ou le fouet de la diligence ?), mais je voudrais des idées mélodiques plus originales et d'expression plus pénétrante... M. Rhené Baton connaît sans doute les airs populaires de Basse-Bretagne recueillis et harmonisés par M. Bourgault-Ducoudray. Plusieurs de ces airs sont admirables ; l'auteur de cette Suite s'en serait peut-être inspiré avec profit. — A. B

SONATE POUR PIANO ET VIOLON, PAR GABRIEL GROVLEZ. — Une introduction grave ; un *allegro* ; un *adagio* précédé d'une *introduction-andante* ; un *scherzo* ; un *finale* de mouvement vif : tels sont les mouvements de cette œuvre. Après l'avoir lue avec attention et jouée, je me sens plus disposé à louer l'habileté technique de l'auteur, son assurance, son intrépidité, sa facilité d'improvisation (?), que le sentiment musical qui le soutient. D'abord, les parties de sa Sonate sont simplement juxtaposées et n'ont pas l'unité intérieure, celle de la pensée et de l'inspiration (il faut d'ailleurs être un grand maître pour donner cette qualité supérieure à une sonate). Le thème d'introduction est plus violent et emphatique que vraiment expressif. Il y a, pour arriver aux modulations, du remplissage, ça et là, plus de bruit et de mouvement que d'idée mélodique. Que dire d'un *adagio* comme celui-ci :



Où allons-nous ?....

Ce chromatisme est bien contourné, bien pénible, pour arriver à un résultat peu net ! Que pense M. Grovlez de la sonate de Beethoven dédiée à l'empereur Alexandre, de la Sonate en *fa*... ? Pourquoi ne cherche t-il pas à imiter de tels modèles où des effets grandioses ou charmants sont obtenus par les moyens les plus simples, grâce à la force du sentiment qui anime le compositeur ? M. Grovlez me paraît faire surtout de la musique facile et décorative, trop répandue en paragraphes, pas assez *sentie*. Je dois signaler le *scherzo* à cinq temps ; il ne manque pas de piquant et de grâce. (Durand, édit.) — E. D.

MENUET POUR MONSIEUR, FRÈRE DU ROY, PASTICHE POUR ORCHESTRE RÉDUIT POUR DEUX PIANOS, PAR RHENÉ BATON (ibid.). — Cette œuvre est une jolie fantaisie d'artiste, un divertissement qui amusera les pianistes sûrs d'eux-mêmes ; mais, à ce « pastiche » si chargé de notes, combien je préférerais une bonne idée mélodique et rythmique, toute simple, et qui convînt vraiment au menuet !

CHANTS POPULAIRES DE LA BOHÊME. — Dans le dernier fascicule de la *Rivista musicale* (Turin), notre collaboratrice M^{me} E. Adaïewsky traduit et publie une communication de M. Ignace Vojacheck, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, sur « le chant populaire de la Bohême ». De cette étude, accompagnée de mélodies fort intéressantes, je tiens à citer le passage où l'auteur rappelle que, pendant longtemps, les rois de Bohême furent les souverains du Saint-Empire romain germanique, et que les domaines de la couronne de Bohême furent, pour l'Europe, un centre de politique et de culture ; si bien que « le peuple bohême adopta les traditions de l'Europe occidentale, ses mœurs, ses usages, sa civilisation ». Ainsi s'explique qu'aujourd'hui encore « on chante et on joue, en Bohême, des menuets, des écossaises, des polonaises, des tyroliennes et autres mélodies en mesure ternaire ($\frac{3}{4}$) à côté de mesures binaires ($\frac{2}{4}$ et $\frac{4}{4}$) prépondérantes chez les autres peuples slaves ».

Il faut donc être prudent quand, après avoir recueilli une chanson populaire, on veut indiquer son origine. Trop de folkloristes se contentent d'avoir entendu une mélodie dans telle province de France, pour croire et pour dire qu'elle appartient à cette province. La musique voyage beaucoup. Elle « vole, selon le mot du poète latin, sur les lèvres des hommes ». Les paroles qui accompagnent l'air ne suffisent même pas à l'identifier. Il y a un mois, j'avais recueilli, dans le Limousin, une fort jolie chanson avec paroles en patois du cru. Je l'avais déjà baptisée « chanson du Limousin », lorsqu'un paysan m'apprit qu'elle avait été introduite dans le pays par des ménétriers savoyards ! Je suis heureux de voir confirmer par la *Rivista musicale* et par les déclarations d'un spécialiste comme M. Vojachek (né en Bohême) une règle de prudence que je me suis désormais imposée. — E. D.

LES ORIGINES MUSICALES ET INDIVIDUELLES DE L'ÉPOPÉE. — L'épopée est la poésie narrative, où le merveilleux se mêle au récit des actions héroïques. Exemples : l'*Illiade*, l'*Odyssée*, dans la Grèce antique. On a cru, au xix^e siècle, et certains critiques disent encore que ces compositions, qui portent aujourd'hui le nom d'un auteur, ont été à l'origine anonymes, collectives, et qu'au lieu de les attribuer à tel ou tel poète, il faut voir en elles l'œuvre d'un peuple tout entier, ou d'une partie du peuple. Ainsi, à la personnalité d'Homère, on substituait « le

chœur chantant de toute la Grèce préhistorique ». C'est là une conception romantique, de plus en plus abandonnée, à la suite des observations faites sur des peuples demi-cultivés (Kirghises, Serbes, Finnois, Russes, etc...). Dans une brochure reproduisant un discours prononcé à la fête anniversaire de l'Université de Bâle (*Werden und Leben des Volksepos*, Halle a. S., Niemeyer, 1909, in-16, 54 p.), M. John Meyer présente une genèse de l'épopée qu'on peut résumer et compléter ainsi :

1° Un fait historique, déformé par l'imagination, ou interprété et expliqué naïvement, devient un fait légendaire ; 2° Il donne lieu à des chants populaires, (*Volkslieder*), qui sont des œuvres individuelles, au même titre qu'une sonate de Beethoven ou de Mozart. (Le caractère individuel de ces *Lieder* devrait être admis pour cette simple raison qu'il est impossible que les choses se passent autrement.) 3° Ces chants sont transmis, dans une région plus ou moins étendue, par des chanteurs, des *aèdes*, qui deviennent bientôt des professionnels, et qui (ceci est de tous les temps) prennent certaines libertés avec les chants qu'ils exécutent : ils en retiennent surtout les motifs-types ; ils se permettent des improvisations, des broderies, des variantes ; ils allongent ou abrègent à leur gré. 4° Après eux, viennent les arrangeurs, les *rhapsodes* (ainsi nommés d'un verbe grec qui signifie *coudre ensemble*), lesquels combinent plusieurs *Lieder* et font aboutir les chants épiques partiels à une épopée. Il ne suffit, pour cela, ni de l'agglomération de chants isolés (théorie de Lachmann), ni d'une sorte de développement interne (Heubler) ; il faut un rhapsode de génie, travaillant avec le souci et la science de la composition. A ce moment, le « poème épique » est constitué, la « poésie épique », destinée bientôt à être écrite et lue, prend la place du chant primitif. — L. H.

UN ORGUE AUTOMATIQUE MONSTRE. — Flânant l'autre jour sur les Champs-Élysées, j'entrai au Palais de Glace, et de larges accords d'orgue frappèrent mon oreille. Je cherchais des yeux le clavier afin de reconnaître l'organiste qui jouait si prestement la jolie *Marche grecque* de M. Ganne, lorsque je m'aperçus que l'instrument qui arborait fièrement sa « montre » reluisante était privé de clavier, et que seul le déroulement d'une bande de papier perforé suppléait aux mains et aux pieds de l'organiste. J'étais curieux de voir le fonctionnement de ce véritable orchestre invisible ; M. Gutschenritter, le chef de la maison Merklin, m'avoua être l'auteur de ce gigantesque orgue mécanique, et m'en fit les honneurs avec une bonne grâce si parfaite que je lui promis incontinent de noter les secrets qu'il allait me dévoiler.

L'orgue du *Palais de Glace* est construit comme un orgue ordinaire. Il comprend deux séries de jeux correspondant à deux claviers imaginaires. La première série comprend les jeux d'ensemble. En voici le détail :

2 jeux de violons	8 pieds	122 tuyaux
2 — violoncelles	16 —	122 —
1 — trombones	16 —	61 —
1 — trompettes	8 —	61 —
1 — piccolo	1 —	61 —
1 — petite flûte	4 —	61 —
1 — contrebasses	16 —	61 —

2 jeux de principal	8 pieds	122 tuyaux
2 — flûtes	8 —	122 —

La 2^e série comprend les jeux de solo, et se compose comme il suit :

2 jeux de hautbois	8 pieds	50 tuyaux
2 — clarinette	8 —	50 —
2 — —	16 —	50 —
2 — trompette	8 —	50 —
2 — bourdon	8 —	50 —
2 — cors	8 —	50 —
1 — clochettes		25 —

Indépendamment de ces jeux, l'instrument possède tous les accessoires de percussion, ce qui lui permet d'exécuter de la façon la plus rythmée et la plus conforme à leur orchestration originale les morceaux de danse qui forment le fond de son répertoire.

Le mécanisme en est des plus intéressants. La soufflerie fonctionne au moyen d'un moteur électrique spécial qui fait manœuvrer les pompes aspirantes et foulantes, celles-là destinées à actionner les notes devant lesquelles passent les trous du papier perforé remplaçant l'organiste, celles-ci ayant pour mission d'alimenter le « sommier » de l'édifice sonore.

Indépendamment de ce moteur, il en existe un autre plus petit, à qui est dévolu le rôle — c'est le mot — d'embobiner le papier perforé et de bien le tendre devant la rangée d'orifices qui guettent les occasions de faire parler les tuyaux auxquels ils commandent.

Pendant que M. Gutschenritter me faisait visiter ce curieux instrument, l'heure de la clôture avait sonné, et lorsque la foule s'en fut allée, le préposé aux rouleaux perforés en fixa un qui me charma. C'était le prélude de *Lohengrin*, et la registration en était si bien réglée que j'eus l'illusion d'entendre les sons harmoniques des violons divisés. Un instrument mécanique qui peut produire de tels effets méritait d'être mis en lumière, et je serais enchanté d'avoir contribué à le faire connaître aux musiciens qui ne manqueront pas de le considérer comme digne d'intérêt.

HENRI BRODY.

MARCAILHOU. — M. Marcailhou-d'Aymeric nous envoie un numéro de *l'Avenir de l'Ariège* (26 septembre) où M. Paul Vibert consacre une étude à son oncle, le pianiste-compositeur Marcailhou. J'en extrais les lignes suivantes :

« Marcailhou-d'Aymeric (Gatien-Pierre-Joseph-Ferdinand), pianiste et compositeur français, né à Ax (Ariège), le 18 décembre 1807, mort à Paris le 25 décembre 1855. Il était le fils d'un ancien doctinaire du séminaire de l'Esquille, à Toulouse, qui avait dû émigrer en Espagne, pendant la Terreur, et était devenu, en 1804, receveur principal des droits réunis à Pamiers. Il alla, en 1825, terminer ses études au collège de l'Esquille, à Toulouse, puis aborda la médecine et prit, en 1831, le grade de docteur à la Faculté de Montpellier. Il débutait en 1832 à Léguevin, dans la Haute-Garonne. Dès cette époque il avait manifesté des dispositions remarquables pour la musique, et il avait acquis, à Toulouse, une réputation de virtuose. Bientôt, cédant à l'irrésistible attrait de sa vocation, il

partait pour Paris et allait suivre les leçons du pianiste Thalberg. Peu de temps après paraissaient ses premières compositions. L'immense succès d'une des valse par laquelle il débuta, *Indiana*, fixa sa vie. Il limita son ambition à la musique de danse ; il fut bientôt recherché et fêté dans les salons, honoré de la protection de la duchesse de Montpensier et plus tard de celle de l'impératrice Eugénie. Parmi ses valse, très chantantes, brillantes et solidement rythmées, quelques-unes ont acquis une réelle popularité : *Indiana*, *le Torrent*, *l'Etoile du Nord*, *Juana*, *Lelia*, *le Papillon bleu*, etc. Elles sont l'œuvre d'un musicien habile et, dans un genre secondaire, supérieurement doué. Une mort prématurée ne permit d'ailleurs pas à Marcaillou-d'Aymeric de donner sa pleine mesure. »

On s'occupe d'élever un monument à la mémoire de l'auteur d'*Indiana* et du *Torrent*.

CENT LEÇONS PROGRESSIVES DE SOLFÈGE, PAR E. RATEZ, DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE LILLE (CHEZ LEDUC). — Ce n'est pas sans stupéfaction que j'ai examiné ce travail. M. E. Ratez est certainement un excellent musicien ; mais il mérite un reproche qui, d'ailleurs, doit s'adresser à presque tous les auteurs d'ouvrages similaires. Pourquoi tant de difficultés inutiles ? Pourquoi tant de casse-cou ? Six changements de clés — dont quelques-uns très brusques — dans une même ligne ; des syncopes en doubles croches, des vocalises, des « accidents » à profusion : voilà ce que j'aperçois au cours de ces pages. Le célèbre Batiste, dont les solfèges sont encore suivis au Conservatoire de Paris, semble avoir créé cette Ecole. Je crois qu'elle ne vaut rien ; de telles difficultés sont hors des usages musicaux. Pourquoi demander aux enfants des tours de force dont le meilleur chanteur de notre Opéra serait incapable, et que d'ailleurs ils n'auront jamais l'occasion de produire quand ils exécuteront plus tard les œuvres des maîtres ? Enfin, au lieu d'exercer la voix des enfants sur des solfèges abstraits, n'est-il pas beaucoup plus simple, et plus pratique, et plus agréable, de prendre des chansons populaires ? Que d'exercices il y a (obéissance à la baguette, fusion des voix, etc.) qui, dans l'étude du chant collectif, remplaceraient avantageusement les « changements de clé » et autres raffinements oiseux ! — S.

CONCOURS SYMPHONIQUE CRESSANT. — Par modification au règlement du deuxième concours symphonique de la fondation Cressant, inséré au *Journal officiel* du 7 mars 1909, la date de dépôt des partitions au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, bureau des Théâtres, 3, rue de Valois, est reculée de six mois. Primitivement fixée du 1^{er} au 30 juin 1910, elle se trouve ainsi reportée du 1^{er} au 30 décembre 1910.



Le Gérant : A. REBECQ.