

9^e Année

N° 21

1^{er} Novembre 1909

Maîtres
contemporains



B. Faure

La

Revue Musicale

SOMMAIRE. — Le Régiment qui passe, monodie, par **Bourgault-Ducoudray**. — Les Saules, par **Alexandre Georges**. — Immortalité, par **Alex. Guilmant**. — Le Jeu des échecs, fugue, par **Aug. Chapuis**. — *La Belle Arsène* (1777), de Monsigny (*suite*), par **Henri Quittard**. — La succession de Bourgault-Ducoudray, par **J. C.** — Réouverture des Concerts Colonne et Chevillard; Recettes officielles de l'Opéra et de l'Opéra-Comique; Analyse des publications nouvelles, par les collaborateurs de la *Revue musicale*.

PARIS

16, QUAI DE PASSY, 16

La Revue Musicale

16, quai de Passy, 16

PARIS

Directeur : Jules COMBARIEU

Chargé du cours d'Histoire de la Musique au Collège de France

Il faut se féliciter du très brillant succès de la *Revue Musicale*, car cette publication à la fois sérieuse et agréable, qui fait une part égale à la musique ancienne et à la musique moderne, à l'histoire, à la théorie et à la pratique, répond à un besoin de l'éducation musicale en France. La *Revue Musicale* ne publie, dans son supplément, que des morceaux tirés des *maîtres* d'autrefois ou d'aujourd'hui, morceaux que le lecteur aurait grand'peine à se procurer, car ils sont inédits ou tirés de partitions pour orchestre et de collections très coûteuses.

(*Journal le Temps*, numéro du 28 nov. 1903.)

Abonnements à la Revue Musicale

Paris et départements.	20 francs
Étranger.	25 "

NOTA. — Prière d'envoyer en un mandat-poste le montant de l'abonnement à la **Revue Musicale**, 16, quai de Passy

Toutes les communications concernant la rédaction doivent être adressées à la **Revue Musicale**, 16, quai de Passy.

La *Revue Musicale* rend compte de tous les ouvrages relatifs à la musique dont deux exemplaires lui sont adressés 16, quai de Passy.

NOTA. — Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

BELGIQUE : Abonnements et vente à Bruxelles, chez MM. Breitkopf et Härtel, 45, Montagne de la Cour.

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 21 (neuvième année)

1^{er} Novembre

1909

La succession de M. Bourgault-Ducoudray.

M. Bourgault-Ducoudray abandonne — volontairement, bien entendu — l'enseignement de l'histoire de la musique qu'il donnait avec tant de succès, depuis longtemps ! au Conservatoire.

En pareil cas, il est d'usage de dire qu'un tel homme sera difficilement remplacé. J'irai plus loin ; je n'hésite pas à dire qu'il sera *impossible* de trouver un maître tel que M. Bourgault-Ducoudray.

Est-ce parce qu'il parlait avec une rare élégance et un timbre de voix qui est un des plus charmants que je connaisse ? Non ; les gens qui parlent bien, « très bien » même, sont nombreux chez nous.

Est-ce parce qu'il avait un savoir dont l'équivalent n'existe pas ? Nullement. L'histoire de la musique est étudiée, depuis quelque vingt ans, par des savants d'élite, qui seraient supérieurement outillés pour la leçon publique : Michel Brenet, Henri Quittard, Pierre Aubry, R. Rolland, L. Laloy, Th. Reinach, Pirro, Gastoué, Chantavoine, Ecorcheville, H. de Curzon, Landormy, Lalo (je parle du professeur de philosophie à Limoges), Ch. Malherbe, Tiersot, d'autres encore... (Je cite un peu au hasard de la plume, sans avoir la perfidie de présenter une liste qui aurait l'air d'être complète, et sans chercher un ordre de préséance.)

Ce qui fait que Bourgault-Ducoudray ne sera pas remplacé, c'est qu'avant d'être conférencier et érudit, il était grand prix de Rome pour la composition.

Au Conservatoire, d'où sont exclus le grec, le latin, l'allemand, tout ce qui est critique des textes, on n'étudie pas l'histoire de la musique comme au Collège de France ou à la Sorbonne. On a surtout en vue la formation pratique et technique du musicien. Le cours est un peu une classe d'ensemble ; et le professeur dirige un petit orchestre, pour des auditions dont l'importance, en un tel milieu, est capitale.

Il faut donc un homme de grande autorité, philologue, conférencier, et compositeur à la fois. Trouvera-t-on cet oiseau rare ?

Je me trompe peut-être en disant que c'est impossible. Je vois en effet des gens qui prennent le titre de « compositeur » sans avoir jamais rien publié, et qui se fabriquent une liste brillante d'« œuvres » complètes avec de simples projets abandonnés ou avortés. Il sera amusant de les observer.

J. C.

R. M.

On j'en sera-tu ja

Le baromètre musical.

Opéra.

Recettes détaillées du 16 septembre au 15 octobre 1909.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 sept.	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	20.228 87
20 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	22.205 49
22 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	20.044 39
24 —	<i>Henry VIII.</i>	Saint-Saëns.	17.806 87
27 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	19.386 99
29 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	21.615 39
1 ^{er} oct.	<i>Henry VIII.</i>	Saint-Saëns.	15.718 37
2 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	11.865 38
4 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.282 49
6 —	<i>Hamlet.</i>	A. Thomas.	16.025 39
8 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	18.051 87
9 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	17.680 38
11 —	<i>Monna Vanna — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	17.874 49
13 —	<i>Henry VIII.</i>	Saint-Saëns.	14.492 39
15 —	<i>Monna Vanna — Coppélia.</i>	H. Février. — Léo Delibes.	18.571 87

Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 septembre au 15 octobre 1909.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 sept.	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.718 •
17 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	8.578 50
18 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.008 50
19 — matin.	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	6.930 50
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.622 50
20 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.484 50
21 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.563 "
22 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	7.392 50
23 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.413 50
24 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	7.427 50
25 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.862 "
26 — matin.	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart	5.902 50
— soirée.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	7.023 50
27 —	<i>Lakmé.</i>	Léo Delibes.	4.552 50
28 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.660 50
29 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	4.747 "
30 —	<i>La Tosca.</i>	id.	6.232 "
1 ^{er} oct.	<i>Mme Butterfly.</i>	id.	9.432 50
2 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.717 50
3 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.303 50
— soirée.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.987 50
4 —	<i>Lakmé.</i>	Léo Delibes.	4.176 50
5 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	7.678 50
6 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.633 50
7 —	<i>Manon.</i>	id.	9.527 "
8 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	6.988 "
9 —	<i>La Tosca.</i>	id.	9.028 "
10 — matin.	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	6.497 "
— soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.460 50
11 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	4.210 "
12 —	<i>Sapho.</i>	Massenet.	5.568 50
13 —	<i>Werther.</i>	id.	7.591 "
14 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.526 50
15 —	<i>La Flûte enchantée.</i>	Mozart.	8.902 50

Exécutions et publications nouvelles.

CONCERTS DU CHATELET. — Ils ont rouvert le 17 octobre avec *la Damnation de Faust*, toujours entendue avec admiration, toujours éblouissante et géniale. Au pupitre, M. Gabriel Pierné, qui paraît devoir succéder, — ce dont personne ne se plaindrait, — à M. Colonne. Celui-ci assistait dans une loge au triomphe qu'il a si bien préparé ; suivant un bon mouvement de M. Pierné, le public lui a fait une ovation discrète.

Le public du Châtelet est certainement plus difficile, plus musicien même, et plus chatouilleux que les autres publics de Paris. Mais il a, lui aussi, ses routines, ses naïvetés, son côté *romance*. Lui qui fait toujours fête à M. Debussy, il cède — comme partout où il y a des hommes assemblés — à l'irrésistible attrait du rythme. Ainsi il continue à « bisser » la *Marche hongroise* et le *Ballet des Sylphes* ; ce ne sont pas, musicalement, les meilleurs numéros de la partition, mais (ce n'est pas la même chose !) ceux qui produisent le plus d'effet. Je ne voudrais pas que cet état d'esprit gagnât le chef d'orchestre. Il m'a semblé que M. Pierné cédait parfois lui-même à la recherche de « l'effet ». Pourquoi presse-t-il le mouvement à la fin de certains morceaux ? Qu'il se tienne en garde contre cette tentation dangereuse, peu digne d'un talent comme le sien.

Trois grands artistes étaient chargés, avec les chœurs, de la partie vocale. M^{me} Félia Litvinne a donné au rôle de Marguerite infiniment d'expression, de charme et de poésie ; à sa voix magnifique et si nuancée, à sa tenue charmante, on a fait un franc et beau succès mille fois inérité. M. Van Dyck a dû lutter un peu contre certains auditeurs (il l'a fait avec courage, non sans succès) et peut-être contre lui-même. Quelques dissonances se mêlèrent aux applaudissements. J'ai toujours admiré — surtout dans le drame wagnérien — le tempérament très *artiste* de M. Van Dyck, son intelligence, sa flamme, son art de dire et de phrasier ; mais j'avoue que sa voix me déconcerte. Dans le registre grave de ce ténor, les notes sont fort belles ; dans le registre aigu, c'est comme une autre voix qui apparaît, gutturale, perçante, peu unie, ne donnant pas toujours le sentiment de la sécurité. Je crois voir un mur qui serait tapissé en bas d'une flore splendide mais sur lequel, en haut, il y aurait du verre, des cactus, des lances et des poignards acérés pour empêcher les escalades... Un chanteur dramatique absolument complet est rare !... Je dois dire, pour atténuer la valeur de cette impression personnelle, que la grande majorité des auditeurs a couvert d'applaudissements le célèbre artiste.

M. Huberdeau n'a pas encore la grande autorité de M. Van Dyck, mais sa voix est une des plus belles que j'aie entendues. Emission franche, timbre *partout homogène*, voilà deux qualités — combien rares ! — qui font de lui un chanteur de tout premier ordre. Dans le registre aigu de ce baryton, les notes sortent avec une aisance admirable et ont un charme unique. Et je crois, sans être prophète, pouvoir affirmer que M. Huberdeau chantera ainsi longtemps, très longtemps, parce que son émission n'a rien d'artificiel et que sa voix est parfaitement posée. Le succès du pensionnaire de l'Opéra-Comique, a été, comme il convenait, extrêmement vif.

H.

ASSOCIATION DES CONCERTS LAMOUREUX (CONCERTS CHEVILLARD, A LA SALLE GAVEAU). — Dimanche, 24 octobre. Concert élégant, d'une bonne tenue artis-

tique, mais un peu froid, avec un programme sans nouveauté suffisante. Aux concerts Colonne, il y a *un public*, exigeant, ardent, difficile, sévère, enfant terrible quelquefois, en un mot vivant. Aux concerts de la salle Gaveau, il semblait qu'il n'y eût pas de vrai public, mais une réunion d'auditeurs comme dans un salon. Avec la jolie et poétique ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, et la symphonie en *ré* de Beethoven — toute débordante de jeunesse, de joie et de verve — j'ai eu le plus grand plaisir à réentendre le prélude du premier acte de *Fervaal*. On connaît le sujet : Fervaal, convalescent, dort et rêve, dans un jardin enchanté. M. Vincent d'Indy a écrit sur ce thème une de ses plus belles pages. Musique digne de R. Schumann, pénétrante d'expression, infiniment douce à l'oreille et au cœur, jamais mièvre pourtant, grandiose même ; elle a dû être écrite avec amour et on l'écoute de même.

La seule pièce nouvelle du programme était *Le tsar Saltan*, suite d'orchestre de Rimsky-Korsakof. M. Calvocoressi présente ainsi le sujet : « Cette suite est tirée du conte lyrique du même nom composé en 1899 et représenté en 1900 à Moscou, sur un théâtre d'opéra privé. Le livret était inspiré d'un conte de Pouchkine, et des parties du texte original du poète y sont conservées telles quelles.

« Le tsar Saltan, personnage de légende, a écouté trois sœurs qui se contaient leurs rêves de bonheur ; la cadette ayant déclaré que son idéal serait de mettre au monde un héros, le tsar l'épouse. Pendant qu'il est à la guerre, les méchantes sœurs, par de faux rapports, font condamner la jeune tsarine à être mise à l'eau dans un tonneau avec son nouveau-né. Les flots portent le tonneau jusqu'à une île, où le tsarévitch grandit et devient un vigoureux héros. Un jour il sauve un cygne que poursuivait un milan : le cygne n'est autre qu'une belle princesse qui révèle à son sauveur les secrets de la magie. Grâce à sa force nouvelle, le tsarévitch fait sortir des eaux une cité magique sur laquelle il règne désormais. La princesse lui fait encore cadeau d'un écureuil qui a le don de transformer les noix en émeraudes.

« Elle fait apparaître trente-trois preux pour défendre le tsarévitch et se présente enfin sous sa forme véritable, dans toute la splendeur de sa beauté. Le tsarévitch l'épouse.

« Pendant ce temps le tsar Saltan, revenu de la guerre, a appris tous ces événements extraordinaires ; il finit par venir visiter l'île magique, où, avec joie, il reconnaît son fils et sa femme.

« La suite comprend les préludes du premier et du second acte, et celui du dernier tableau du quatrième. Chaque prélude commence par une petite fanfare qui sert d'introduction à tous les tableaux de l'opéra. C'est en quelque sorte l'« Oyez, oyez ! » par lequel le conteur sollicite l'attention et annonce la légende qu'il va commencer.

« Cette suite a été exécutée pour la première fois à Saint-Pétersbourg, en 1899, sous la direction de l'auteur. »

Avec son imagination tout orientale, Rimsky-Korsakof a écrit sur ce livret un poème musical très coloré, original, qui n'est certainement pas son chef-d'œuvre, mais qui garde pourtant un très haut prix. Dès le début, on se sent en plein conte musical, mais un conte abordé et traité franchement, par un compositeur qui trouve dans le merveilleux son élément naturel, et qui, pour obtenir les effets les plus brillants de couleur et de rythme, n'a aucun effort à faire.

Pourquoi faut-il que j'aie de sérieuses réserves à faire sur le ténor et la chan-

teuse (je ne les nommerai pas) qui, bien inutilement, ont interprété la troisième scène du premier acte de la *Walkyrie*? Ni l'un ni l'autre n'avaient assez de voix pour pareille tâche. — L. H.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — M. AUGUSTE CHAPUIS. — Avec la suite du charmant opéra de Monsigny, *la Belle Arsène* (1777), dont notre collaborateur, M. Henri Quittard, a fait pour la première fois la réduction au piano d'après la partition originale, nous continuons à publier, pour l'étude du chant choral dans les classes primaires et secondaires, des pièces de maîtres contemporains qui ont bien voulu répondre à notre appel.

Dans nos deux derniers numéros, nous avons donné de charmantes compositions nouvelles de MM. Saint-Saëns, E. Paladilhe, Th. Dubois, H. Maréchal, Massenet, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Ch. Lefebvre, A. Coquard, L. Ganne, G. Caussade.

Nous sommes heureux, continuant cette série des maîtres contemporains avant d'en aborder une autre, de donner aujourd'hui des pièces de Bourgault-Ducoudray, d'Alexandre Georges, d'Alex. Guilmant, d'Aug. Chapuis. Ces maîtres, nous le savons, ont fait acte de complaisance, en écrivant quelque chose pour les commençants. Nous leur en gardons une profonde reconnaissance ; et c'est avec un plaisir profond que nous inscrivons ici leurs noms illustres, universellement estimés et aimés du public. Ils nous confirment dans cette idée que, si l'on veut créer un répertoire pour les écoles, c'est aux grands compositeurs contemporains qu'il faut surtout s'adresser. (Nous disons *surtout*, parce qu'il y a aussi les chansons populaires et les œuvres des anciens maîtres classiques.) Et on ne s'adresse jamais en vain aux grands artistes.

Un Bourgault-Ducoudray, un Alexandre Georges, un Guilmant, un Vincent d'Indy, un Pierné, — tous ceux dont nous avons publié une page inédite et nouvelle, — pourraient être comparés à de grands peintres à qui nous aurions demandé un dessin. Et songez qu'un dessin de maître, sans avoir le même prix qu'un tableau, est cependant très précieux !

Nous sommes particulièrement heureux de pouvoir associer à ces remerciements un compositeur de très grand talent et de haute autorité, qu'on peut citer comme un modèle en matière de pédagogie musicale : M. Auguste Chapuis.

Professeur d'harmonie au Conservatoire, directeur de l'enseignement musical dans les écoles de la ville de Paris ; vice-président de la Commission d'examen des chefs et sous-chefs de musique de l'armée, organisateur et chef des concerts de l'orphéon municipal (chorale scolaire mixte, composée des élèves des cours d'adultes, hommes et femmes, et des enfants des écoles de la ville de Paris, garçons et filles), Auguste Chapuis fut d'abord un des plus brillants lauréats du Conservatoire : 1^{er} prix d'harmonie (classe de Th. Dubois), 1^{er} prix d'orgue et d'improvisation (classe de César Franck), élève de César Franck pour la composition... Il obtint le :

Prix de l'Institut (prix Rossini) avec *les Jardins d'Armide* (exécution au Conservatoire par la Société des concerts).

Il est l'auteur de :

Enguerrande, drame lyrique en 5 actes représenté à l'Opéra-Comique ;

Janned, drame lyrique en 3 actes ;

Les Demoiselles de Saint-Cyr, comédie lyrique en 4 actes ;

Plusieurs volumes de mélodies ;
 Chœurs pour voix d'hommes ;
 Chœurs pour voix de femmes ou d'enfants ;
 Chœurs pour voix mixtes sans accompagnement et avec accompagnement d'orchestre, etc., etc.

Partout où on essaie d'organiser le chant choral, on doit s'estimer heureux si l'on réussit aussi bien que M. Auguste Chapuis dans les écoles de la ville de Paris.

A. LUZZATTI : 4 PIÈCES POUR PIANO : I. SCHERZANDO. — II. IMPROMPTU. — III. NOCTURNE. — IV. ROMANCE (CHEZ DEMETS). — Ces pièces de M. A. Luzzatti sont des morceaux de salon, élégants, brillants, faciles à comprendre et à jouer. Le *Scherzando* (bien qu'il emploie une forme un peu ancienne : le triolet, dont les deux premières notes sont frappées par la main droite, la troisième par la main gauche), est assez séduisant. Ecrit en la_b , le morceau module en $mi\#$ majeur, et se trouve coupé par une phrase chantante dont le rythme fait un heureux contraste avec le reste, et qui ne manque ni de charme ni de poésie. Musique de bon aloi, et d'originalité moyenne. — L'*Impromptu* a l'inconvénient de rappeler, par le dessin mélodique et le rythme, une œuvre similaire de Chopin. — La *Romance* est écrite, au point de vue de l'harmonie, sur le même plan que le *Scherzando*. L'auteur paraît être surtout un mélodiste. Il use souvent de la modulation enharmonique, ou de procédés très simples. Dans le *Nocturne*, — qui rappelle encore Chopin, et où on trouve, dans la première partie, un contre-chant comme dans la *Berceuse*, — il y a un *appassionato* épisodique dont l'intention n'est pas très nette.

L. H.

PAUL LADMIRAUT : 4 ESQUISSES POUR PIANO : I. CHEMIN CREUX. — II. VALSE MÉLANCOLIQUE. — III. VERS L'ÉGLISE DANS LE SOIR. — IV. MINUIT DANS LES CLAIRIÈRES (DESMETS, ÉDITEUR). — Le mot d'« esquisse » éveille l'idée d'une composition brève, provisoire, spontanée aussi et de premier jet, où s'accuse une intention très claire. La musique de M. Paul Ladmirault est certainement celle d'un musicien distingué, mais elle est tout le contraire d'une esquisse : on y trouve beaucoup de recherche, beaucoup de raffinements, beaucoup de détails subtils. C'est contourné, un peu pénible, je dirai même un peu lourd. L'application à trouver des effets pittoresques, à la manière de Debussy, nuit à l'expression du sentiment et dégénère trop souvent en vagues mignardises. Le compositeur se donne vraiment trop de mal et oublie qu'en musique les plus beaux effets sont obtenus par les moyens les plus simples, quand la pensée est vraiment musicale et le sentiment profond. Il y a telle mesure à 9 temps qu'on pourrait sans le moindre inconvénient écrire en 3 mesures 3/4. — E. D.

JOAQUIN TURINA : SUITE PITTORESQUE POUR PIANO : I. SOUS LES ORANGERS. — II. LE JEUDI SAINT À MINUIT (DÉFILÉ D'UNE *Cofrada* DANS UNE PETITE RUELLE). — III. LA FERIA. — M. Turina, dans cette « suite », a voulu peindre ou exprimer des choses qui ne sont pas du domaine musical. Il prétend traduire les objets eux-mêmes et non le sentiment qu'ils provoquent ; il se donne beaucoup de mal pour démontrer, en somme, que la tâche entreprise est impossible. Quand on inscrit le mot *Sevilla* sur la première page d'un recueil, on est tenu à être un peu plus espagnol que cela. Que M. Turina, s'il ne le connaît déjà, lise le *Caprice*

espagnol de Rimsky-Korsakof. Il y prendra une bonne leçon de « pittoresque » ! Cette suite me paraît bien prétentieuse, bien vide aussi, malgré l'effort qu'elle suppose pour remplir un tel cadre, et je m'excuse de passer outre.

E. D.

RAYMOND HERVÉ : I. AU LARGE. — II. LES FONTAINES. — III. LES JARDINS. — IV. MARINE ; PIÈCES POUR PIANO ET CHANT (POÉSIES DE L. EVEN), VOIX MOYENNES (DEMETS, ÉDITEUR). — Il suffira, je crois, de signaler ces brefs opuscules qui ne sont pas sans mérite, mais qui me paraissent dus à la main d'un amateur ou d'un débutant. J'attendrai autre chose pour donner une appréciation sur le compositeur. (Je ne vois pas l'avantage qu'il y a, quand on écrit pour le piano, à employer le ton d'*ut* ♭ au lieu de *si* ♯ majeur.)

B. A.

RENÉ CHANSAREL : I. CARESSE. — II. DÉDICACE. — III. PASTEL (POÈME DE GUSTAVE SOULIER), POUR TOUTES VOIX (CHEZ DEMETS). — Musique nette et honnête, à laquelle manque certainement le coup d'aile et qui ne donnera le coup de foudre à personne. Mais, par le temps qui court, il faut savoir gré à tous ceux qui ne cherchent pas à jeter de la poudre aux yeux, ou qui ne prennent pas de masque, ou qui ne font pas de contorsions. *Dédicace* est une page bien tournée, d'expression juste, et qui ne manque pas d'élégance. En général, la pensée mélodique est trop courte.

S.

Résignation, PAR ALEXANDRE BRODY (CHEZ FROMONT). — La récente exécution par la Garde républicaine de cette œuvre transcrise pour musique militaire nous invite à parler de la version originale qui figure sous le n° d'opus 33 sur le catalogue du très distingué compositeur M. A. Brody. C'est un *andante maestoso* en *ut* ♯ mineur :



il aurait tout à fait le caractère d'une véritable marche funèbre, si un thème épisodique en *la* majeur



ne venait apporter dans le milieu de cette œuvre l'éclaircie de son sourire. Bien que ce morceau soit essentiellement pianistique, les appels des trompettes funèbres de l'introduction, le thème principal et son développement sous forme de choral figuré, la splendeur d'une harmonisation très riche, la variété des timbres que permettent les nuances et qu'autorisent les pédales, et le sublime sanglot de la fin semblaient vouer cette œuvre à l'orchestration. Dédiée à M^{me} Jeanne Baval, 1^{er} prix de piano du Conservatoire de Paris, et ancienne élève de M. A. Brody, *Résignation* est une page très noble et d'un sentiment très élevé ; notre confrère

le Figaro l'a jugée digne d'être reproduite en grande partie dans l'un de ses suppléments du samedi ; il nous a paru bon de la mentionner à notre tour.

A signaler des oppositions dans le genre de celle-ci :



qui produisent, avec l'appoint des modulations imprévues, des effets puissamment dramatiques.

T.

REYER (COLLECTION DES MUSICIENS CÉLÈBRES, CHEZ H. LAURENS), PAR ADOLPHE JULIEN. — Reyer est né à Marseille le 1^{er} décembre 1823. La liste de ses œuvres est assez brève ; la voici :

Messe pour l'arrivée du duc d'Aumale à Alger (1847).

Chœur des buveurs et *Chœur des assiégés*, à 4 voix d'hommes.

Recueil de 40 chansons anciennes harmonisées.

Le Sélam, symphonie orientale en 4 parties de Théophile Gautier (1850).

Reyer n'alla jamais à Constantine, et lorsque son oncle Farrenc y fut nommé, il avait déjà quitté l'Algérie. La note mise en tête du *Sélam* et disant que l'auteur avait été le témoin oculaire et auriculaire, à Constantine, des scènes de la Conjuration des Djinns vise donc l'auteur des vers, non celui de la musique, — et c'est pour cela qu'elle accompagne également le poème, publié à part, de Théophile Gautier.

Maître Wolfram, opéra comique en 1 acte, de Méry (1854).

Sacountalâ, ballet-pantomime en 2 actes, de Théophile Gautier (1858).

La Statue, opéra comique en 3 actes, de Michel Carré et J. Barbier (1861).

Chant des paysans, chœur à 2 voix d'hommes, pour le drame de Victor Séjour : *les Volontaires de 1814* (1861).

Érostrate, opéra en 2 actes de Méry et E. Pacini (1862).

L'Hymne du Rhin, cantate de Méry (1865).

La Madeleine au désert, poésie d'Ed. Blau, scène pour voix de basse avec orchestre (1874).

SIGURD, opéra en 4 actes de C. du Locle et A. Blau (1884).

SALAMMBÔ, opéra en 5 actes de C. du Locle, d'après Flaubert (1890).

Marche tzigane, pour orchestre.

Deux recueils, l'un de 10, l'autre de 20 mélodies, comprenant, outre des mélodies séparées, des morceaux détachés du *Sélam*, de *Maître Wolfram*, d'*Érostrate*, de *la Statue*, etc.

Tristesse, poésie d'Ed. Blau (1884).

L'Homme, poésie de M. Georges Boyer (1892).

Trois sonnets, poésies de C. du Locle (1896).

Il n'y a, en somme, que trois œuvres qui aient une haute valeur, dans ce catalogue : *la Statue*, *Salammbô* et *Sigurd* ; et ce fait fournit le premier trait caractéristique, — le plus important de tous au point de vue musical : la pauvreté relative du bagage de Reyer qui, ayant abordé les grands genres avec succès,

semble ne les avoir cultivés qu'occasionnellement. Il a peu produit. Il s'est arrêté non pas au milieu, mais au seuil même de la carrière.

Il est tellement vrai que c'est là le trait caractéristique et d'importance capitale pour l'historien, que M. Ad. Julien s'en préoccupe dès la première page de son livre. Mais voici comment il explique les choses :

« Les Italiens et les Allemands aiment la musique, a dit Reyer ; les Français ne la détestent pas. » *Et quelle autre pensée aurait pu venir à l'esprit d'un compositeur qui avait dû tellement attendre avant de rallier les suffrages de ses compatriotes ?* En effet, la carrière active de Reyer peut se diviser en trois périodes bien distinctes : deux de travail et de production assez régulière ; une autre, intermédiaire, *de farniente forcé*, qui ne fut pas la moins longue et pendant laquelle il voyagea beaucoup pour tromper son impatience, car, en ce temps-là, comme il l'écrivait si plaisamment, *en ce temps-là plus que jamais, les musiciens avaient des loisirs, pour faire autre chose que de la musique.* La première période s'étend de son arrivée à Paris, en 1848, jusqu'à la double apparition de *la Statue* en 1861, d'*Érostrate* en 1862 ; la seconde va de la représentation de ces deux ouvrages à celle de *Sigurd* en 1884 ; la dernière, enfin, de 1884 à 1892, année où *Salammbô* se rejoua à Paris. »

On lit aussi un peu plus loin, à la page 28 :

« Reyer se remettait à batailler la plume à la main, à frapper à la porte des directeurs qui le recevaient tous d'une façon charmante, mais l'éconduisaient de même. Il faut avoir connu Reyer pendant cette longue période de vingt-trois années, il faut avoir vu combien, malgré son affectation de philosophie et ses plaisanteries railleuses, cet artiste-là souffrait de ne pas pouvoir communiquer au public les adorables mélodies, les puissantes inspirations qu'il sentait bouillonner dans sa tête ; il faut l'avoir vu alors, forcé de se contenter de quelque exécution d'un fragment de son malheureux *Sigurd* dans les concerts, pour se douter du coup qu'il recevait chaque fois qu'un directeur — ce fut d'abord Emile Perrin après audition fragmentaire de la musique, en 1869, puis Halanzier, puis Vaucorbeil — l'écartait en douceur ou refusait nettement de monter un ouvrage dont on disait charitalement qu'il n'était qu'un mythe et dont l'auteur prêtait à rire avec la prétention qu'il manifestait de le faire exécuter tel qu'il l'aurait conçu et réalisé, sans rien sacrifier de cette œuvre bien-aimée aux exigences des directeurs ni aux goûts capricieux du public.

« Heureusement qu'il se trouva alors un homme qui soutint Reyer du mieux qu'il put le faire, qui remonta son courage et le força à reprendre la plume pour écrire autre chose que des articles. Ce fut ce brave, cet excellent Pasdeloup, à qui d'autres musiciens illustres ne sauraient montrer une trop vive reconnaissance et dont l'auteur de *Sigurd* ne prononçait jamais le nom qu'avec émotion... »

Ainsi, M. Jullien explique la pauvreté de la production de Reyer par les obstacles que le compositeur trouva sur sa route, par l'hostilité ou l'inintelligence dont il fut longtemps victime, — et non par la nature de son talent qui, tout en s'élevant une ou deux fois sur les sommets, n'avait peut-être pas assez de puissance et de richesse pour s'y maintenir, et d'autre part avait trop d'habileté méridionale pour faire de nouvelles tentatives sans certitude de succès, en courant le risque de compromettre une situation acquise. On peut deviner ce qu'il faut penser d'un tel livre. C'est un panégyrique, non un travail d'histoire. On

doit la courtoisie aux vivants ; aux morts — quand on écrit sur eux — on doit la vérité. L'état d'esprit vraiment critique fait ici défaut.

Quand il parle du caractère de Reyer, M. Jullien se montre également bien partial. Il dissimule, — il le sait fort bien, — il atténue les aspérités d'un homme qui, dans ses relations sociales, mérita trop souvent le qualificatif d'*insupportable*. Les éloges décernés au compositeur n'auraient cependant pas souffert de quelques réserves sur le Marseillais... Il reste acquis que *Sigurd* est une excellente formule du grand opéra français, comme la *Statue* pour l'opéra comique.

A un autre point de vue, ce livre manque de vues d'ensemble et de plan. Ce n'est guère qu'un article de dictionnaire, substantiel, développé, mais sans plan.

— La bibliographie qui le termine est très insuffisante. (Dans un opuscule sur Reyer, est-il bien sérieux de faire figurer les *Musiques de Russie* d'Alfred Bruneau ?) Elle ne contient que cinq ouvrages. Il eût mieux valu, dans ces conditions, ne pas en donner du tout.

G. B.

LE CHANT CHORAL, *Préface pour les maîtres* (1). — Dans les écoles primaires, dans les lycées de garçons et de jeunes filles, partout où il y a des élèves groupés autour d'un maître, la seule forme de musique à enseigner est le *chant choral* (à l'unisson ou à plusieurs parties).

Le *chant choral* est aussi différent du *chant* proprement dit que du *solfège*.

Le *chant* est une étude de virtuosité. Il traite la voix humaine comme un instrument, au même titre que le piano ou le violon, et il a pour objet de vaincre toutes les difficultés de cet instrument en épousant l'analyse de ses ressources. Le *chant choral* est beaucoup plus simple. Il fait surtout appel à l'instinct, à l'imitation ; prenant comme base les chansons populaires, il replace l'enfant dans cet état d'esprit naïf et primitif, où le sentiment était tout, et où la musique a été créée par des gens qui ne savaient ni lire ni écrire. Il y a encore d'autres différences.

Le *chant* réclame des leçons individuelles ; le *chant choral* convient seul à notre enseignement public où les leçons doivent être collectives.

L'étude du *chant* ne peut être abordée que vers 18 ans ; le *chant choral* peut être pratiqué avec fruit par des enfants de moins de 10 ans.



Quelle méthode convient-il de suivre avec des commençants ?

D'habitude, on débute par le *solfège*, qui est au chant choral — exercice artistique — ce que la grammaire est à la littérature. Les principes suivis dans le présent livre sont si différents de l'usage adopté jusqu'à ce jour, qu'une explication préliminaire ne sera pas inutile.

Ne craignons pas de le dire : la méthode parfaite, vraiment rationnelle, consisterait à supprimer purement et simplement ce qu'on appelle *solfège*, — au moins dans les premières années.

Nos modèles de début, avons-nous dit, sont les chansons populaires ; or les auteurs de ces chansons se passaient fort bien de *solfège* : pour chanter en

(1) Préface d'un *Recueil de morceaux choisis et d'exercices, pour l'étude du chant choral (cours des commençants et cours moyen)* qui paraîtra prochainement à la librairie Hachette.

commun, il leur suffisait d'avoir du cœur et de l'oreille, une voix normale, et cet instinct d'imitation qui fait que l'individu s'adapte à un groupe.

Il y a des personnes (je me flatte d'être du nombre) qui parlent et écrivent le français avec une correction suffisante, sans avoir jamais lu une grammaire française : elles ont appris la langue par l'usage et par la lecture des bons auteurs. — Je pourrais citer des musiciens (excellents amateurs, d'un goût parfait et d'une solidité à toute épreuve dans la musique d'ensemble), qui, interrogés comme à un examen d'école, seraient incapables de dire la différence qu'il y a entre une syncope et un temps fort, si le demi-soupir a la tête tournée à gauche ou à droite, si le trait indiquant une pause se fait au-dessous ou au-dessus de la ligne, etc...

L'éducation musicale devrait s'adresser toujours à l'oreille et ne jamais être, par analogie avec d'autres enseignements, une éducation visuelle. La pire erreur dans laquelle puisse tomber un maître est de laisser croire que les signes graphiques dont nous nous servons — portées, clés, notes, signes d'altération, etc. — constituent la musique. Non, la musique n'est pas là. Ces signes sont l'accessoire ; laissons-les au second rang de nos préoccupations.

* * *

Malgré l'emploi de la méthode directe, ici adoptée, nous admettons cependant un peu de « solfège » ; nous nous y résignons, dans une très faible mesure, uniquement parce que c'est un moyen de rendre l'expérience plus rapide et de fixer certaines notions une fois pour toutes. Aussi bien il ne suffit pas d'entendre la musique ; il faut savoir la lire. Mais nous admettons le solfège en l'émondant, en le simplifiant le plus possible, en le réduisant à l'indispensable ; nous changeons l'ordre des matières ; nous en supprimons un grand nombre ; nous ajoutons enfin quelques nouveaux exercices, négligés jusqu'ici, bien que leur importance nous paraisse capitale.

Commencerons-nous par une définition générale de la musique ou de la mélodie ? — Autant vaudrait commencer une leçon d'escrime ou de natation par un devoir écrit !

Par la « lecture des notes » ? par la distinction de celles qui sont sur les « lignes » et de celles qui sont dans les « interlignes » ? — J'estime que ce serait tourner le dos au bon sens.

Par une leçon sur la « gamme » ? — Ce serait commencer par la fin.

Avant le chant — par voie d'imitation — de quelques airs faciles, avant tout, nous plaçons ce qui est l'essence et le nerf de la musique : le rythme. En s'aidant du pied, des mains et de la voix, l'enfant apprendra d'abord à marquer des durées égales, puis des groupes égaux de durées égales ; au lieu de fixer ses yeux sur des écritures inertes et glacées, sortes de rébus qui l'étonnent et le laissent passif, il sera tout de suite en pleine action, en pleine joie musicale ; comme première entrée de jeu, il aura le plaisir des mouvements concertés et disciplinés. Plus tard, il mettra une note sur chacun des temps marqués ; plus tard, il apprendra qu'on peut mettre aussi des notes entre les temps marqués, ou réunir plusieurs temps sur une même note, ou encore remplacer les notes par des silences ; mais le principe, la base de toute son éducation aura été le rythme.

Ces exercices de début aboutissent à la notion de la mesure musicale. Et c'est ici qu'on doit commencer à simplifier. Nous n'admettons que des mesures sim-

ples à 2, à 3, à 4, à 6 et à 5 temps. La *mesure composée* est une idée fausse et inutile ; nous la supprimons. Des deux chiffres à l'aide desquels on exprime habituellement la mesure, le second est inintelligible à des commençants, lesquels ne savent pas ce que c'est qu'un « dénominateur » ; nous le supprimons aussi.

*
**

Après le rythme, nous rattachons les premiers exercices vocaux à une notion qui est aussi importante que la précédente et qui doit venir après elle, comme l'effet après la cause génératrice : c'est celle de l'accord parfait.

Nous n'admettons pas que la pédagogie substitue à l'ordre naturel des faits un ordre arbitraire, baroque, ridicule même, comme celui dans lequel on présente quelquefois les notes (1).

Nous commençons donc, après le rythme, par l'accord parfait majeur, et non par la gamme. *Do, mi, sol* : telle est la base de la musique ; telles sont les notes qu'il faut chanter d'abord. Sur ces trois notes *essentielles* (*ré* et *fa* n'étant ici que des notes de passage), on peut instituer des exercices variés et amusants. On passe ensuite, en se conformant au même principe, aux deux autres accords parfaits de l'échelle diatonique (*fa, la, do, — sol, si, ré*) ; enfin, en disposant ces notes d'après leur hauteur, on obtient la gamme. Sans donner la moindre explication théorique, on a suivi un ordre conforme à la réalité des faits. Commencer par épeler *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*, en mettant tout sur le même plan, est un usage que nous repoussons, comme contraire à la nature des choses enseignées, et comme étant, par surcroît, beaucoup plus difficile. Il faut remarquer, en effet, qu'autant les enfants sont embarrassés pour émettre correctement toutes les notes de la gamme, autant ils émettent avec facilité *do, mi, sol, do*. Pour débuter par là, nous avons donc deux raisons, également décisives, et dont l'une ou l'autre serait suffisante : raison de simplification et d'agrément pour l'élève ; raison musicale.

Do, mi, sol, — fa, la, do, — sol, si, ré, étant bien sus, le maître, sans s'aider encore de l'écriture, fait émettre ces notes en leur donnant des valeurs de durée d'abord moyennes, puis deux fois plus grandes, puis deux fois plus petites (les élèves accompagnant ces exécutions diverses des gestes rythmiques appropriés). Il dit, en dernier lieu, qu'il y a des conventions permettant d'indiquer ces valeurs à l'aide de l'écriture : il arrive ainsi aux notions de *noire*, de *blanche*, de *ronde*, de *croche*. Et c'est alors seulement que l'attention des yeux, succédant à celle de l'oreille, peut se tourner vers le papier réglé pour reconnaître le signe d'une notion acquise, et pour fixer cette notion.

*
**

Après ces exercices préparatoires, dont plusieurs peuvent avoir la forme du

(1) Je lis à la première page d'un solfège pour la première année, que l'élève devra copier l'exercice suivant :



C'est jeter le commençant en plein chaos !

chant choral, nos commençants possèdent l'essentiel. Le reste viendra peu à peu, par l'usage, et suivant la même méthode qui place toujours la définition abstraite ou l'explication théorique après l'exécution réelle. Trois principes m'ont guidé dans la rédaction de ce livre et de celui qui suivra :

1^o D'une façon générale, nous supprimons ces exercices d'intonation où on accumule les difficultés (altérations incessantes, brusques changements de clé dans un trait rapide, etc.), comme on accumulait autrefois les pièges dans les « dictées » de certains examens pour l'épreuve de l'orthographe ! Tout cela est complètement inutile.

2^o Les textes de solfège conçus selon la tradition, — *exercices sur l'intervalle de seconde, sur le demi-ton, sur la quarte, le triolet, etc., etc.*, — nous les supprimons aussi ; nous leur substituons purement et simplement des chansons populaires (convenablement choisies et reproduites exactement, avec le respect des compositions populaires).

Tout ce qu'il y a d'utile dans les anciens « solfèges » se trouve dans ces chansons qui, par suite, peuvent les remplacer ; s'il y a, dans les solfèges, des choses qui ne sont pas dans les chansons populaires, les solfèges sont inutiles pour les commençants.

3^o Si nous supprimons, ou réduisons au strict nécessaire, la partie « solfège », nous introduisons en revanche quelques exercices nouveaux dont l'utilité est suggérée par l'expérience.

Parmi les défauts que j'ai le plus fréquemment constatés dans les classes où l'on chante, il y en a deux qu'on est obligé de relever à chaque instant :

— *Vous ne me regardez pas !...*

— *Vous n'observez pas les nuances indiquées !...*

Telles sont les doléances perpétuelles des maîtres devant leurs élèves.

Le premier défaut a des causes profondes. Il vient, en grande partie, de la déplorable habitude de croire que c'est sur le papier qu'est la musique. Pour le corriger, on fera des *exercices d'obéissance à la baguette*, obligeant les élèves à regarder leur maître. Il faut les commencer dès le premier jour, alors que les enfants se bornent à marquer des temps avec le pied, la main et la voix. Il faut les continuer, quand on aborde l'émission de l'accord parfait. Qu'on introduise ça et là des points d'orgue, des *accelerando*, des *ralentando*, en concentrant l'attention de tous sur le geste du chef, et en exigeant une obéissance toute militaire !

Pour corriger le second défaut, il convient, dès le début, de donner aux enfants de bonnes habitudes, en ne leur permettant pas de négliger certaines choses très importantes. Sur une simple note, *ut*, on peut faire avec le plus grand profit des *exercices de fusion des voix*, en vue d'obtenir l'égalité parfaite, soit dans la douceur, soit dans la force. Sur une courte mélodie où certains contrastes auront été ménagés, on peut aussi — en précisant tout d'abord l'objet spécial de cette étude — faire des *exercices d'intensité et de variation d'intensité*, pour obliger les enfants à suivre les indications de nuances. C'est en tout cela que l'ingéniosité du maître peut s'exercer avec profit. Les solfèges employés jusqu'à ce jour ne paraissent pas faits pour l'exécution collective. Ils ne s'inspirent pas suffisamment de l'idée du chant *choral*. Ils présentent un enseignement qui pourrait s'appliquer à la formation d'un musicien soliste, chantant quelquefois des duos. Trop « livresques » et attachés à une méthode peu rationnelle, ils accumulent,

d'une part, des difficultés inutiles ; d'autre part, ils négligent des exercices indispensables au musicien qui fait partie d'un ensemble et qui doit savoir s'absorber dans cet ensemble.

Il m'a semblé qu'ils avaient besoin d'être remaniés à ces divers points de vue.

Résumons-nous :

Depuis 1902 on demande, et on réalise la simplification de la grammaire française, et on applique la méthode directe à l'étude des langues.

J'entreprends aujourd'hui cette double tâche : simplifier la grammaire musicale ; étendre l'application de la méthode directe à l'étude du langage musical, — enfin mettre à sa place le *chant choral*.

Nous venons de jeter du lest ; élevons-nous vers la Beauté !

J. C.

L'ENQUÊTE DE M. AD. ADERER. — M. Ad. Aderer, qui a qualité pour parler des choses du théâtre, et spécialement du théâtre lyrique, a fait cette observation toute simple mais parfaitement juste, que dans les orchestres de nos théâtres la disposition qui met les cuivres à droite, les premiers violons à gauche, etc., est des plus fâcheuses pour certains auditeurs, et qu'il conviendrait de placer les exécutants en éventail, groupés au centre, s'étendant au-dessous de la scène, dans le sens de la profondeur, et non sur les côtés dans le sens de la largeur. Tous les compositeurs consultés par M. Aderer sur ce point ont confirmé sa manière de voir. Le résultat de l'enquête eût été plus décisif encore si, tout en consultant des musiciens purs, M. Aderer s'était adressé à quelques physiciens faisant des travaux d'acoustique. Les faits qu'il a voulu signaler seraient alors apparus dans une lumière d'évidence. Pour indiquer exactement les troubles qui se produisent chez un auditeur placé à l'extrême droite du théâtre et immédiatement derrière l'orchestre, il n'eût pas été inutile de dire qu'il suffit d'un dixième de seconde dans le retard d'un son, pour qu'un conflit acoustique soit possible ; que l'intensité des sons décroît en raison inverse du carré de la distance, etc. En un mot, il y a là une question qui, pour avoir chance d'aboutir, demande à être serrée d'un peu plus près. — G.

CORRESPONDANCE. — De Londres (à la date du 23 octobre), et comme suite à la note parue dans la *Revue musicale* du 15 octobre, M. Camille Saint-Saëns veut bien nous écrire que si, dans ses *Tableaux symphoniques* (récemment parus chez Durand), il a employé des gammes dites « orientales », ce n'est pas pour échapper à la tyrannie du mode majeur et du mode mineur ; ces gammes, nous dit l'éminent compositeur (qui, en musique, mériterait bien le titre d'orientaliste), sont des gammes « égyptiennes authentiques ».

— A propos du livre qu'a publié M. Jules Combarieu (chez A. Picard) sur la *Musique et la Magie*, M. Maspéro veut bien nous écrire qu'il est complètement d'accord avec l'auteur pour l'idée fondamentale de ce travail, et il nous offre de nous envoyer d'Egypte des documents qui, pour le détail de la démonstration, confirmeront pleinement cette thèse nouvelle. Nous n'avons pas besoin d'ajouter

que nous avons accepté avec empressement l'offre de l'éminent égyptologue. Nous publierons dans la *Revue musicale* (comme nous l'avons déjà fait pour l'agrément de nos lecteurs, et dans un esprit de loyauté) toutes les communications qu'il voudra bien nous adresser.

ERRATUM. — La charmante composition de M. A. Coquart, publiée dans notre dernier numéro, a une mesure à 2 temps, et non à 4.

LA SOCIÉTÉ J.-S. BACH (administration 9 bis, rue Méchain), sous la direction de M. Gustave Bret, donnera cet hiver, à la salle Gaveau, quatre grands concerts d'abonnement avec orchestre et chœur qui auront lieu les vendredis 26 novembre, 17 décembre, 11 février et 29 avril, pour lesquels elle s'est assuré le concours des solistes français et étrangers les plus réputés. Le premier programme est consacré à l'*Oratorio de Noël* : viendront ensuite des œuvres de musique profane, la 2^e partie de la *Messe en si mineur* et des cantates religieuses.

Comme par le passé, la veille de chaque concert aura lieu à 4 heures une répétition publique.

LES HYMNES NATIONAUX DES PAYS DE L'EUROPE (fin). — VIII. — En 1830, dans les mêmes circonstances politiques qui agirent sur la Hollande, la Belgique se donna un hymne national. Le poète (Jenneval) avait écrit des vers très agressifs contre les Hollandais :

C'en est fait ! oui, Belges, tout change ;
Avec Nassau plus d'indigne traité !
La mitraille a brisé l'Orange
Sur l'arbre de la Liberté !

En 1860, l'homme d'État Charles Rogier écrivit un texte nouveau, plus pacifique, expurgé de tout esprit de provocation et se bornant à exalter le sentiment patriotique belge. Mais l'ancienne musique, composée sur le poème de Jenneval, fut conservée. Elle est de François Van Campenhout (1797-1848). Elle est assez médiocre. Elle rappelle le vieux chant *Aux temps heureux de la Chevalerie*, la marche du *Tancrède* de Rossini, bien d'autres airs encore. Son rythme, très accentué, est assez commun. Le style a l'emphase de certaines compositions du XVIII^e siècle. C'est la *Brabançonne*.

IX. — L'Italie — le pays le plus *vocal* du monde — n'a pas eu d'hymne national pendant longtemps, et les raisons en paraissent évidentes ; elles sont d'ordre politique, l'unité italienne étant de date bien récente. C'est en 1858, pendant la guerre, que le chef de musique militaire Olivieri écrivit une mélodie sur des vers enflammés de Mercantini (mélodie intermédiaire entre l'air d'opéra et la marche de parade). Cet hymne s'appelait *Inno di guerra dei cacciatori delle Alpi*. Il fut d'abord chanté, en effet, par les volontaires de la brigade des chasseurs alpins. Sa popularité date de 1860 ; les *Mille* l'adoptèrent, et, depuis, il s'appela *Hymne de Garibaldi*. Le trait principal du morceau est *Va fuora d'Italia, Hors d'ici les étrangers (Autrichiens)* !

X. — L'Espagne n'a pas d'hymne national. Elle a seulement une *marche royale* (dont la mélodie est d'origine française), arrangée par Espinosa. Autre étrangeté :

cette marche n'a nullement le caractère vif qu'on prête volontiers aux Méridionaux. Elle est, au contraire, lente et solennelle (60 pas à la minute).

XI. — L'hymne national portugais offre plusieurs particularités originales. C'est Dom Pedro I^{er} (monté sur le trône en 1826) qui le composa en 1822, pour célébrer à la fois la patrie, le Roi et la Constitution. Cet hymne a l'allure de l'ancien *aria* italien ; et il contient un passage : « *Viva, viva, viva o Rey !* » qui, musicalement, se retrouve tel quel dans l'hymne national grec...

XII. *Divers.* — Les Hongrois nous fournissent un exemple curieux qui permet de voir, dans une certaine mesure, ce que c'est qu'une mélodie populaire (œuvre collective par sa signification, mais *individuelle* en tant qu'œuvre musicale). Ils ont un hymne national, puissant, très beau (qui, détail curieux, finit en *pianissimo* délicat). Cet hymne, qui a supplanté la fameuse marche de Racoczy, est le résultat d'un concours officiel, institué en 1842, et dont le vainqueur fut le compositeur national Franz Erkel (1810-1893). La tessiture de cet hymne est presque d'une octave et demie, ce qui est rarissime dans les airs populaires ; il a des syncopes, adaptées à la langue hongroise et qui paraissent bizarres quand le texte est traduit dans une autre langue.

En 1844, apparut un second hymne national, sorti lui aussi d'un concours officiel dont le vainqueur fut le musicien Benjamin Egressy (1814-1851).

Sans passer en revue tous les Etats, je signalerai, pour terminer, quelques curiosités.

La Grèce a un hymne national, un « hymne de la liberté », composé (pour les paroles) en 1823, par Dionysios Solomos. C'est l'hymne le plus long que nous connaissons. Il n'a pas moins de 158 strophes de 4 vers chacune. La musique en fut écrite beaucoup plus tard, en 1844, par Nicolaos Mantzaros (1795-1872), qui avait fait toutes ses études musicales en Italie ; l'hymne grec s'en est ressenti !

L'hymne national de Bohême, paroles de J.-H. Tyl, musique de Franz Skroup (1801-1862), offre cette particularité — en un pays où le fanatisme religieux et la guerre ont fait rage — d'être une idylle où l'on chante les beautés pittoresques du pays.

En Pologne, il y a au moins trois hymnes nationaux. Le premier est de 1797, poème et musique du général Wybicki. Il fut chanté pour la première fois par la Légion polonaise formée en Italie par le général Dombrowski sous Bonaparte. Il n'est nullement « révolutionnaire ». Le second, œuvre musicale de Kurpinski, offre un cas étrange. C'est la reproduction très reconnaissable de la mélodie (*Qu'on soit jalouse...*) qui se trouve dans l'opérette française de J.-P. Solié, *Le Secret*, parue en 1797. M. Tappert croit qu'une troupe de passage a porté cette mélodie en Pologne. Je crois plutôt que les deux textes musicaux ont une source populaire commune, et cette source nous est inconnue. — J. C.