

NNÉE

N° 1

15 Janvier 190

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

# S.I.M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)  
ANCIEN MERCURE MUSICAL



## DANS CE NUMÉRO

LE BUDGET DE LA MUSIQUE EN 1908, par LOUIS LALOY / L'ŒUVRE DE PAGANINI,  
par ALBERTO BACHMANN / UN MARIAGE GRÉGORIEN, par JULES ÉCORCHEVILLE /  
LA MUSIQUE DES SYLLABES, par JEAN D'UDINE / UN PROBLÈME D'ESTHÉTIQUE  
WAGNÉRIENNE, par LIONEL DAURIAC / DE L'ADAPTATION MUSICALE, par  
A. LENOËL-ZÉVORT / BORIS GODOUNOV, par CALVOCORESSI / LE MOIS

TÉLÉPHONE  
222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION  
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

IMPRESSIONS ARTISTIQUES  
L.-Marcel FORTIN & Cie  
6, Rue de la Chaussée-d'Antin, 6.  
Téléphone 222-65

PARIS (IX<sup>e</sup>)



JULES ÉCORCHEVILLE

# *Vingt suites d'Orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français*

En deux volumes in-4° raisin

Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TOME PREMIER. — 100 pages de texte avec citations, 3 estampes hors-texte  
d'après Abraham BOSSE, 220 fac-similés du manuscrit de CASSEL en  
photogravure, un index et une bibliographie.

TOME SECOND. — Vingt suites d'orchestre à quatre et cinq parties formant  
300 pages de musique in-4° raisin avec une adaptation pour le piano.

Les 2 Volumes : 25 Francs <sup>(1)</sup>

DU MÊME AUTEUR

# **L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LULLY À RAMEAU (1690-1730)**

Un volume in-4° couronne, de 200 pages de texte avec table bibliographique.

Prix : 5 Francs <sup>(2)</sup>

DU MÊME AUTEUR

# **CORNEILLE ET LA MUSIQUE**

Plaquette de 24 pages (avec hors-texte et fac-similé).

Prix . 5 Francs <sup>(3)</sup>

(1) Envoi franco contre un mandat de 25 francs pour *Vingt Suites d'Orchestre*.

(2) = = = 5 = = *L'Esthétique*.

(3) = = = 5 = = *Corneille et la Musique*.

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S . I . M .

SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

====

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS	France, un An.. . . . .	10 francs
	Etranger, un An.. . . . .	15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. DEMETS, 2, rue de Louvois.  
FLAMMARION et VAILLANT:  
Galerie de l'Odéon.  
36 bis, avenue de l'Opéra.  
20, rue des Mathurins.  
BADUEL, 52, rue des Ecoles.  
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.  
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.  
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.  
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.  
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.  
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.  
MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte.  
REY, 8, boulevard des Italiens.  
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg.  
STOCK, place du Théâtre-Français.  
KIOSQUE 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.  
TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.  
ARENCRIBIA, 30, faubourg Poissonnière.  
A ORPHÉE, 114, boul. St-Germain.  
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.  
LAUDY, 224, boul. St-Germain.  
TOUZAA, 16, boul. St-Germain.  
EITEL, 8, rue de Richelieu.

HIBRUIT, 135, boul. St-Michel.

ANDRÉE, 5, quai Voltaire.

COMPTOIR MUSICAL DE L'OPÉRA (Parmenier), 51, boulevard Haussmann.

PROVINCE:

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.  
Bordeaux: FERET, 15, cours de l'Intendance.  
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER,  
11 bis, rue Pascal.  
Lille: FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard  
de la Liberté.  
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-  
Carnot.  
Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.  
Marseille: CARBONELL, 56, Allées de Meilhan.  
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.  
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.  
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.  
Nîmes : THIBAUD.  
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.  
Toulouse: SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.  
Valence : DUREAU.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

## SOMMAIRE

---

- LE BUDGET DE LA MUSIQUE  
EN 1908, par LOUIS LALOY.  
L'ŒUVRE DE PAGANINI, par  
ALBERTO BACHMANN.  
UN MARIAGE GRÉGORIEN,  
par JULES ÉCORCHEVILLE.  
LA MUSIQUE DES SYLLABES,  
par JEAN D'UDINE.  
DE L'ADAPTATION MUSI-  
CALE, par A. LENOËL-ZÉVORT.  
UN PROBLÈME D'ESTHÉTI-  
QUE WAGNÉRIENNE, par  
LIONEL DAURIAC.  
LE DRAME MUSICAL CON-  
TEMPORAIN, par RICCIOTTO  
CANUDO.  
BORIS GODOUNOV, par M.-D.  
CALVOCORESSI.
- 

### Le Mois

- THÉATRES, par LOUIS LALOY  
et JOSEPH TRILLAT.  
CONCERTS, par ALBERT TRO-  
TROT, G. ALLIX, FRANÇOIS STER-  
NAY ET MICHEL AUBÉ.  
LA MUSIQUE A LYON, par  
LÉON VALLAS.  
CHRONIQUE TCHÈQUE, par  
WILLIAM RITTER.  
BIBLIOGRAPHIE, par JULES  
ÉCORCHEVILLE et JOSEPH  
TRILLAT.  
CORRESPONDANCE.
- 

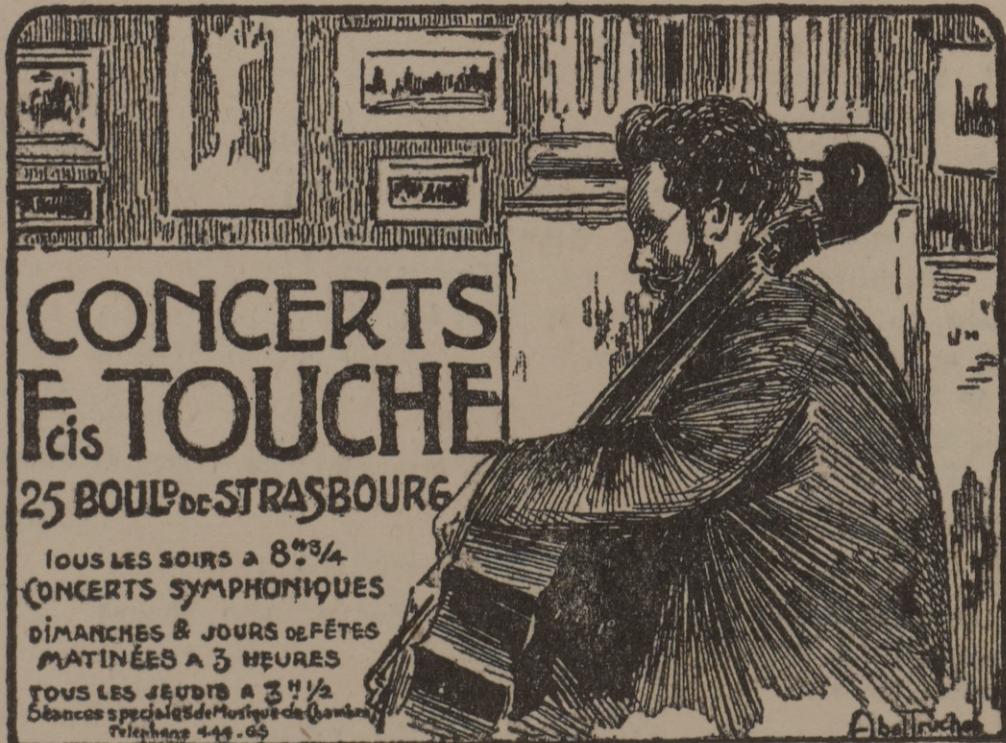
Les directeurs, MM. LALOY et  
ÉCORCHEVILLE, reçoivent les  
mercredis et samedis de 4 h.  
à 6 heures.

# CONCERTS TOUCHE

25 - BOULEVARD DE STRASBOURG - 25

**FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25**

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉLÉP. 444-65



TOUS LES SOIRS, CONCERT SYMPHONIQUE A 8 H. 3/4  
LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. 1/2 : Musique de Chambre  
LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE  
DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Elèves, etc.  
Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

**ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK**  
 Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG  
 13, Rue Laffitte, PARIS (IX<sup>e</sup>) — (Téléphone 108-14)

**NOUVELLES PUBLICATIONS**

**Musique de Chambre :**

HAENDEL, G. F., op. 2 Sonates en Trios d'après les originaux pour 2 violons ou Flûtes ou Hautbois et Basse	Net	3 15
N° 1 <i>Ut</i> min., 2 <i>Sol</i> min., 3 <i>Fa</i> , 4 <i>Si</i> bémol, 8 <i>Sol</i> min., chaque .. . . . .		
HAENDEL, G. F., Sonates en Trios d'après les originaux pour deux Hautbois et Basse		
1 <i>Si</i> bémol, 2 <i>Ré</i> min., 3 <i>Mi</i> bémol, 4 <i>Fa</i> , chaque .. . . . .		3 15
MARTEAU, Henri, op. 12, Trio p. Violon, Alto et Violoncelle.. . . . .		9 50
MOFFAT, A., Suite dans le style ancien pour 2 Violons et Piano .. . . . .		5 »
MOÓR, Em., op. 59, Quatuor à cordes. Parties.. . . . .		7 50
SCHILLINGS, Max, Quatuor à cordes, <i>Mi</i> min. Parties .. . . . .		12 50
TOVEY, D., op. 8 Trio pour Piano, Clarinette et Cor.. . . . .		8 75
TOVEY, D., op. 8, <i>le même</i> arrangé pour Piano, Violon et Violoncelle par l'auteur.. . . . .		8 75
ZILCHER, P., Trio pour des enfants, Piano, Violon et Violoncelle.. . . . .		3 15

**Violon et Piano :**

AMBROSIO, A., d., op. 35 N° 1 Sonnet Allègre .. . . . .		2 50	
BRAHMS, J., Sonaten-Satz (œuvre posthume).. . . . .		5 »	
DELUNE, Fl. L., Sonate.. . . . .		6 »	
DVOŘÁK, A., op. 100 Indian Canzonetta, tirée de la Sonatine .. . . . .		2 »	
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque arrangée par REHFELD	{ chaque.	2 »	
— <i>la même</i> , arrangée par WILHELMJ .. . . . .			
— <i>la même</i> , arrangée par FRITZ KREISLER .. . . . .			
HUBER, Hans, op. 123 Sonata lirica (N° 8 en <i>la</i> ) .. . . . .		11 25	
MOÓR, Em., op. 21, Sonate en <i>la</i> min. .. . . . .		8 15	
— op. 56 Sonate en <i>mi</i> min.. . . . .		5 »	
MOÓR, Em., op. 62 Concerto .. . . . .		10 »	
PAGANINI, N., Sonatinas p. Violon et Guitare, arrangées pour Violon et Piano, vol. I .. . . . .		2 50	

**Pour Alto et Piano :**

BRAHMS, Deux Sonates pour Clarinette et Piano, arr. p. Alto .. chaque .. . . .		10 »
MARTEAU, Henri, op. 8 Chaconne .. . . . .		5 »
YORK BOWEN, Sonate.. . . . .		8 75

**Pour Violoncelle et Piano :**

CUI, César, Orientale .. . . . .		25
DELUNE, Fl. L., Sonate .. . . . .		6 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 8 Sonate .. . . . .		6 25
— op. 12 Concertstück.. . . . .		7 50
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque .. . . . .		2 »
— Waldesruh (Calme de la forêt).. . . . .		2 »
LAMPE, W., op. 4 Sonate .. . . . .		10 »
MONTRICHARD, A. de, Sonate .. . . . .		7 »
MOÓR, Em., op. 55 Sonate en <i>sol</i> .. . . . .		9 50
— op. 64 Concerto en <i>ut</i> dièse min.. . . . .		12 50
STOJOWSKI, S., op. 18 Sonate en <i>la</i> .. . . . .		4 »

**Pour deux Pianos à 4 mains**

DVOŘÁK, A., op. 95 Symphonie <i>Le nouveau Monde</i> .. . . . .		17 50
LIAPOUNOW, S., op. 4 Concerto.. . . . .		10 »
SCHÜTT, Ed., op. 58 N° 1 Valse-Paraphrase d'après Chopin .. . . . .		5 »
— op. 58 N° 2 Impromptu-Rococo .. . . . .		4 40
STRAUSS, Richard, Sinfonia Domestica op. 53 .. . . . .		10



# Le Budget de la Musique en 1908

---

D'après le rapport, fort intéressant à lire, de M. Buyat, il se décomposerait ainsi :

Inspecteurs de l'enseignement musical . . . . .	14.200
Mission (1) . . . . .	1.000
Académie de France à Rome (2) . . . . .	30.440
Conservatoire National de musique et de déclaration (3) . . . . .	241.560
Succursales du Conservatoire . . . . .	173.000
Opéra : Subvention . . . . .	800.000
— Caisse des retraites . . . . .	20.000
— Bibliothèque . . . . .	6.000
Opéra-Comique : Subvention . . . . .	300.000
— Caisse de secours . . . . .	5.000
Subventions aux sociétés de concerts . . . . .	85.000
Secours (4) . . . . .	84.000
 Total . . . . .	 1.760.200

Tous les Beaux-Arts réunis reçoivent d'un gouvernement plein de sollicitude la somme rondelette de 17.554.638 francs.

(1) Le rapport n'indique ici que le total de 9.500 fr. pour huit missions, dont une seule accordée à la musique, sous les espèces imprévues de M. Arsène Alexandre, qui s'intéresserait, paraît-il aux « cahiers manuscrits laissés par Beethoven ». Il y a là un mystère que, faute de connaissances politiques suffisantes, nous renonçons à élucider.

(2) Nous attribuons à la musique les 4/5 du crédit total.

(3) Les 9/10 du crédit total.

(4) Les 4/5 du crédit total.

On sait que, selon l'esthétique parlementaire, ils sont au nombre de six : l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la musique et le Théâtre-Français, auquel il convient de rattacher l'Odéon, son vestibule. A parts égales, comme il convient dans une démocratie, il devrait être attribué à chacun d'eux, exactement : 2.925.773 francs ; il est donc fait tort à la musique de 1.165.573 francs.

Pourquoi ? En vertu d'un antique préjugé à l'avantage des arts plastiques, qu'il ne faut pas s'étonner de voir régner encore dans un milieu aussi peu cultivé que le Parlement. Je parle sans amertume ; je suis tout prêt à croire à l'honnêteté de nos honorables, à leur bonne volonté, à leur obligeance, à leur sens pratique et même à l'intelligence politique de quelques-uns d'entre eux. Il n'en est pas moins vrai que la plupart, surtout dans les rangs de la majorité, ont sur l'art et la littérature les idées d'un apothicaire ou d'un basochien de sous-préfecture ; et cela pour l'excellente raison qu'avant de tenir en main les destinées de la France, ils pesaient du julep derrière des bocaux rouges et verts, ou attendaient le client parmi la puanteur du papier timbré. Je ne leur en fais pas reproche, et je ne songe pas à m'étonner, s'ils rêvent pour leur place publique l'ornement d'une redingote de marbre ou de bronze, et ne connaissent d'autre musique que celle des orphéons. M. Buyat lui-même, qui raille avec élégance la « statuomanie » contemporaine et trouve, pour parler des 97 fr. 50 de M. Gailhard, la plus réticente ironie (1), ne semble pas beaucoup mieux s'y connaître, en l'art des sons, que Bézuquet ou Numa Roumestan. *Pelléas et Mélisande* est, de tous les ouvrages modernes, celui qui a donné cette année la plus forte recette à l'Opéra-Comique : 8.050 francs de moyenne pour 18 représentations, contre 7.687 fr. 67, atteints par *Aphrodite*, 7.401 fr. 06, par *Louise*, 6.982 fr. 83, par *Ariane et Barbe-bleue*, et 4.596 francs pour la représentation unique de *Cavalleria rusticana*. M. Buyat n'en revient pas, et, comme la musique de *Pelléas* lui paraît

(1) Il faut citer le passage : « D'après des documents dignes de foi, il résulterait que le privilège de M. Gailhard se serait soldé par un bénéfice de 97 fr. 50 à la date du 31 décembre 1906. Notre collègue, M. Levraud, qui est sceptique à l'endroit des bilans des directeurs de théâtres subventionnés, ne marquera pas de faire remarquer que ce chiffre n'a pas découragé les bonnes volontés. Chacun sait en effet que la direction de l'Opéra était plutôt convoitée ! Il faut croire que le désintéressement est une vertu essentiellement directoriale. »

« particulièrement difficile », une explication lui vient à l'esprit : « il n'en faut pas douter ; c'est à la perfection de la mise en scène, c'est aussi à la supériorité de la principale interprète, Mlle Mary Garden, qu'est dû cet heureux résultat ».

Le régime despotique auquel nous avons renoncé depuis plus de cent ans avait ses bons côtés : Louis XIII était un musicien fort distingué, Louis XIV fit l'Opéra, et Louis XV, quoi qu'il eût la voix fausse, protégea et pensionna nombre d'artistes et de compositeurs, parmi lesquels Rameau lui-même, si mauvais courtisan. On dépensait, pour les appointements ordinaires des musiciens, 300.000 francs sous le premier règne, 700.000 sous le second, 1.500.000 sous le troisième, sans compter les gratifications, les « extraordinaire », et les frais énormes des ballets dansés à la cour. Il est vrai qu'on se représente mal M. le Président de la République mimant, sur la scène de l'Opéra, le rôle du Soleil ou de l'Amour, et plus d'un de nos ministres aimerait mieux ne pas quitter le foyer.

LOUIS LALOY.





G. Rossini N. Paganini S. Pasta

G. ROSSINI, N. PAGANINI ET LA CANTATRICE S. PASTA

Englemann éditeur, Londres, 1832

# NICOLÒ PAGANINI

## SES ŒUVRES, SON INFLUENCE SUR L'ART DU VIOLON ET SUR LA MUSIQUE

### LES ŒUVRES DE PAGANINI.

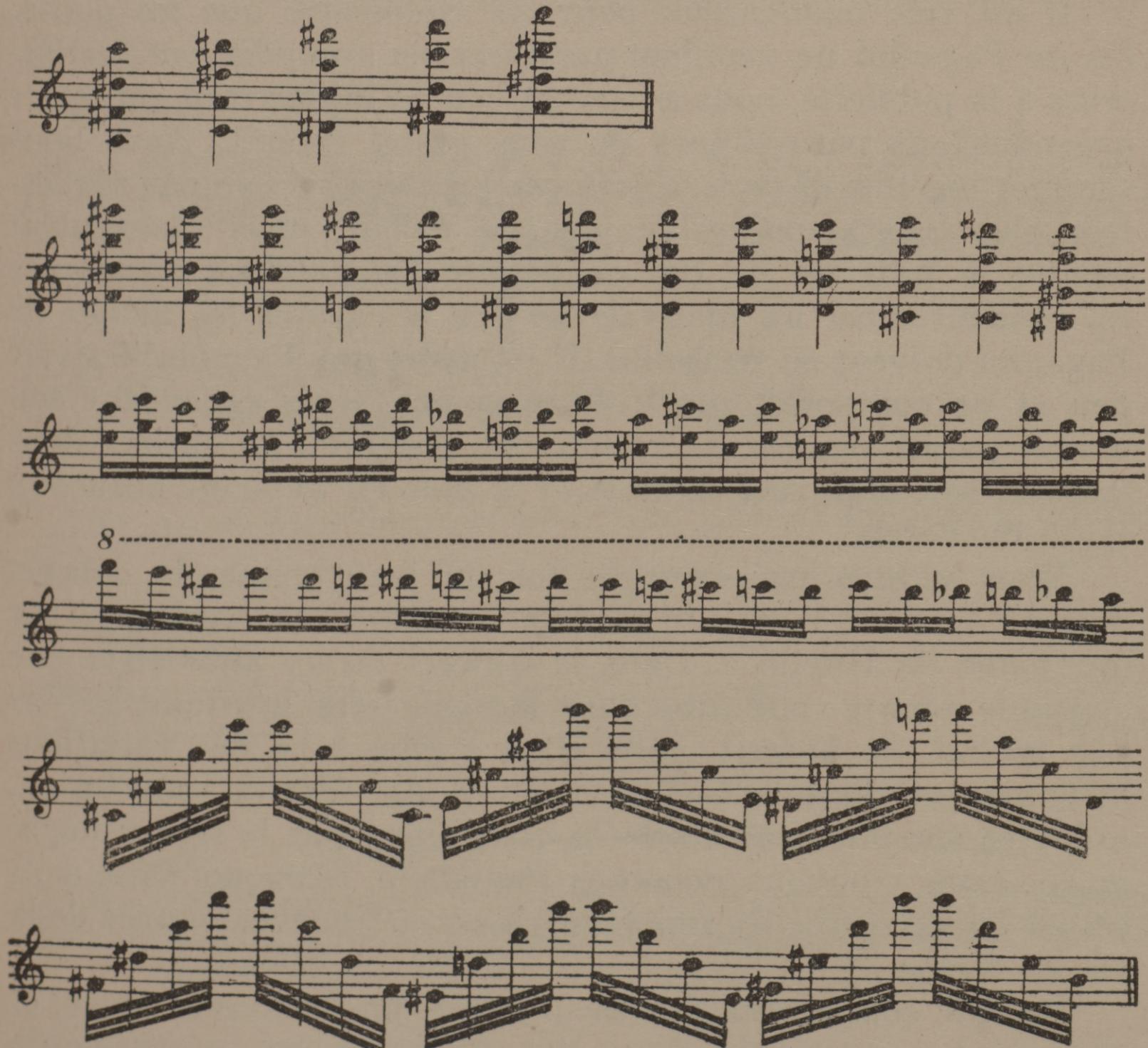
En tant que compositeur, Paganini fut-il un génie ? le compositeur égalait-il le violoniste ? oui, dirons-nous, car le prodigieux artiste a remué les foules exclusivement avec ses œuvres. Il lui arrivait parfois de jouer des morceaux d'autres compositeurs, mais c'était très rare. Il avait la plus grande admiration pour Beethoven et exécutait ses quatuors dans l'intimité. Sa nature d'Italien le poussait à varier à l'extrême les compositions qu'il exécutait et il lui arrivait souvent d'en changer complètement en public le texte primitif. Du vivant de Paganini personne ne vit les parties solo de ses compositions et le travail de

Guhr (1) constitue un acte unique : il écrivit de mémoire le *Nonpiu Mesta*, il est vrai qu'il approcha souvent fois le maître.

Liszt et Schumann avaient pour lui la plus vive admiration et le premier écrivait à un de ses amis (2) en date du 2 mai 1832 :

« Et moi aussi je suis peintre » s'écria Michel-Ange la première fois qu'il vit un chef-d'œuvre,..... quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter ces paroles du grand homme depuis la dernière représentation de Paganini.

« René, quel homme, quel violon, quel artiste ! Dieu, que de souffrances, de misères, de tortures dans ces quatre cordes ! tiens, voici quelques-uns de ses traits :



(1) Carl F. W. Guhr, né à Militsch (Silesie) en 1787, mort en 1848, chef d'orchestre de l'Opéra de Francfort.

(2) Autographe en possession de M. G. Calmann-Lévy, publié dans l'ouvrage de La Mara « Franz Liszt's Briefe ».

Quant à son expression, sa manière de phraser, son âme enfin !..... Schumann disait : « Si l'opinion générale ne veut pas reconnaître le mérite des compositions de Paganini, il est indiscutable qu'elles contiennent beaucoup de pures et précieuses qualités, qui ressortiraient avec plus de richesse sur le piano. » Moscheles écrivait : « Ses concertos sont superbes et ont leurs moments grandioses, seulement, en général, ils me paraissent être des feux d'artifices dont les brillantes pièces se succèdent et se ressemblent. Berlioz disait : « On dit que Weber était un météore, mais avec justice, on peut dire que Paganini est une comète ». Le concerto en ré fut composé en 1811 et fit une sensation énorme ; il est du reste admirablement orchestré.

Il est très malheureux pour les violonistes que les petits-fils de Paganini ne veuillent pas livrer ses compositions *manuscrites* à la publicité, nous avons pu voir à Gajone trois concertos qui nous ont paru dignes du plus grand intérêt. Nous nous sommes ingénierés de persuader à ces messieurs de ne pas séquestrer plus longtemps ces œuvres de valeur, mais ils veulent vendre le tout ou ne pas se défaire des précieux manuscrits. Ils rendent ainsi un mauvais service à l'art et les mânes de Paganini doivent en tressaillir. Il est avéré que Paganini écrivait peu et ne composait que très rarement, mais cependant son œuvre paraît pauvre en raison des programmes entiers dans lesquels son nom seul figurait et il doit en avoir été beaucoup égaré ou dérobé.

Nous voyons par exemple sur un programme du concert donné à Londres le 27 juin 1831 une « sonate avec variations sur un thème de Haydn ». Dans le concert du 17 août 1832 une « grande sonate militaire, dans laquelle sera introduit le *Non più andrai* de Mozart, suivi d'un thème avec des variations brillantes et dont le *God save the King* sera la conclusion, exécutée sur une seule corde (la quatrième) par le signor Paganini ». Nous trouvons encore « Fandango Espagnol varié dans lequel on entendra les imitations humoristiques et variées de la vie de ferme.

De ces compositions nous n'avons pu retrouver trace, et elles sont sans doute dans des bibliothèques particulières. Maintenant, examinons les œuvres de Paganini par ordre d'Opus.

Op. 1. — 24 Caprices pour violon seul. Ces caprices sont

des merveilles et jamais rien de ce genre ne fut mieux fait et mieux compris. Ainsi que le disait Brahms, ces caprices dénotent une connaissance approfondie de la composition en général et du violon en particulier.

N° 1. — Etude d'archet brillante en même temps que très musicale.



N° 2. — Passage rapide sur plusieurs cordes avec extension des doigts.

A musical score for violin, featuring two staves. The top staff is marked "Moderato" and "mf". It shows a pattern of sixteenth-note chords across three strings. The bottom staff is marked "f" and shows a similar pattern. Both staves use a treble clef and a key signature of four sharps.

N° 3. — Sans doute la 1<sup>re</sup> œuvre où soit employé le double trille.

A musical score for violin, featuring two staves. The top staff is marked "Sostenuto" and shows a series of sustained notes followed by grace notes indicated by "tr" (trill). The bottom staff is marked "Presto" and shows a fast sixteenth-note pattern. Both staves use a treble clef and a key signature of one sharp.

Ce presto est le modèle du caprice en *sol* # mineur de Rode.

N° 4. — Idée large et prenante, ensuite mouvement plus vif dans lequel intervient un passage montrant la facilité prodigieuse que devait posséder Paganini.



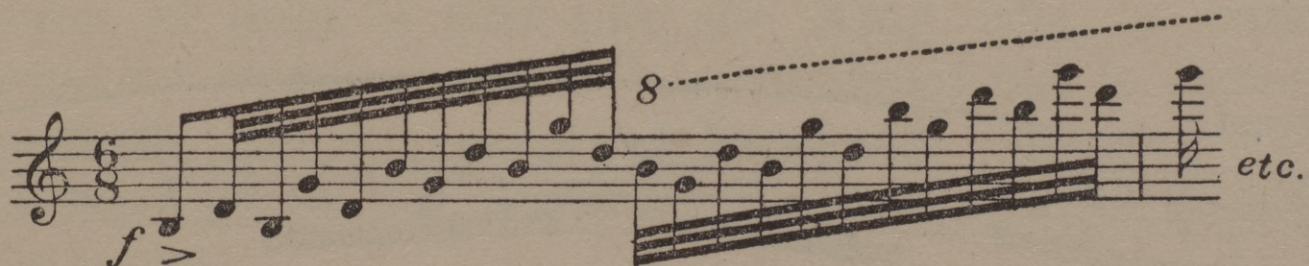
N° 5. — Une courte cadence, puis un *agitato* de caractère sombre.



N° 6. — *Adagio* admirable, demandant une grande extension des doigts.



N° 7. — *Barcarolle*. 1<sup>re</sup> étude où Paganini parcourt l'étendue entière du violon.



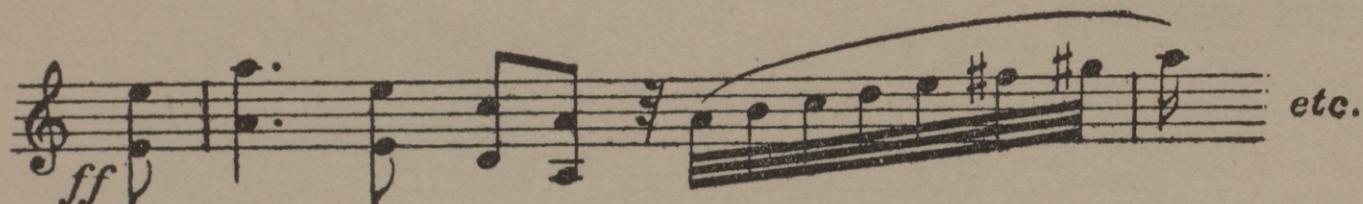
N° 8. — *Maestoso*. Combinaison de doigts très compliquée.



N° 9. — *Allegretto*. Charmante imitation de la flûte et du cor.



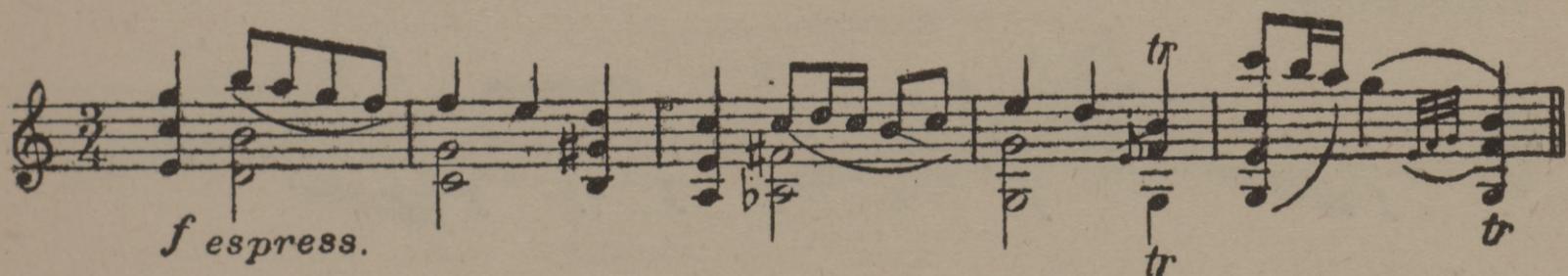
avec un motif grandiose en *la* mineur.



N° 10. — *Vivace*, dans la forme d'un scherzo.



N° 11. — *Andante* débutant par cette phrase noble et large ;



suivie du presto vigoureux rythmé.



N° 12. — *Allegro* bariolé ; phrase d'une expression profonde.



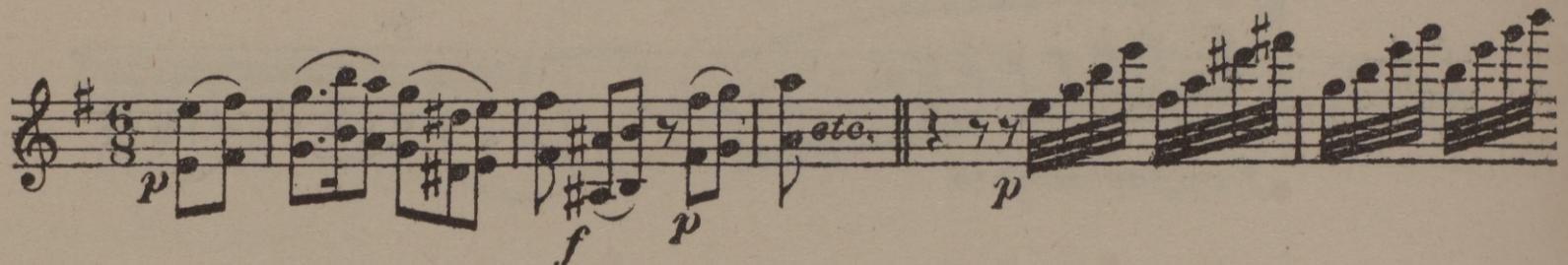
N° 13. — *Allegro*. Scherzetto spirituel, avec un milieu énergique.



N° 14. — *Moderato*. D'allure militaire; on y trouve le coup d'archet suivant :



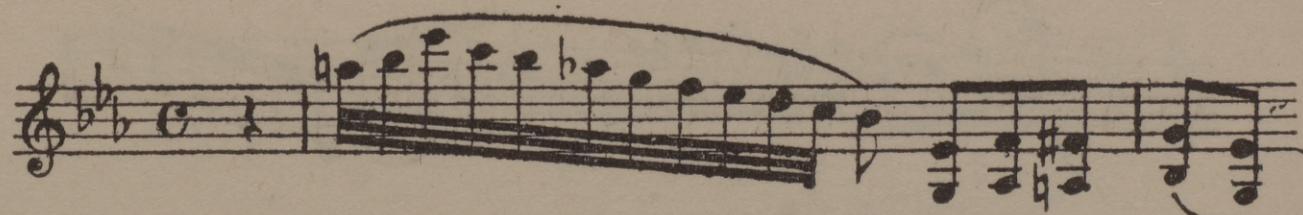
N° 15. — *Posato*. Barcarolle avec variations.



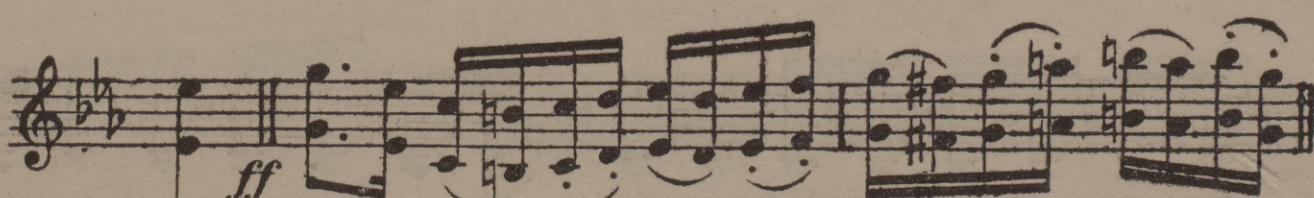
N° 16. — *Presto*. Etude d'archet aux accentuations très marquées.



N° 17. — *Sostenuto et Andante*. Conversation entre deux vieilles femmes.



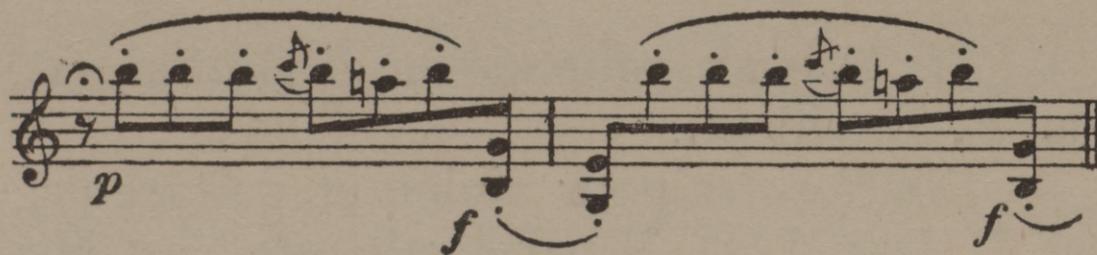
Avec un motif très violent :



N° 18. — *Corrente et Allegro*. Imitation du cor de chasse.



N° 19. — *Lento et Allegro assai*. Dispute entre deux sorcières.



Avec un milieu passionné :



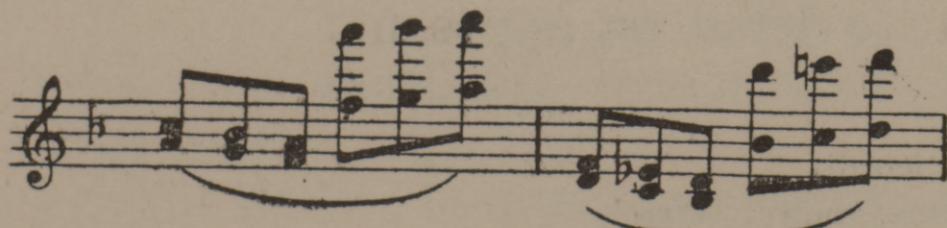
N° 20. — *Allegretto pastorale*.



N° 21. — *Amoroso*.



N° 22. — *Marcato* avec le passage caractéristique suivant :



N° 23. — *Posato. Etudes d'octaves.*

N° 24. — *Tema con variazioni*, fort amusant, transcrit pour piano par Liszt et Brahms.



Op. 2. — *Six Sonates* pour violon et Guitare (1), ou violon et piano par F. David (2).

Op. 3. — *Six Sonates* pour violon et guitare (1), ou violon et piano par F. David (2). Il paraît que c'est Moscheles qui écrivit la partie de piano, mais il refusa de signer la partition. Le titre original porte : *Sei Sonate per Violino e chitarra, Composte e Dedicate Al Signor Dellepiane, da Nicolo Paganini.* Ces sonates sont plutôt des airs variés et n'ont aucun rapport avec la forme usuelle de la sonate. Elles paraissent même pauvres d'invention et venant après les 24 Caprices ; on se demande si elles émanent du même auteur.

Op. 4. — *Trois Quatuors* pour violon, alto, violoncelle et guitare. Ces quatuors sont introuvables.

Op. 5. — *Trois Quatuors* pour violon, alto, guitare et violoncelle. Le titre original porte *Tre quartetti a Violino, Viola, Chitarra e Violoncello. Composti e dedicati alle Amatrici De Nicolò Paganini. Milano. Presso Giov. Ricordi.* Chaque quatuor comporte quatre mouvements. A côté de jolies phrases, il y a des périodes frisant l'enfantillage. Certaines parties sont toutefois très soignées. Paganini répudiait, paraît-il, ces ouvrages, et Féétis déclare que les pièces portant des dates antérieures à 1839 et signées de Paganini sont apocryphes.

Op. 6. — *Premier Concerto* en *mi bémol*, pour violon et orchestre. Œuvre publiée par Schott et Cie à Paris et première des œuvres posthumes en 1851.

Ce concerto est superbe et d'une allure vraiment grandiose ; les trouvailles y abondent et la largeur du style dénote le grand artiste ; le début est imposant :

(1) Edité par Ricordi.

(2) Edité par Breitkopf et Härtel.



et la jolie phrase qui suit :



est pleine de charme, interrompue par la période suivante grande et forte :



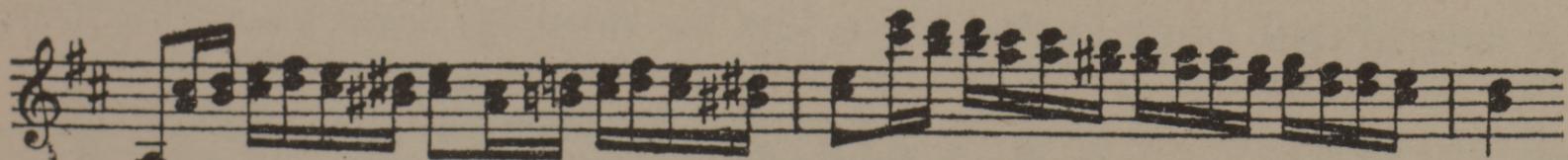
peu après une agitation vive paraît soudain :



à laquelle succède la phrase pleine de cœur et de douleur; cette phrase est d'abord jouée sur le *mi* et ensuite sur le *ré*.



Cette phrase terminée, un motif gai et spirituel intervient :



qui constitue aussi une excellente combinaison propre à la technique de Paganini.

Le passage suivant dénote le musicien savant :



La période finale du 1<sup>er</sup> solo est d'un éclat exceptionnel :

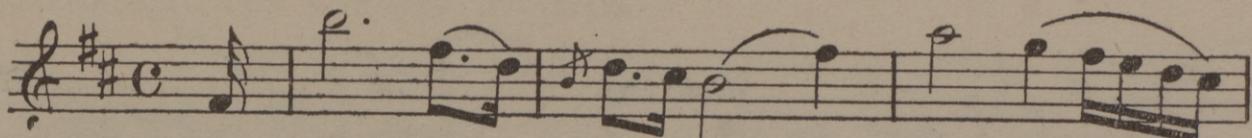


en sons harmoïnques

L'esprit diabolique du grand artiste, se révèle par le pizzicato :



*L'Adagio* en si mineur :



fut inspiré à Paganini par le grand acteur italien Demarini ; c'est une scène qui se passe en prison et dans laquelle le prisonnier prie la Providence de le délivrer ; le thème du *Rondo* pétille d'esprit et de finesse.

*Allegro spiritoso*

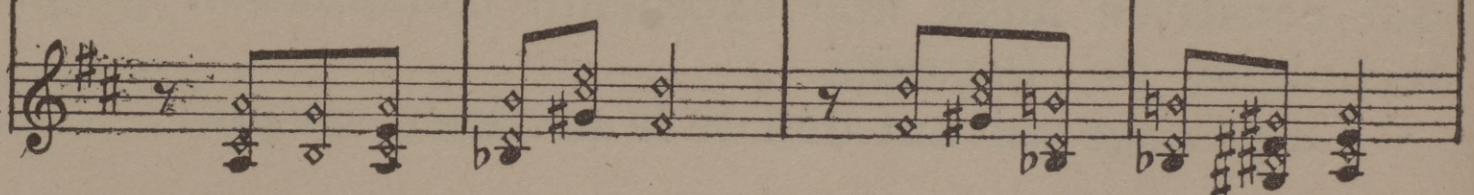


Ce *Rondo* a également ceci de particulier, c'est que Paganini y introduisit pour la première fois les doubles sons harmoniques.

Effet



Exécution



La réussite de ces sons harmoniques exige une main énorme et des doigts très longs.

Op. 7. — *Deuxième Concerto* en si mineur. Œuvre Posthume.

La première partie de ce *Concerto* est d'un intérêt moins soutenu que le *Concerto* en ré, mais contient également des passages extraordinairement intéressants. L'*Adagio* en est bien inspiré. Le Finale *la Clochette* est un des morceaux les plus célèbres de Paganini et Liszt en fit la magistrale transcription qui a nom *la Campanella*.

Le thème en est ravissant au possible et d'un esprit achevé:



la période :



et celle-ci :

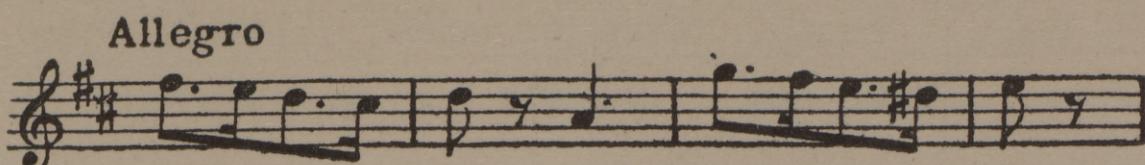


sont des trouvailles musicales que l'on réentend dans Chopin et Liszt.

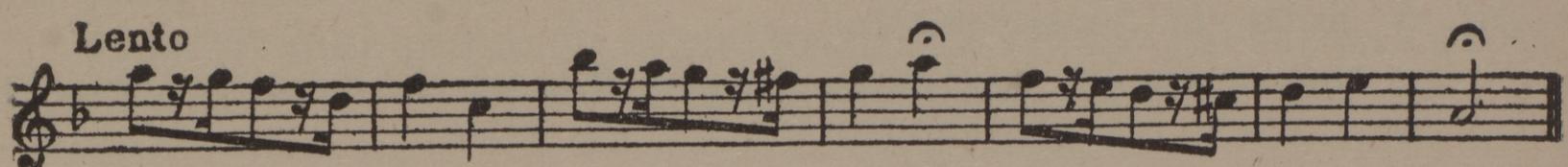
Nous pouvons dire sans crainte de contradiction que le grand violoniste a créé la majeure partie des formes de la technique du violon et la preuve de ceci, c'est que les Wieniansky, Vieuxtemps Sarasate, etc. n'ont fait que d'user de ses procédés.

Op. 8. — *Le Streghe, les Sorcières*. Le thème principal est extrait du Ballet de Süßmayer *le Nozze di Benevento*. Ce morceau fut écrit en 1813.

Le thème principal :



est suivi de plusieurs variations « ensorcelées », c'est le cas de le dire ; le motif du milieu de chaque variation est d'une grande tendresse, qui fait contraste avec le feu des traits.



Le *Final* est une sorte de galop brillant.

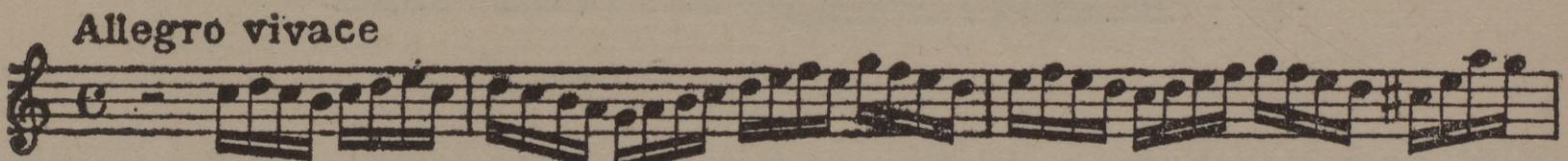
Op. 9. — *Variations sur God save the King.*

La 4<sup>e</sup> Variation est curieuse et déconcertante à la fois :



Op. 10. — *Variations sur le Carnaval de Venise.* Ces variations firent fureur et l'enthousiasme qu'elles déchaînèrent partout était extraordinaire. Publiées en 1851.

Op. 11. — *Mouvement Perpétuel.*



Le mieux réussi de tous les *Motif Perpetui* écrits jusqu'à ce jour.

Profondément musical, ce morceau est une merveilleuse étude d'archet.

Op. 12. — *Introduction et Variations sur l'air Non più Mesta accanto al fuoco.* Le thème est extrait de l'Opéra de Rossini *la Cenerentola* ; morceau extrêmement intéressant au point de vue technique ; le thème est très banal.

Op. 13. — *Introduction et Variations sur l'air Di tanti palpiti* extrait de l'Opéra de Rossini *Tancrède*.

L'introduction est charmante et le thème également. Les variations sont des plus originales.

Op. 14. — *Soixante variations sur l'air Barucaba*.

Excellent comme préparation aux autres compositions de Paganini, ces variations n'ont aucune prétention.

Œuvres sans numéros d'Opus.

*Sonate en la majeur*.

Petite sonatine sans importance.

*Variations de Bravoure* sur un thème de *Moïse* de Rossini, par Nicolo Paganini.

Morceau à exécuter entièrement sur la 4<sup>e</sup> corde. Le thème en est très beau et les variations des plus cocasses. Berlioz déclarait à propos de l'accompagnement d'orchestre de ce morceau, que Paganini orchestrerait mieux que Rossini.

*Introduction et variations* sur le thème, « *Nel cor più non mi sento.* »

Le thème est extrait de l'opéra *la Molinara* de Paësiello. (Thème sur lequel Beethoven fit également des variations.) Cette œuvre peut compter parmi les meilleures de Paganini, c'est la synthèse de son art dans ce qu'il avait de plus saillant.

*Duo merveille*. Chant avec accompagnement de pizzicato de la main gauche.

*Trois airs variés* pour être exécutés sur la 4<sup>e</sup> corde seulement.

Excellent préparations pour les variations sur *Moïse*; dans l'ensemble, modestes petites pièces.

*Les Charmes de Padoue*. Larghetto et Presto en 6/4. Morceau très facile et facilement jouable par les élèves. Musicalement médiocre.

Œuvres manuscrites et inédites (se trouvant au château de Gajone).

*Trio*, pour violon, violoncelle et guitare.

*Six duos*, pour violon et guitare.

*Sonate concertante*, pour violon et guitare.

*Quatuors II, X, XII, XIII, XIV, XV*, pour violon, alto, violoncelle et guitare.

*Deux duos*, pour violon et guitare.

*Grande sonate*, pour guitare.

*Pot-Pourri*.

*Sonate militaire*.

*Menuet*, pour guitare.

*Trois menuets*.

*Menuet XXV*.

*Valse*.

*Rondoncino*, pour guitare.

*2<sup>e</sup> valse*.

*Sinfonia Lodovisia*.

*Duetto amoroso*.

*Canzonetta*.

*Le couvent de Saint-Bernard* (avec 57 parties d'orchestre).

*La Pendule* (partition).

*Sonata appassionata*.

*Trois ritournelles*, pour deux violons et basse.

*Saint-Patrick's Day*, fantaisie avec orchestre.

*Sonate et prière*.

*Sonate amoureuse et galante*.

*Sonatine et Polachetta*.

*3<sup>e</sup> Concerto en mi*, violon-solo, partie écrite en 15 pages.

Partition d'orchestre de 128 pages, avec une partie de « Serpentone ».

*4<sup>e</sup> Concerto en ré*. Partie de violon-solo de 12 pages.

*5<sup>e</sup> Concerto en la*. Partie de violon-solo de 15 pages.

*La Primavera*. Sonate.

*Napoléon*. Variations sur la corde sol.

*Varsovie*. Sonate.

*Cantabile et Valse*.

*Tarentelle*, avec orchestre (43 pages).

*Ballet champêtre*.

« *Sonata per la gran viola* ».

*La Tempête*, avec orchestre.

*Marie-Louise*. Variations.

Tous ces manuscrits sont en excellent état ; les démarches faites pour trouver acquéreur sont restées vaines, autant en Europe qu'en Amérique ; le Dr Buttafaire, de Milan, s'est rendu acquéreur d'une partie de la collection, mais cherche, lui aussi, à s'en débarrasser. La ville de Gênes devrait faire le sacrifice d'acheter toute la collection, de façon à ce qu'elle ne puisse s'éparpiller dans plusieurs mains. Encore une fois, nous regrettons très vivement que les manuscrits ne soient pas livrés à la publicité ; il y a parmi eux de vraies reliques et MM. Paganini, étant donnée leur situation, devraient avoir des préentions plus douces ; il est probable alors que les grands conservatoires se disputeraient l'admirable collection qu'ils possèdent.



## UNE OPINION CONTEMPORAINE

Nous avons retrouvé à la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer deux chapitres d'une revue intitulée « *Mosaïque* » par P. Hédouin, les articles ont paru en 1856, et ont pour titre « *Paganini* ».

« J'ai connu assez particulièrement Paganini, et je peux affirmer que, sous tous rapports, il y avait en lui l'un des hommes les plus extraordinaires que j'ai rencontrés.

« Selon moi, son talent était si complet, si élevé, que jamais, il ne s'en présentera de semblable. Ce talent sublime, il le devait autant au travail, qu'au génie dont la nature l'avait doué.

« Je vais d'abord essayer de donner une idée de ce qui constituait son individualité artistique, et la révolution qu'il avait opérée dans le domaine du violoniste. Ensuite, j'esquisserai sa physionomie comme homme privé, telle qu'elle m'est apparue, en racontant quelques traits de son caractère.

« Tout le monde sait que le violon est, de tous les instruments, le plus difficile à apprendre de manière à arriver à une certaine habileté, et le plus insupportable à entendre, lors qu'il ne réalise pas une certaine perfection purement classique. Dans ce dernier cas, il n'a point de charme, l'effet qu'il produit est purement matériel, et agace, fatigue les nerfs de ceux dont l'organisation est délicate, en leur faisant constamment percevoir la présence de la corde et du crin. La prestidigitation du doigté, la souplesse et la vigueur de l'archet, la mesure exactement observée, la justesse des sons, ne suffisent donc pas au violoniste pour émouvoir les amateurs d'élite, pour les transporter dans ce monde idéal de jouissances

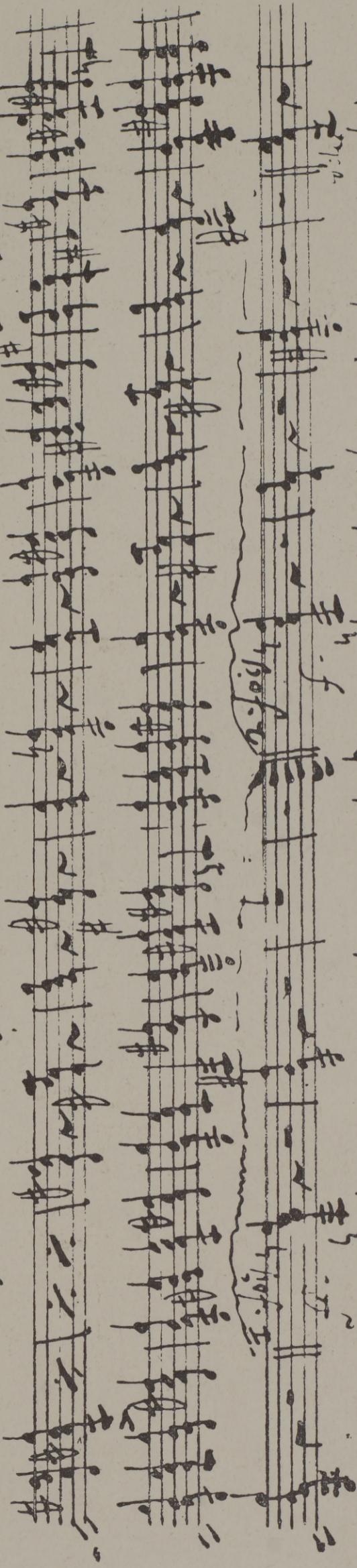
pures, célestes, ou de terreur infernale qu'évoquait le génie de Paganini.

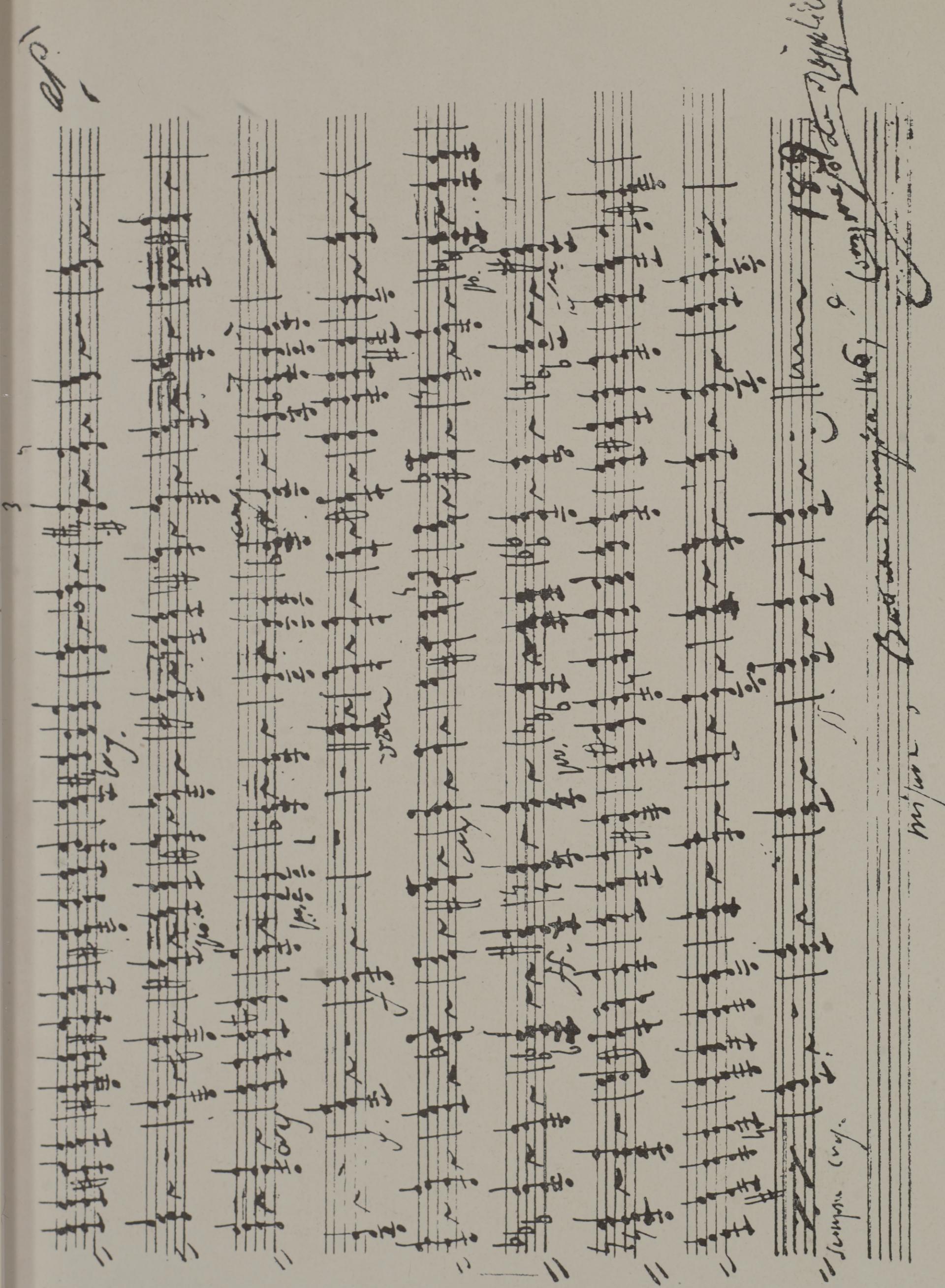
« Avant ce grand artiste, Tartini, Pugnani, d'après la tradition, et Viotti que j'ai eu le bonheur d'entendre à Calais en 1814, étaient les seuls qui eussent fait oublier qu'ils jouaient du violon. Leur âme avait passé dans leurs doigts, qui, par une communication électrique qu'on ne saurait expliquer, imprimait aux sons toutes les nuances des passions et des sentiments. Ces artistes étaient loin toutefois, d'avoir atteint le degré de perfection auquel parvint Paganini, parce qu'ils n'avaient point cherché, découvert les ressources immenses renfermées dans le violon. Ce dernier s'est en effet créé des moyens et une puissance jusqu'alors inconnus. Novateur heureux, il a transformé l'art en telle sorte, qu'il semble l'avoir refait entièrement.

« Je vais grouper quelques exemples destinés à faire mieux saisir et à justifier l'opinion que je viens d'émettre.

« L'archet de Paganini, placé dans une position plus perpendiculaire qu'on ne le place ordinairement, avait une franchise d'attaque, une hardiesse, un essor plein d'élégance et de grâce. Jamais on n'avait donné au *Pizzicato* et au *Staccato*, la force et les applications qu'il leur avait données, même dans les mouvements les plus rapides. Les sons harmoniques, imitation du flageolet, qui, jusqu'alors étaient si pauvres d'effets, il leur avait imprimé tour à tour une vigueur, une expression, une douceur admirables. L'exécution à double corde n'était pour lui qu'un jeu. Ce qu'il y avait surtout de miraculeux, c'est que, laissant de côté l'orchestre, il exécutait avec un seul doigt un chant délicieux, tandis que les autres doigts faisaient entendre l'accompagnement lent ou vif, formant une harmonie qui ne laissait rien à désirer et qui renfermait souvent des dissonances très compliquées, d'une justesse incontestable. Il en était arrivé à ce point, qu'une seule corde, la quatrième, lui suffisait pour atteindre une telle profondeur d'expression, que, dans la *prière de Moïse*, par exemple, il ravissait ses auditeurs, et faisait couler les larmes des yeux des êtres les plus sensibles !... Quant à la voix humaine, n'était-il pas parvenu, par un travail inouï, à l'imiter dans toutes ses nuances : à la rendre sévère, ou tendre, religieuse ou ironique, terrible ou suppliante, gaie ou douloureuse ? Les accents de la jeune fille, de l'amant passionné, du vieillard, du guerrier volant à la victoire, de tous les personnages comiques des parodies italiennes, s'échappaient de son jeu magnifique avec une vérité, un brio, une mélancolie, une fierté, une amertume, ayant quelque chose de surhumain ! Ceux qui l'ont entendu interpréter les différents caractères du *Carnaval de Venise*, me comprendront cent fois mieux par les souvenirs qu'ils en ont gardés, que par tout ce que je viens de dire, car, outre mon inabiliter, il y a dans les arts des merveilles qu'on ne saurait rendre par la parole écrite ou parlée. L'organisation physique de Paganini venait en aide à son génie, en lui offrant des ressources que nul autre que lui n'aurait pu employer. Ainsi, ses clavicules étaient conformées de façon à ce que son violon, sur lequel il appuyait alors avec force son menton, y tenait attaché, sans qu'il fût obligé de le soutenir avec la main gauche, ce qui lui permettait de faire tout ce qu'il voulait, en lui donnant toutes les positions possibles. Cette main elle-

*After Vivaldi's movements perpetuated*





AUTOGRAPHE DE PAGANINI :

Accompagnement de guitare au mouvement perpétuel.

même, avait une élasticité, une forme vraiment unique, puisque, sans effort, il arrivait à imprimer à son pouce la courbe la plus arquée, dans un sens contraire à l'articulation. Longtemps, on a pensé que les doigts de Paganini étaient d'une longueur énorme, et, à cet égard, on s'est étrangement trompé. D'une dimension moyenne dans le repos mais secs et très effilés, ils acquéraient dans l'action une extension que les savants anatomistes pourraient seuls expliquer.

« Je laisserai de côté une foule d'autres moyens techniques trouvés, inventés par Paganini, et qui rendaient son exécution prodigieuse. Il me suffira de répéter ce que les vrais connaisseurs ont dit si justement de son talent : « Contrairement à certains chanteurs, qui font de leur « organe un instrument, il avait fait *de son instrument un organe*, rendant « pleinement ses pensées musicales. »

D'une taille un peu au-dessus de la moyenne, Paganini possédait une figure d'une expression à la fois sardonique et fantastique. Ses traits rappelaient ceux de Dante. De longs cheveux noirs tombant en boucles sur ses épaules, ajoutaient à l'effet plein de mélancolie répandu sur sa personne. Lorsqu'il s'animait, ses yeux lançaient des éclairs, et il était difficile de soutenir son regard, sans éprouver un certain sentiment de malaise et d'effroi. Incertain dans sa démarche, paraissant prêt à succomber sous les atteintes d'une maladie nerveuse qui finit par le conduire au tombeau ; quand il tenait son violon et levait son archet, une révolution subite s'opérait en lui : ce faible corps prenait à ce moment la force, la puissance du bronze et se dessinait dans sa pose d'Appollon Pythien.

« Son esprit était fin, distingué. Il connaissait bien la littérature de son pays, et en parlait en homme de goût et d'érudition. Dans un salon, ses manières annonçaient la fréquentation de la bonne société. Quant à son caractère, la bizarrerie, le caprice en formaient les bases. Lorsque je fis sa connaissance, il était déjà hypocondriaque à un haut degré, vivant sous l'influence des manies, résultant sans nul doute de sa maladie nerveuse qui le dominait. Poursuivi à diverses époques par la calomnie, il avait conservé sur les jugements des hommes, un scepticisme amer, que souvent, il laissait éclater dans la conversation. Jeune, il s'était livré aux passions les plus vives. On m'a assuré alors, que sa prodigalité n'avait plus de bornes. Le croirait-on ? à 40 ans, l'avarice la plus sordide remplaça cette folle générosité. Je vais en citer un exemple pouvant servir à l'étude des maladies de l'esprit humain. Le lendemain d'un concert donné par lui dans la ville que j'habitais, et dont la recette avait produit 10.000 francs, il me manifesta le désir d'acheter un gilet de casimir noir. Je lui fis l'offre de le conduire chez mon tailleur : « Non, non, me dit-il, *mio caro advocato*, menez-moi dans la boutique d'un fripier (fripier) ». Nous allâmes trouver un nommé Morel, unissant à l'état de fripier, le titre de costumier de théâtre. Pendant trois quarts d'heure, Paganini discuta avec le marchand pour obtenir une diminution d'un franc sur le prix du gilet coté à 10 francs. On se ferait difficilement une idée de toutes les ressources qu'il employa afin de parvenir à ce but qu'il ne put atteindre !... Ennuyé par ce débat, ayant quelque chose de souverainement ridicule de la part d'un grand artiste, je déclarai pour en finir, que

j'allais solder la différence entre la somme demandée et offerte. Il se résigna alors à satisfaire le fripier, mais ce fut en faisant une grimace vraiment diabolique. Puis, en sortant du magasin, il me dit : « Vous n'avez donc pas lu les mémoires du signor Marmontel, puisque vous vous étonnez de ce que je viens de faire ?... » (On sait que l'auteur des *Incas* raconte dans ses *Mémoires* que Voltaire, étant à Ferney, employa inutilement devant lui toute son éloquence, afin qu'un juif lui fît remise de six livres, sur le prix d'un couteau de chasse.) « J'ai lu Marmontel, lui répondis-je, et je vois où vous voulez en venir ; mais vous oubliez, mon cher maître, que Voltaire se faisait une question d'amour-propre de remporter une victoire sur un juif, et lui offrit, en échange de ses six livres, les compensations les plus généreuses, il alla jusqu'au point de lui promettre très sérieusement de doter une de ses filles. Est-ce ainsi que vous avez agi envers ce pauvre fripier ? »

« En mille circonstances, Paganini me montra cette extrême avarice. Un matin, je le vis s'habiller ; il portait sur la peau un gilet de flanelle très vieux et entièrement rapiécé de sa main. Comme je le plaisantais sur cette étrange économie : « *Signor advocato*, me dit-il, vous manquez de sentiments en ce point ; un vieil habit pour moi, c'est un vieil ami... Je m'y attache, et je ne peux m'en séparer... »

« Je l'avais adressé et fortement recommandé à Londres à un de mes bons amis, Mr. Smith, secrétaire de l'amirauté, demeurant à Somerset-House, et qui le reçut avec les plus grands égards. Tous les jours il refusait de prendre des lettres d'invitation de la haute aristocratie, parce qu'elles n'étaient point affranchies !... »

« J'ai de lui des autographes d'autant plus curieux, qu'il n'aimait pas écrire, et ne consentait que rarement à placer une ligne et son nom sur les albums des plus nobles, des plus belles dames. Dans une de ses lettres, qui me sont restées, il m'a salué du titre excentrique de *Figlio di vesuvio nato à Boulogne-sur-mer*. »



## LETTRE DU DOCTEUR PIRUS PIRONDI DE MARSEILLE

Le vénérable docteur, né le 8 octobre 1811 et actuellement en parfaite santé, nous fait l'honneur de nous communiquer ses impressions sur Paganini, qu'il connut personnellement.

*Marseille, le 30 avril 1905.*

Mon cher Alberto,

....Oui, par le fait de circonstances curieuses, j'ai pu, dans ma jeunesse, vivre pendant quelque temps, et à deux reprises, assez près de Paganini pour pouvoir vous fournir de curieux détails sur sa personne. Malheureusement j'éprouve beaucoup de fatigue à écrire, et je n'ai sous ma main

aucun secrétaire dont je suis sûr de l'orthographe. Je tâcherai cependant de vous en dire quelque chose.

Sa tête, son encolure, tenaient un peu d'Offenbach — mais sans lunettes et plus maigre, les hanches saillantes, la gauche surtout sur laquelle il appuyait le coude pour mieux fixer l'immobilité de son violon. Les doigts de la main gauche avaient près d'un centimètre de plus de longueur — huit millimètres — que ceux de la main droite et par suite sans doute<sup>à</sup> d'une disposition, particulière des muscles de l'épaule droite, il ne portait son archet sur le violon qu'après lui avoir fait parcourir un bel et large arc de cercle avec le bras étendu.

En jouant, ses yeux brillaient comme deux gros diamants, mais tête et corps gardaient une immobilité complète, absolue.

Je ne l'ai vu jouer qu'une fois à son premier concert à l'ancien Grand-Opéra de Paris. Tout l'orchestre, composé de grands artistes dirigés par l'illustre Habeneck, fut tellement abasourdi, stupéfait de ce qu'il entendait, que *tous*, et *successivement* cessèrent pendant un moment de *l'accompagner* : silence de l'orchestre, et toutes leurs figures en l'air en véritable admiration. Paganini baissa le regard sur eux, et pareil triomphe imprima sur ses lèvres un sourire inoubliable.

Il avait l'air et il était en effet toujours souffrant, surtout quand il venait, selon son expression, de jouer *plus sérieusement* et plus préoccupé que de coutume. Quant à la qualité, à la vigueur, à la force, à l'endiamagement des quatre cordes de son violon, rien au monde ne peut en donner une idée ; j'en éprouve encore les frissons, rien que d'y penser, comme j'en éprouve en me rappelant la voix du grand ténor Rubini.

Qui n'a entendu la prière de Moïse sur la 4<sup>e</sup> corde jouée, chantée, modulée, *distillée* par Paganini, peut regretter d'être venu au monde trop tard. Qu'il eût un doigté spécial, et un *accord* exceptionnel, cela est incontestable, mais cela ne peut expliquer la formidable puissance du *son*. Ses doigts avaient une *force d'acier* et il possédait une *dextérité*, je dirais presque un art inconnu pour faire volontairement ou sans le vouloir le miracle suivant : au milieu d'un concerto, une corde se casse; vive émotion dans le public, l'artiste ne s'arrête pas pour si peu, et la belle exécution marche jusqu'à la fin avec trois cordes au grand étonnement et à l'enthousiasme général. Passant par Marseille, Paganini fut retenu par plusieurs de mes amis, amateurs hors ligne de musique de chambre, trios, quatuors, quintettes charmèrent nos oreilles pendant plusieurs jours, Paganini était pour ce genre de musique, aussi extraordinaire et aussi admirable que pour le reste.

Paganini était doué d'une susceptibilité excessive, système nerveux maladif, santé chancelante, toujours très souffrant lorsqu'il s'était livré à une trop sérieuse étude de violon.

La crainte de manquer des soins nécessaires à sa santé avait exagéré chez lui le goût de l'économie, à tel point qu'un mauvais esprit le surnomma M. Paganiente (Paye rien).

On peut ne pas aimer ses compositions, mais c'était un grand artiste se jouant des plus sérieuses difficultés, et grandissant démesurement ces grandes difficultés, d'après l'auditoire qu'il aurait devant lui.

Deux anecdotes peu connues peut-être le prouvent. Au début de ses tournées artistiques, un compositeur connu à Florence et estimé pour sa belle musique de chambre le met au défi de jouer proprement un de ses concertos inédits, après trois jours d'études : Paganini lui offre de le jouer séance tenante ; et pour comble de mystification à l'auteur, il emprunte un mauvais violon et un mauvais archet au voisin et soulève l'admiration des assistants. Si le pauvre vieux compositeur était en vie à l'heure actuelle il courrait encore !...

Les Frères Baër arrivent dans une ville d'Allemagne pour y donner un concert. Etant couchés dans un des principaux hôtels, ils sont réveillés par les sons d'un violon que ces deux grands artistes estiment ne pouvoir se trouver qu'entre les mains d'un Paganini. Ils se taisent, déplacent les meubles, se couchent par terre pour mieux entendre. Cela ne leur suffisant pas, ils se lèvent et, un bougeoir à la main, parcouruent les corridors de l'hôtel et finissent par trouver la chambre où Paganini jouait et s'exerçait..... dans son lit. Après de nombreux appels, Paganini finit, par ouvrir la porte à ces deux grands artistes, qui sautèrent près du lit, suppliant Paganini de continuer ses exercices. Il continua, mais, au bout de deux heures, l'émotion fut si vive chez l'exécutant et les auditeurs, que tous les trois étaient presque évanouis ; nous tenons ce récit des frères Baër eux-mêmes.

Je m'arrête avec la crainte que vous ne puissiez lire ce long griffonnage écrit difficilement et à la hâte. Mais vous y trouverez ma bonne volonté et une preuve de ma vive amitié pour vous tous.

Dr PIRUS PIRONDI.



## BIBLIOGRAPHIE

Les éclatants succès de Paganini, lui valurent une quantité de brochures et d'articles ; malgré l'impossibilité de les retrouver tous, nous croyons pouvoir citer à peu près les principales publications ayant trait au grand artiste.

*Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch,* par Schottky, Prague Calve 1830.

*Paganini's Leben und Charakter,* par L. Vinela, Hambourg 1830. Campe.

*Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Concerten,* par G. Harris, Brunschwig, Vieweg 1830.

*Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini,* par J. IMBERT DE LAPHALÈQUE, Paris, Guyot, in-8°.

*Paganini et de Bériot ou avis aux artistes qui se destinent à*

*l'enseignement du violon*, par Fr. FAYOLLE, Paris, Legouest, 183 in-8°.

*Paganini, his life and Works*, by STEPHAN STRATTON, London, Published by the « Strad ».

*Leben, Charakter und Kunst N. Paganini's*, par F.-C.-J. SCHUTZ, Eine Skizze, Leipzig, Rein 1830.

*Paganini*, par Mlle ELISA POLKO, traduit de l'allemand par RAVASINI, Treves Milano 1876.

*Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots de son secret*, par G.-L. ANDERS, Paris, Delaunay 1831.

*Notice biographique sur Nicolo Paganini*, par F.-J. FÉTIS, Paris, Schönenberger.

*Vita di Nicolo Paganini da Genova scritta ed illustrata da GIANCARLO CONESTABILE*, Bartelli, Perugia 1831.

*Lettres de Liszt*, par LA MARA, Breitkopf et Härtel Leipzig : volume I, lettres n° 5, 16, 23, 88, 131 ; volume II, lettre n° 20 ; volume III, lettre n° 104 ; volume IV, lettres n° 112, 179.

*Vie de Moscheles*, 2 volumes 1873, chapitres 13 et 14 « Paganini ».

*Louis Spohr*, autobiographie, volume I, page 279 et volume II, page 168.

*Célèbres violonistes*, de A. EHRLICH.

*Ole Bull*, par SARA BULL.

*Revue musicale de Paris*, 23 décembre 1840. Article nécrologique, par F. Liszt.

*Vie de Rossini*, par S. EDWARDS.

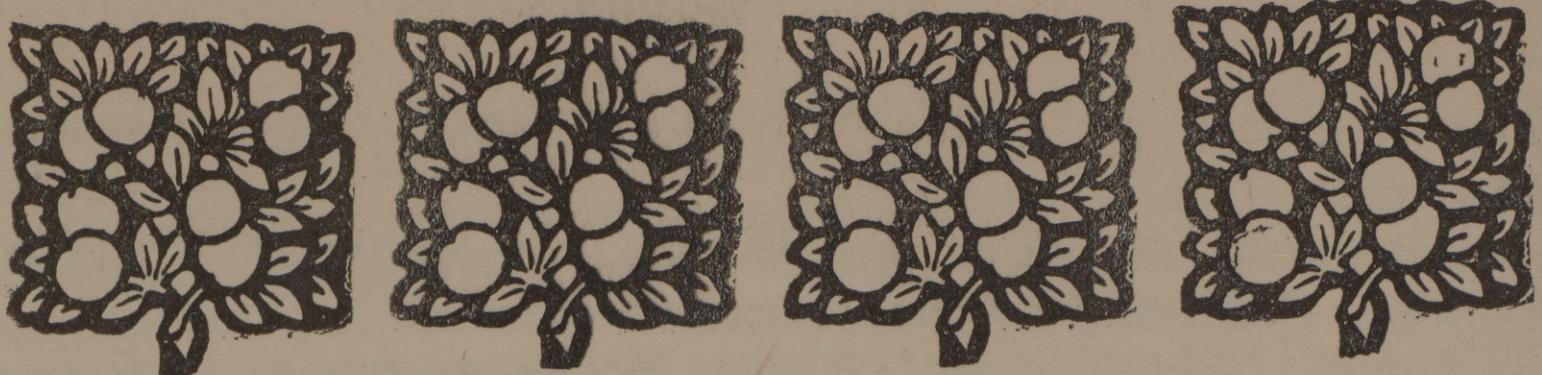
*Vie et lettres de sir Charles Hallé*, 1814 et 1817.

*Paganini*, par J.-G. PROD'HOMME, Dulaurens.

La Bibliothèque nationale de Paris possède aussi de nombreux portraits de Paganini par : Caporali, Julien 1829 et 1839, Winterhalter J.-R., de Pommayrac, Bry, Krug, Corplet, F. Bachmann, Fontalard, Weber, Hahn année 1836 et n° 3729 (Paganini couronné) Artus, von Filzer, Brandt, Jocopi, Ponike, A. C., et Battsalles.

ALBERTO BACHMANN.





# UN MARIAGE GRÉGORIEN

---



A petite ville de Nogent-sur-Marne a offert, il y a quelques jours, un singulier spectacle. Quelques centaines de Parisiens, gens des lettres et des arts, du théâtre et du monde, envahirent la vieille église du lieu pour suivre un office du plus pur style grégorien, dont la musique et les habits sacerdotaux eux-mêmes, s'efforçaient de nous transporter aux temps moyennageux. Il s'agissait d'un mariage qui réunit d'universelles sympathies et la fête s'acheva dans un merveilleux décor du XVIII<sup>e</sup> siècle où Watteau vint jadis peindre à l'abri du monde.

Un chroniqueur mondain aurait vite brossé un léger croquis de cette évocation charmante du passé, au milieu d'un public tout à fait moderne. La critique musicale réserve son intérêt pour la reconstitution grégorienne, accomplie sous la direction de notre collègue M. Gastoué. Là où apparaît le nom de Gastoué on peut être sûr que les choses seront bien faites et que la science historique aura satisfaction tout autant que les oreilles. Le programme arrêté fut en quelques mots celui-ci ; nous en donnons le détail afin qu'il puisse servir d'exemple en toute autre occasion :

1<sup>o</sup> Propre de la fête du jour, c'est-à-dire l'introït, le graduel, l'alleluia, l'offertoire et la communion de la messe « *Sacerdotes* » (Edition Vaticane). Cependant le texte du graduel a été chanté sur un simple récitatif du XI<sup>e</sup> siècle, extrait d'un ms. latin de la Bibliothèque nationale (1139).

2<sup>o</sup> Ordinaire de l'Avent, temps liturgique où nous nous trouvions. L'ordinaire de la messe N° XVII de l'Ordinarium (Ed. Vaticane) avec le Gloria de la messe des « *Anges* ».

3° Pièces de la liturgie du mariage, et autres pièces supplémentaires spécialement transcrites sur des mss. du X<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle savoir :

*Deus Israel coniungat vos.*

*Ecce sic benedicitur.*

*In te speravi.*

dont les mélodies seront insérées dans le *Liber Gradualis* en préparation de l'Édition vaticane.

*Sanctorum exaltatio.*

*Fons indeficiens*

tropes inédits du *Sanctus* et de l'*Agnus*.

A l'élévation : *O sacrum convivium*, antienne de la fête du « *Corpus Christi* »

A la fin, le psaume *Beati omnes*, en antiphonie ancienne, dont les versets ont été empruntés à la *Commemoratio brevis* attribuée à Hucbald (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle), où ils sont écrits dans la curieuse notation dasienne. La mélodie de l'antienne est un timbre des nocturnes solennels. En voici la musique :

Toutes les voix, hommes et enfants.

Antienne: Uxor tu-a, si-cut vi-tis a-bun-dans, in la-te-ri-bus

do-mus tu-a. Voix élévées Be-áti omnes qui ti-men-dó-mi-num.  
d'hommes

qui ám-bu-lant in vi-is e-ius Voix graves: La bó-res mánum tu-

árum quia man-du-cá-bis: bē-á-tus es, et bene ti-bi e-rit.

Cette brève énumération ne saurait donner l'idée de la douceur pieuse et enveloppante de la musique. Le vénérable plain-chant, restitué dans son intégrité et débarrassé de l'ankyste,

lose qui le paralysait, redévient une musique souple et digne, incroyablement respectueuse du mystère auquel elle s'associe. Les catholiques verront-ils un jour tout ce qu'il manque à leurs solennités lorsque leur cœur ne chante point de cette façon?

Gardons-nous cependant d'un optimisme illusoire. Entre l'art grégorien et le public de nos grands mariages il y a un désaccord, dont la disparition n'est pas prochaine. A moins d'un véritable miracle, je ne vois pas trop comment concilier en un même lieu (fût-ce une église) deux mentalités aussi opposées que celle d'un chrétien du x<sup>e</sup> siècle et celle d'un intellectuel de 1908. Entre Hucbald et Anatole France, entre Saint Grégoire et Mlle Moréno, qui se sont rencontrés l'autre jour dans l'église de Nogent, on avouera qu'il y a bien quelques petites différences qui se traduisent et s'accusent dans le goût musical. Ce n'est pas là un vain distinguo. Les amis de la restauration grégorienne, et j'en suis, auraient tort de se dissimuler la gravité d'un problème, qui n'a l'air de rien parce que les bienséances mondaines l'atténuent, mais qui se dressera toujours devant eux et contre eux.

Aussi longtemps que nous nous sommes tenus au raisonnement spéculatif, tout a bien été. Il faut, disait-on, en enfant la voix, une musique religieuse à l'église, l'art doit être à sa place, etc..... Dissertations faciles. Mais en pratique tout change, et tout est compromis, parce qu'on se trouve en présence d'un public étranger à ces vues de piété, souvent très hostile, et dont il faut bien tenir compte puisque nous l'avons invité à prendre sa part de la cérémonie. De là vient toute la difficulté. Quand nous tonnons contre la musique profane, la musique impie et théâtrale, qui envahit le temple, nous songeons involontairement à une église idéale, où le fidèle recueilli ne demande qu'à prier. Et certes, il n'est pas rare de rencontrer des offices de ce genre, en semaine, ou le dimanche de bonne heure. Bien que cependant, par un jeu malin des contrastes, la pire musique semble précisément se réfugier en ces heures de recueillement. Là sévissent les cantiques déplorables, et tout le mauvais goût dont un catholique charitable est susceptible. Mais à côté de ces manifestations d'une piété, sinon éclairée, du moins sincère, se placent les grandes cérémonies auxquelles l'esprit du monde ne saurait demeurer étranger puisque c'est lui-même qui les provoque. Or remarquons-le bien, ici l'église est

proprement *dessaisie*, comme on dit en langage juridique. Ni le prêtre ni le fidèle ne sont plus chez eux. En veut-on la preuve ? Supposons un curé de paroisse qui prendrait occasion d'une cérémonie de ce genre, pour éléver la voix et dire : « Mes très chers frères, je vois parmi vous des hérétiques notoires, des impies qui font scandale. Vous les connaissez comme moi. Je les conjure de revenir à la foi, etc.... » Comment pensez-vous que ce petit discours serait accueilli ? Trouverait-on dix personnes dans toute l'assistance, pour défendre ce curé, qui se mêle de ce qui ne le regarde pas, qui viole les lois de l'hospitalité, qui met les pieds dans le plat etc... Par conséquent, l'Eglise n'est plus chez elle ; son rôle est passif. On lui demande simplement d'expédier au plus vite quelques actes convenus, et de glisser sur tout le reste, c'est-à-dire d'atteindre le minimum possible de religiosité.

Dans ces conditions, qui se réalisent plusieurs fois chaque jour à Paris, voudrait-on dire quelle est la musique vraiment à sa place ? Est-ce l'antienne grégorienne, ou la Méditation de Thaïs ? Ayons le courage de l'avouer, l'émotion décorative et un peu vague d'un maître comme Massenet convient merveilleusement à cette mise en scène, dont la religion est le prétexte, mais où le christianisme est relégué dans les coulisses. Le pauvre vieux plain-chant est bien étonné de se trouver en pareille compagnie, et la compagnie bien surprise de le voir apparaître en intrus ! Me dira-t-on qu'une cantilène du XII<sup>e</sup> siècle empêchera Mme X. de songer à son nouveau chapeau ou le petit Z., de se creuser la tête pour savoir comment se défaire de sa 24 HP. Passe encore pour un beau solo de violoncelle, un adagio habilement truqué. Voilà qui peut distraire un moment, et faire lever au ciel de beaux yeux. C'est de la décoration, comme les fleurs de l'autel, et cela ne tire pas à conséquence.

Mais il en va tout autrement des chants sacrés où le christianisme a mis ce qu'il avait de meilleur. La cantilène grégorienne n'est pas un vêtement d'indifférence que l'on peut jeter sur la pompe d'une solennité mondaine. L'âme qui vibre ici ne peut s'adresser qu'à des croyants, à une communauté qui s'unit dans un même effort de prière. Les accents de la liturgie ne sont point des objets d'agrément, offerts à notre curiosité ou à notre ennui, mais des moyens d'hygiène mentale qui font partie d'une thérapeutique d'âme,

d'un régime de vie intérieure. Tout nous dit dans ces mélodies des offices catholiques, qu'elles ont été conçues pour une réunion d'initiés, où le catéchumène restait à la porte. Leur condensation dans les limites d'un étroit *ambitus*, leurs lignes simples et sommaires, leur dolence, leur monotonie même, qui exclut tout souci de l'effet, rien de cela ne peut s'appliquer à une foule pimpante dont la sacristie est la seule préoccupation. De telles formes d'art synthétisent une collectivité homogène, dont les cœurs palpitent à l'unisson et qui n'a besoin pour s'exprimer que d'un mélisme sonore à peine indiqué. Quelques mouvements à travers l'octave, sur des modes choisis, quelques formules d'humilité, quelques cadences de prière, de patientes vocalises qui achèvent l'extase, cela suffit pour manifester l'émotion que le sacrifice divin inspirait à nos ancêtres. C'est quelque chose comme le rayonnement de l'ineffable. Qu'on le veuille ou non, cette musique est une musique de société secrète, où chaque fidèle apporte un désir de communion qui l'unit à son voisin et accomplit un rite salutaire.

S'il en est ainsi, où trouver une commune mesure entre le grégorien et le public de nos grands mariages. Car il est impossible de rêver une mixture sociale plus disparate que la cohue qui se presse à ces assemblées. L'autre jour même, à Nogent, où l'élite intelligente se voyait rassemblée, j'ai surpris des réflexions qui témoignent à quel point la musique liturgique et la religion elle-même sont dépayées en cette occurrence. Un homme, qui a de l'esprit à Paris et qui se trouvait à côté de moi, se plut à commenter par un mot plaisant, toutes les phases de la messe. Au Canon, je l'entendis prononcer cette phrase, qui voulait être malicieuse : « Tiens, on dirait qu'ils jouent au zanzi. » Que peut donc faire le catholique égaré dans ces spectacles, sinon souhaiter qu'ils s'expédient au plus vite, et que sa religion s'y montre le moins possible ;

En somme la « messe de Nogent » comme on dira plus tard dans l'histoire de la musique, devrait faire réfléchir les catholiques et les amis de l'art sacré. Cette manifestation tout à fait remarquable précise une tendance intéressante de l'Eglise actuelle ; elle marque la volonté de mener à bien les instructions du *Motu Proprio*, et d'en finir avec ce compromis qui jusqu'ici était imposé par l'auditoire lui-même. Et du même coup elle pose en face d'un public athée ou indifférent le problème,

d'un art de plus en plus détaché du monde. N'est-ce pas là une situation singulière et essentiellement contradictoire ? D'un côté on raffine sur le choix de l'office, et d'autre part on se montre absolument indifférent au choix des fidèles. On chasse les marchands du chœur, et on les convie à prendre place dans la nef. On présente au catholique une liturgie idéale, et on le met hors d'état d'y prendre part, en ouvrant l'église à ses critiques les plus avertis. Il y a là un manque de logique et une dualité pénibles, qui empêcheront, je le crains bien, ces tentatives de porter leurs fruits. Oui, il faudra opter entre deux courants aussi divergents, si l'on ne veut point que les cérémonies religieuses prennent le caractère de réunions publiques, et de spectacles de curiosité. La voie où s'engage l'Eglise à la suite des cantilènes grégoriennes nous conduit vers les premiers âges du christianisme, où le temple était avant tout un lieu *d'initiation*. Verrons-nous ce retour s'accomplir véritablement ; verrons-nous l'église au fidèle, comme la mine au mineur ? Je le souhaite bien vivement. Chacun chez soi, et le chant grégorien sera bien gardé.

J. ECORCHEVILLE.





# LA MUSIQUE DES SYLLABES

## ET LES SIRÈNES DU DOCTEUR MARAGE

---



L n'est pas d'étonnement plus grand que celui-ci pour le psychologue et l'esthéticien. Les poètes, dont toute la joie et tout l'effort consistent à trouver à l'expression de leurs pensées et de leurs sensations une forme verbale qui, par des rythmes cadencés et par des agencements harmonieux de syllabes, ajoute une volupté sonore, une beauté phonique, une splendeur concrète au sens dont les mots et les phrases sont les signes conventionnels et abstraits, — les poètes, bien souvent, n'aiment pas la musique. Et réciproquement il arrive parfois, (moins fréquemment tout de même), que les musiciens n'aiment pas la poésie. Il y a, je le sais, une différence essentielle entre la musique et la poésie. Dans la première, le son est l'unique élément en jeu avec ses modalités de rythme, de hauteur, de timbre, d'intensité. Dans la seconde, le son n'intervient qu'en seconde ligne, subsidiairement si j'ose dire, comme parure, comme ornementation d'idées qui, sans lui, pourraient se survivre, puisqu'une poésie peut se traduire, d'une langue dans une autre, donc ne pas s'évanouir entièrement quand on la prive de ses rythmes et que l'on altère toutes les sonorités avec lesquelles son auteur l'avait conçue.

Quel est cependant le poète qui ne gémit pas en voyant l'une de ses œuvres ainsi bouleversée par le traître qu'est tout traducteur, doublement traître quand il s'agit de vers ? Que restera-t-il dans la meilleure traduction italienne ou anglaise

de la poésie verlainienne, avec toutes ses diphongues sourdes et ses voyelles éteintes :

Calmes dans le demi-jour  
 Que les branches hautes font,  
 Pénétrons bien notre amour  
 De ce silence profond !

Que restera-t-il même de tel couplet lamartinien, si nous lui enlevons la symétrie de ses syllabes, sa belle ordonnance rythmique :

Le livre de la vie est le livre suprême  
 Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix ;  
 Le passage attachant ne s'y lit qu'une fois.  
 On voudrait s'arrêter à la page où l'on aime ;  
 Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même,  
 Et la page où l'on meurt est déjà sous vos doigts.

Il y a donc bien en poésie des éléments purement acoustiques, des éléments musicaux. Dès lors comment se fait-il que le poète puisse ne pas aimer la musique, ou le musicien ne pas aimer la poésie ? C'est évidemment parce que la mise en œuvre du son par ces deux sortes d'artistes diffère totalement.

Dans l'espace, le son se manifeste par certaines qualités, telles que la hauteur, le timbre, etc... ; dans le temps il se manifeste par le rythme. Force nous est donc d'admettre que les qualités du son et que le rythme employés en poésie ne sont pas les mêmes que les qualités du son et que le rythme employés en musique, puisque poètes et musiciens ne se montrent pas également sensibles aux deux arts.

Pour le rythme la différence est facile à percevoir.

Le rythme musical a été longtemps lié au rythme poétique. Longues et brèves du texte chanté déterminaient la durée des diverses notes d'une mélodie. Mais peu à peu la musique vocale s'est libérée du joug des paroles, et la musique instrumentale s'est complètement affranchie de l'esclavage métrique ; notre musique moderne n'a plus aucun souvenir de cette tyrannie primitive.

En somme on peut dire aujourd'hui que le rythme poétique tient uniquement au nombre d'*ictus*, de coups frappés par

l'émission des mots, — un coup par syllabe dans la poésie française ; un coup par syllabe longue, un demi-coup par syllabe brève dans la poésie latine, etc. — tandis que le rythme musical tient à l'équidistance des ictus, ou du moins à l'existence d'une commune mesure entre la *durée* des divers sons. Le rythme poétique est basé sur le *nombre* des accents, le rythme musical sur leur *espacement* dans le temps.

Il y a quelques années, je vis dans un music-hall un des meilleurs poètes de notre époque qui, dodelinant de la tête et remuant les mains, essayait de suivre la mesure d'un air pourtant bien simple ; il n'y parvenait pas et je me ressouvins alors d'un de mes anciens professeurs, un bon Père de la Compagnie, qui, remarquable connaisseur en métrique latine, nous embrouillait toujours à la chapelle, quand il voulait battre la mesure d'un cantique sur son eucologe. Ces hommes au rythme quantitatif, habitués à considérer comme égaux des alexandrins dont la déclamation dure tantôt deux et tantôt six ou huit secondes, tiennent pour barbare et enfantin l'isochronisme de la carrure musicale et ne peuvent se soumettre à sa régularité mécanique (1).

Pour ce qui est des qualité spatiales du son en musique et en poésie, la différence qui les caractérise est beaucoup plus difficile à saisir, et je crois bien que M. le Dr Marage est le premier qui, à une époque toute récente, soit parvenu à résoudre le problème, en réalisant enfin la synthèse expérimentale des voyelles.

Il est évident, a priori, que la musique du vers (indépendamment de son rythme) tient à la qualité « alphabétique » des syllabes qui le composent.

Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur !

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

Ils sont heureux, les morts aimés, car on les pleure !

(1) Il est intéressant de remarquer que les lois du rythme se sont adoucies dans les deux arts simultanément : liberté sans cesse croissante de la quantité en prosodie, émancipation de la carrure en musique. On accepte dans les deux clans des rapports de plus en plus complexes et de plus en plus nombreux soit entre le nombre, soit entre les durées des ictus sonores.

Voici des vers que nous trouvons jolis parce que les syllabes en jeu nous offrent des sonorités et des rapports de sonorités particulièrement agréables à l'oreille. Le charme de ces sonorités tient-il, comme dans une sonate de Mozart, à la *hauteur* successive des syllabes ? Ou, comme dans un poème symphonique de Rimsky-Korsakow à leur *timbre* ? Ou, comme dans un morceau bien exécuté, à leurs *intensités* relatives ?... Ce n'est pas à leurs hauteurs, car une même syllabe peut se chanter indifféremment sur toutes les notes de la gamme, sans cesser d'être reconnaissable, et le même vers peut être mis en mélodie de cent manières différentes sans cesser d'être un joli vers. Ce n'est pas à leurs intensités, car modulés par une femme à la voix délicate ou lancés par le puissant organe d'un tragédien, ils conservent la même beauté. Ce n'est pas à leur timbre non plus, car nous reconnaissons fort bien un *o*, un *a*, un *an*, un *in*, un *ou*, prononcés par des récitants aux voix timbrées tout à fait différemment. Pourtant c'est à cette hypothèse que l'on s'est le plus longtemps tenu.

On savait depuis un siècle et plus que le timbre des sons, (cette qualité qui permet de distinguer l'un de l'autre deux sons de même hauteur et de même intensité produits par deux personnes, un baryton et un soprano, par exemple, ou par deux instruments différents, un hautbois et un violoncelle, une clarinette et un tambour), on savait que le timbre tient à la présence d'un nombre plus ou moins grand d'*harmoniques* émis par l'agent sonore en même temps que le son fondamental. Nul n'ignore aujourd'hui que la hauteur d'un son dépend du nombre de vibrations effectuées par un corps en mouvement, — une corde de violon, une peau de timbale, un tuyau d'orgue, — pendant un temps donné, mais que toujours il s'adjoint à ces vibrations principales une série plus ou moins complète de vibrations accessoires toutes plus rapides que les vibrations fondamentales, et que l'on appelle les *harmoniques* du son fondamental. Dans certains instruments, les cloches, par exemple, l'une de ces vibrations accessoires peut même devenir plus perceptible que le son fondamental trop grave et que l'on n'entend pas. Quoi qu'il en soit c'est à la présence des harmoniques, qui ne sont pas les mêmes suivant les corps sonores en mouvement, qu'est dû le timbre propre de tout son ou de toute voix humaine.

Or on est parvenu, au moyen d'instruments de physique, à faire l'analyse de tous les timbres musicaux, à dissocier les harmoniques de tous les sons. Etant donné une série de résonnateurs métalliques, susceptibles de vibrer chacun en présence d'une des notes de notre musique et mis en communication, grâce à un dispositif spécial, soit avec des flammes de gaz, soit avec des cylindres enregistreurs, si l'on émet devant ces résonnateurs un son musical, -- produit par un hautbois, je suppose, — on reconnaît visuellement, au mouvement de certaines flammes, ou à l'inscription d'un tracé sur certains cylindres, que ce son correspond à une note  $N$ , et est accompagné de sons accessoires correspondant, par exemple, aux notes  $d, f, j, h$ . Si l'on fait alors vibrer simultanément et avec les rapports d'intensité voulus, des diapasons donnant ces mêmes notes  $N, d, f, j, h$ , on obtient, en effet, par synthèse, un son de timbre identique au timbre du hautbois. Cette expérience est classique et donne des résultats infaillibles.

Si donc la différence qualitative, qui nous fait distinguer les uns des autres les sons  $a, e, i, o, u, ou, in, on$ , etc, tenait au timbre de ces syllabes, on pourrait en prononçant l'une d'elles devant les résonnateurs de Helmholtz et en l'analysant ainsi, la reconstruire ensuite par synthèse. Or *on ne le peut pas*. Avec quelque minutie, quelque adresse que l'on fasse l'expérience, on obtient bien une reproduction fidèle du timbre de la personne qui a chanté ou prononcé des syllabes devant l'appareil, on n'obtient pas de voyelles nettement différenciées les unes des autres, quoique les traités de physique semblent prétendre le contraire.

A priori, cet insuccès paraît impossible ; et tout mathématicien est tenté de prétendre que c'est parce que l'expérience est mal faite. Si *tous* les éléments constitutifs du son émis ont été bien analysés, disent-ils, leur synthèse soigneusement faite ne peut pas ne pas reconstituer ce son avec *toutes* ses modalités. Mais précisément, depuis les expériences si concluantes du Dr Marage, on comprend en quoi l'appareil d'analyse et de synthèse, que je viens de décrire succinctement, est incomplet et pourquoi des diapasons et des résonnateurs en vibration ne sauraient reproduire la qualité *syllabique* du son.

On pensa pendant quelque temps que la forme des résonnateurs était peut-être cause de cet insuccès. La bouche hu-

maine, se disait-on, prend, pour prononcer un *a*, un *e*, un *on*, des attitudes différentes ; moulons la forme de ces cavités, et peut-être que des sons émis mécaniquement à travers des embouchures obtenues de la sorte, feront entendre des voyelles distinctes. Et l'on moula force bouches en train de prononcer *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Le résultat fut à peu près négatif. M. Marage fait entendre, à son cours libre de la Sorbonne, des sons de sirène traversant des bouches en plâtre dont il possède une collection très complète. On ne distingue pas la voyelle prononcée.....

Une réflexion éminemment simple, comme toutes les idées géniales, a enfin donné au savant laryngologue la clef du problème. Sur les tracés phonographiques, c'est-à-dire sur cette spire tremblotée que la pointe du résonnateur grave dans la gutta des rouleaux, on avait remarqué depuis longtemps que les voyelles *i* et *ou* produisent une ligne sinuuse régulière, plus ou moins serrée, suivant que la note sur laquelle ces voyelles sont proférées est elle-même plus ou moins haute, mais espacées régulièrement comme des dents de scie, tandis que les voyelles *é* et *o* produisent des dents de scie groupées par deux, comme une série d'*n* en écriture cursive, chaque *n* séparé du voisin par une liaison un peu plus longue ; et la syllabe *a*, enfin, donne des dents de scie groupés par trois, comme une série d'*m*, légèrement espacés les uns des autres. (1)



M. Marage se demanda si tout le secret des voyelles ne résidait pas uniquement dans cette répartition des vibrations sonores par groupes de une, de deux ou de trois petites oscillations, et il imagina de s'en assurer en construisant les cinq petits disques de sirènes dont nous donnons ici le croquis schématique. Ayant observé que les cordes vocales ne laissent entre elles qu'une très mince fente filiforme, quand on prononce un *é* ou un *i* et qu'elles s'écartent en forme de V quand on prononce un *a*, un *o* ou un *ou* et combinant cette donnée avec celle que lui fournissaient les tracés phonographiques, il perfora les petites

(1) Les flammes de Koenig donnent d'ailleurs les mêmes résultats : flammes à une pointe pour *i* et *ou*, à deux pointes pour *é* et *o* et à trois pointes pour *a*.

plaques métalliques tournantes, dont se composent essentiellement toutes les sirènes, d'un certain nombre de *fentes équidistantes* pour produire le son *i*, d'un certain nombre *d'ouvertures triangulaires équidistantes* pour produire le son *ou*, de plusieurs *groupes de 2 fentes* pour produire le son *é*, de plusieurs *groupes de 2 ouvertures triangulaires* pour produire le son *o* et enfin de quelques *groupes de 3 ouvertures triangulaires* pour produire le son *a*. Et quand il fit passer un fort courant d'air dans chacune de ces sirènes en rotation, il eut la satisfaction de les entendre prononcer l'une après l'autre, presque aussi distinctement que vous pourriez le faire, les voyelles *i, ou, é, o, a*.

Il eut ensuite l'idée d'adapter à l'orifice de chaque sirène le moulage en plâtre d'une bouche prononçant une voyelle donnée. Or quand il met à la sirène *a*, la bouche *a*, à la sirène *o*, la bouche *o*, etc... la netteté de la syllabisation en est certainement accrue. Mais ce qui prouve bien que cependant la forme du résonnateur n'est que secondaire, c'est qu'avec la bouche *o* la sirène *a* continue à faire entendre un *a* plus pâteux mais encore distinct, tandis que la sirène *o*, munie d'une bouche *a*, continue à prononcer la voyelle *o*.

Par cette admirable expérience M. Marage a nettement montré que la *syllabisation* est une qualité du son distincte, irréductible, qui s'ajoute aux autres qualités antérieurement définies, la hauteur, le timbre, l'intensité, et qui tient à la diversité de groupement des vibrations émises par le gosier humain. Tous les résonnateurs et tous les diapasons, ne produisant jamais que des vibrations équidistantes, peuvent imiter tous les timbres, mais ne sauraient jamais émettre que des syllabes oscillant entre l'*i* et l'*ou*. C'est bien ce dont nous avons l'expérience avec les sifflets de chemins de fer, par exemple, les sirènes de navires, ou les redoutables engins d'automobile qui « font fuir l'obstacle » par leur hululement, sinistre comme celui du vent sous les portes.

Une voyelle est donc l'émission d'un son par petits groupes vibratoires de forme constante et définie. Et nous voyons maintenant que le musicien, — qui se sert de la hauteur, du timbre et de l'intensité des sons, — puise ses armes dans un arsenal tout autre que le poète, uniquement préoccupé de leur qualité syllabique.

La découverte du Dr Marage doit-elle influencer l'art musical ? Oui et non. Je m'explique.

D'une façon générale je ne crois pas que les découvertes d'ordre scientifique puissent en aucun cas profiter *directement* aux progrès de l'art. Les résultats obtenus objectivement, au moyen d'instruments, ne concordent pas forcément avec les données subjectives de nos sens ; parfois même ils en diffèrent totalement et seules les données sensorielles importent en art. Il est, par exemple, curieux de constater visuellement, avec des instruments, que les notes de la gamme sont obtenues par des corps en mouvement dont les nombres de vibrations présentent entre eux certains rapports simples. Mais, en musique, on peut ignorer jusqu'à l'existence même des vibrations, et l'oreille *seule* est souveraine appréciatrice du plaisir ou du déplaisir sonore, alors même que ses indications en pareille matière sembleraient aller à l'encontre des données scientifiques. Tout l'effort de la science consiste, à transporter dans le canton de la vision des formes, c'est-à-dire dans le domaine de « ce qui se compte », les sensations de tous ordres. On lit avec certitude sur un thermomètre les degrés de la température ; mais notre organe de réaction aux températures extérieures nous renseigne seul utilement quand il s'agit de savoir si *nous avons* chaud ou froid. Pendant longtemps néanmoins j'ai cru possible de demander des indications précises à la science pour remplacer les tâtonnements de notre goût. J'ai notamment poussé très loin des recherches de ce genre, en ce qui concerne les couleurs. Une observation bien simple m'a convaincu depuis de mon erreur. Je la rapporte ici, parce qu'elle éclaire singulièrement la question.

Pour obtenir scientifiquement « une gamme type des hauteurs » j'avais établi une série de *gris* basée sur ce principe :

J'appelais zéro le *blanc* et 24 le *noir* ; je divisais un disque en vingt-quatre secteurs égaux et je peignais alternativement douze de ces secteurs en blanc et douze en noir ; puis, faisant tourner rapidement le disque autour de son centre j'obtenais, par mélange optique, un gris que j'appelais *gris-12* et qui *scientifiquement* était bien le gris moyen, le gris composé par moitié de blanc et de noir. En peignant dix-huit secteurs en blanc et six en noir, j'obtenais un *gris-6*, moyen terme entre le blanc et le *gris-12*. En peignant six secteurs en blanc et dix-huit en noir, j'obtenais le *gris-18*. Et en faisant ainsi varier

successivement les proportions de secteurs blancs et de secteurs noirs, je pouvais obtenir tour à tour les gris 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc... d'une gamme de vingt-cinq termes passant régulièrement du *blanc-zéro*, au *noir-24*. Dans un article, qu'il consacrait à mon ouvrage sur l'*Orchestration des Couleurs*, lors de son apparition, mon savant ami Félix Le Dantec me fit observer que cette gamme typique de gris était bien construite au point de vue scientifique, puisqu'elle analysait toutes les sensations de gris, en les transportant du canton de la vision des couleurs dans le canton de la vision des formes, (secteurs blancs et noirs que l'on pouvait compter) ; mais que peut-être elle n'aurait aucune valeur en art, car rien ne prouvait que les peintres choisiraient « à l'œil » les gris de ma série pour en faire leur gamme naturelle. Au moment où parut cette critique, elle me surprit et m'indigna quelque peu. Et pourtant rien n'était plus exact. Ma gamme scientifique a de la valeur au point de vue du diapason chromatique qu'elle me permit de construire et des investigations auxquelles elle me conduisit sur les hauteurs relatives du bleu, du jaune, du rose, etc..., mais *en art* la dame qui choisit « à vue de nez » des écheveaux de laine grise pour sa tapisserie est bien plus près de la vérité que je ne l'étais avec mes disques minutieusement construits. Ainsi, rien que pour mon *gris moyen*, le gris-12, obtenu par le mélange en égales quantités de noir et de blanc, si je le montre à vingt personnes en leur demandant si ce gris leur paraît clair ou foncé, les vingt personnes me répondent que c'est « un gris clair ». Dirai-je qu'elles se trompent ? Pas du tout ! Cela prouve simplement que, dans l'espèce, les sensations visuelles et les données scientifiques ne concordent pas ; les artistes n'ont pas à s'inquiéter de ces dernières.

Je crois donc que les sirènes du Dr Marage, qui ont analysé scientifiquement la nature des voyelles, n'ont pas résolu le problème de leurs qualités esthétiques.

Dans un ordre de complexité croissante les cinq voyelles dont ce savant a fait la synthèse se classent comme suit : *i, ou, é, o, a*. Rien ne prouve que, pour nos oreilles, elles agissent dans le même ordre. Et cependant j'estime que cette découverte ouvre la voie à toute une série de sensations nouvelles. Le simple fait de savoir que la qualité syllabique du son ne se confond avec aucune autre de ses qualités utilisées jusqu'ici en musique

est, pour les esprits curieux, une invitation à se lancer dans des recherches d'un ordre tout nouveau.

Je n'ai pas approfondi le problème et ne saurais indiquer un plan, ni même une méthode pour ces recherches, mais elles devraient évidemment porter sur deux points principaux : la valeur musicale des syllabes par rapport aux autres qualités du son, et leur valeur musicale intrinsèque.

Tous les musiciens qui ont écrit pour la voix se sont plus ou moins occupés du premier point. Il n'est pas un compositeur ni un chanteur qui ne sache que certaines voyelles sont plus favorables à l'émission des sons aigus et certaines autres à l'émission des sons graves. Ce lien est si intime qu'il devient même impossible de prononcer correctement certaines syllabes sur certaines notes. Je ne parle pas de la difficulté d'articulation qui concerne surtout les consonnes, mais de l'émission même des voyelles. Je me rappelle à cet égard un exemple typique. Ambroise Thomas a écrit quelque part, — au commencement de *Française de Rimini*, si mes souvenirs sont exacts, le mot « aurore » sur deux notes telles qu'il est presque impossible de le prononcer autrement que « aurôre ». Il y aurait donc un premier classement des voyelles à opérer, suivant l'ordre de leurs hauteurs normales, et il est probable que les syllabes que nous déclarons *claires* (en vertu d'une synesthésie toute naturelle) comme l'*a* ou l'*è*, seraient celles qui réclament pour leur émission, les notes les plus aigues, les plus *claires*, elles aussi, et que les syllabes sourdes, nasalisées, *ou*, *an*, *on*, etc... s'émettent plus normalement sur des notes graves... Il ne faudrait pas en déduire qu'une phrase donnée appelle une notation mélodique déterminée fatidiquement par les syllabes du texte, comme certains esprits têtillons ont voulu qu'elle appelât nécessairement un certain rythme, une certaine prosodie musicale. Non, certes ! l'indépendance du musicien vis-à-vis du poète doit être sauvegardée ; mais elle n'est pas intégrale.

On sait assez le rôle que l'allitération joue dans la musique imitative, et combien Wagner particulièrement perd à être chanté en français, parce que toute la musique des consonnes de son texte disparaît dans une traduction. Si nous prenons telle poésie française, nous y apercevons immédiatement aussi des jeux de syllabe, dont le mélodiste doit à tout prix respecter la valeur. Dans les « grands jets d'eau sveltes » de Verlaine,

par exemple, le *sv* de l'adjectif, qui fuse vers le ciel, bravant les lois de la pesanteur et soulevant la voyelle *è* sur sa fluide rigidité est d'une puissance évocatrice qu'aucun trait ascendant de violon ou de flûte ne saurait égaler. Or les voyelles, auxquelles les musiciens n'ont guère pris garde jusqu'à ce jour, ne doivent pas avoir un rôle moins capital dans les fonctions mélodiques. Nous savons bien, notamment, que les syllabes muettes ne doivent pas coïncider avec un temps fort et pour peu que nous soyons parfaitement sincères avec nous-mêmes, nous reconnaîtrons que dans les lieder de Schubert et de Schumann, traduits en *prose*, même parfaitement traduits, l'absence de *rimes* au bout des périodes mélodiques n'est pas seulement une faiblesse poétique, mais constitue bien une faiblesse musicale, l'oreille éprouvant dans ces compositions symétriques le besoin de certaines cadences syllabiques en même temps que de certaines cadences tonales.

Les syllabes ont également des rapports synesthésiques étroits avec les harmonies. Je connais, dans un exquise mélodie des frères Hillemacher : l'*Attente*, sur une poésie de Théophile Gautier, certain accord onctueux et chatoyant qui ne prend toute sa valeur que sur le mot « roucoule ». Mettez toute autre voyelle à la place de celle-ci (je n'appellerai jamais *ou* une diphongue, ce n'en est une qu'en français et pour l'œil) et le charme musical de l'harmonie s'évanouit presque entièrement.

Enfin la corrélation du timbre avec les syllabes est si évidente qu'il ne viendra jamais à l'idée de personne de chanter, pour citer un thème de trompette, « fififi ! » ni pour citer un passage de petite flûte « taratata ! » Taratata, c'est de la trompette ; ranplanplan, c'est du tambour, fififi, c'est de la petite flûte. Et notez bien que ces synesthésies timbres-voyelles, fixées par l'usage, ont une origine spontanée, et ne dérivent pas d'une convention purement arbitraire.....

Tout ceci, je le veux bien, est déjà connu. Encore conviendrez-vous que les expériences du Dr Marage ne peuvent qu'encourager les esprits ingénieux à découvrir de nouveaux rapports de cet ordre, à chercher des effets inédits de convenance entre la musique et les textes vocaux.

Mais surtout, je le répète, le fait de savoir, à n'en pas douter, que la qualité « voyellistique » du son ne se confond avec aucune de ses autres qualités, pas même avec le timbre, doit encourager

les compositeurs à tirer parti de la valeur musicale intrinsèque des syllabes. C'est principalement sur ce deuxième terrain que s'ouvre désormais une voie de recherches toute nouvelle.

Qui donc aurait cru, au temps de Lulli, que les effets de timbres joueraient un rôle si grand dans les symphonies futures ? Monteverde au commencement du dix-septième siècle, puis Gluck à la fin du dix-huitième, parurent avoir tiré tout le parti possible de cet élément sonore. Et qui sait si la postérité ne trouvera pas que Rimsky-Korsakow et Debussy n'ont connu, sous ce rapport, que l'enfance de l'art ?... Aujourd'hui également nous avons peine à croire que de l'ingénieux emploi des voyelles on puisse tirer un parti bien efficace ; et qui sait pourtant si là n'est point l'avenir des voluptés sonores, l'enrichissement tant cherché de la palette musicale !... Je vois fort bien, pour ma part, des chœurs où l'utilisation traditionnelle des bouches closes ou des *a* ferait place à tout un jeu de voyelles et de consonnes établi suivant des rapports systématiquement étudiés, (non point par la science, une fois encore, mais par un empirisme auditif nouveau). Berlioz a cherché quelques effets de ce genre, dans certains chœurs de *La Damnation de Faust*, mais avec la seule intuition du génie, — qui, chez lui, n'était pas une longue patience, — et il s'agirait ici d'établir avec toute la force d'une volonté persévérente et toute l'ingéniosité de l'amour une esthétique nouvelle, l'esthétique musicale des syllabes.

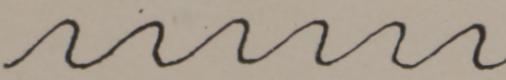
Sans aucun doute les premières indications dans cette matière seraient fournies par la musique vocale polyphonique. On pourrait découvrir certains effets particulièrement heureux dans les conflits de syllabes que nous offrent les duos, les trios, les quatuors, les quintettes, les sextuors, les septuors d'antan, surtout dans la musique italienne. Il suffirait d'analyser avec sagacité la cause de ces agréments syllabiques, pour trouver peut-être les lois élémentaires de leurs rapports et de leurs contrastes. La lecture à haute voix des poètes et des écrivains harmonieux fournirait aussi de précieux renseignements sur l'enchaînement des syllabes et sur leur valeur musicale. Une phrase de Renan, un vers d'Hugo serviraient parfois de thème à tout un morceau de musique syllabique, dont la beauté particulière serait d'autant plus évidente qu'on le construirait sur des bases rythmiques, mélodiques et harmoniques plus simples.

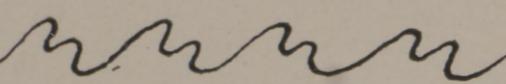
Je ne désespère pas de voir un jour quelque jeune musicien faire de charmantes trouvailles dans ce domaine, et resserrer ainsi les liens de la musique et de la poésie. On a tant abusé depuis quelques années des trompettes bouchées et des cymbales frappées pianissimo ! Il serait temps de trouver autre chose. Qui sait si le *ba, be, bi, bo, bu* de notre enfance n'est pas l'exercice sauveur qui orienterait la musique polyphonique vers une nouvelle aurore ?

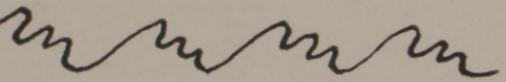
JEAN D'UDINE.

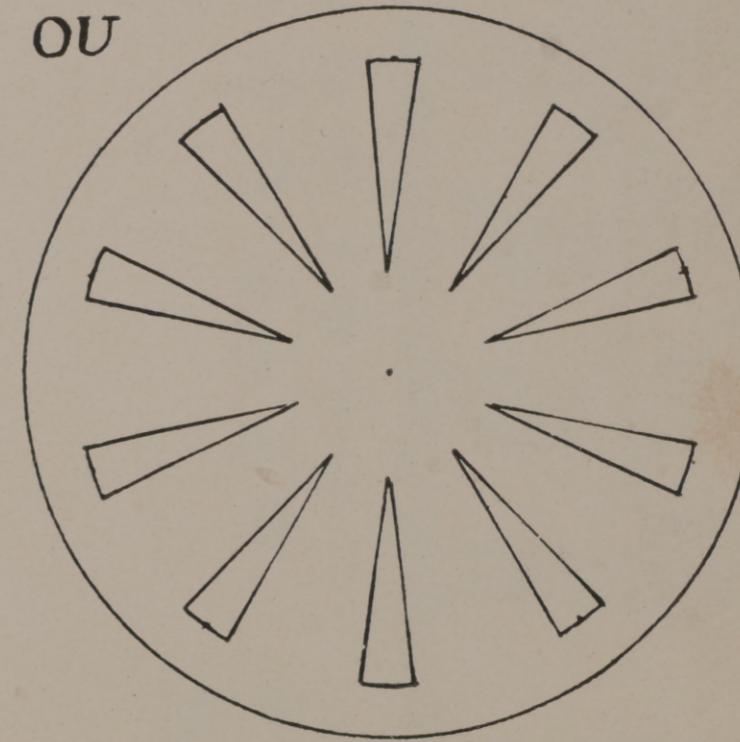
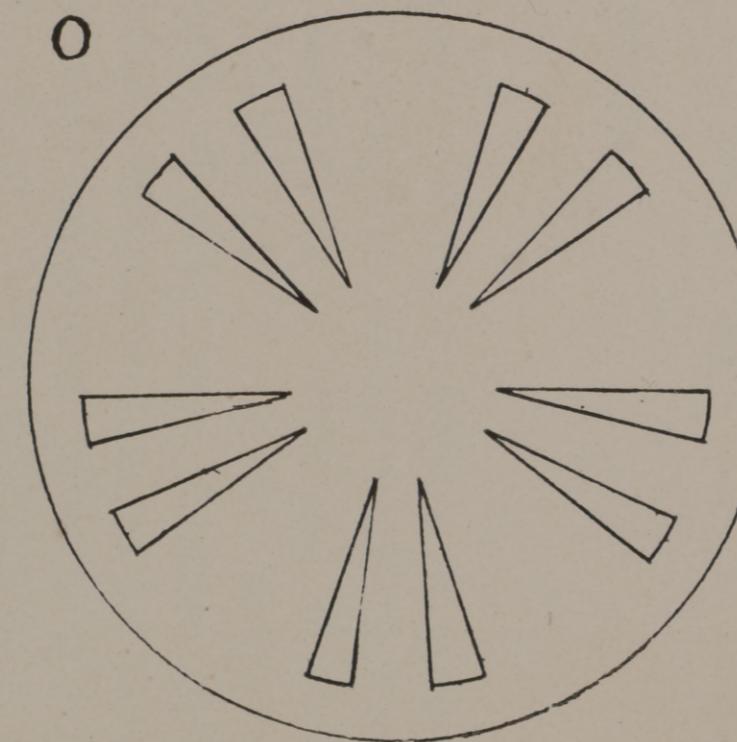
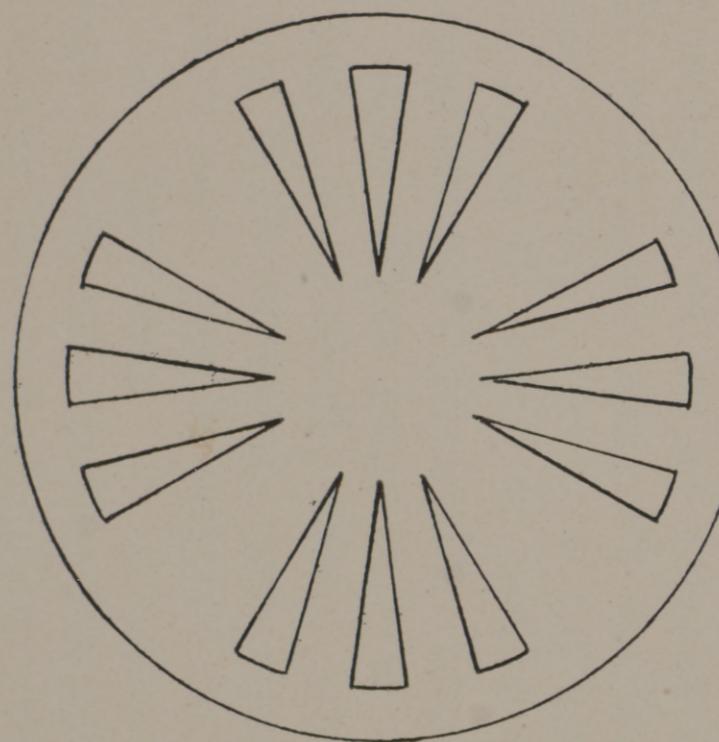
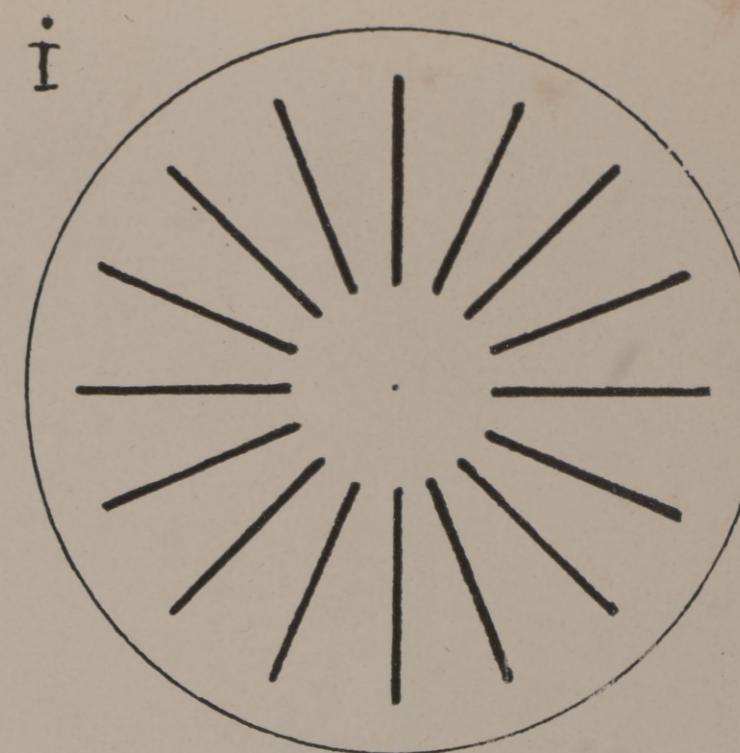
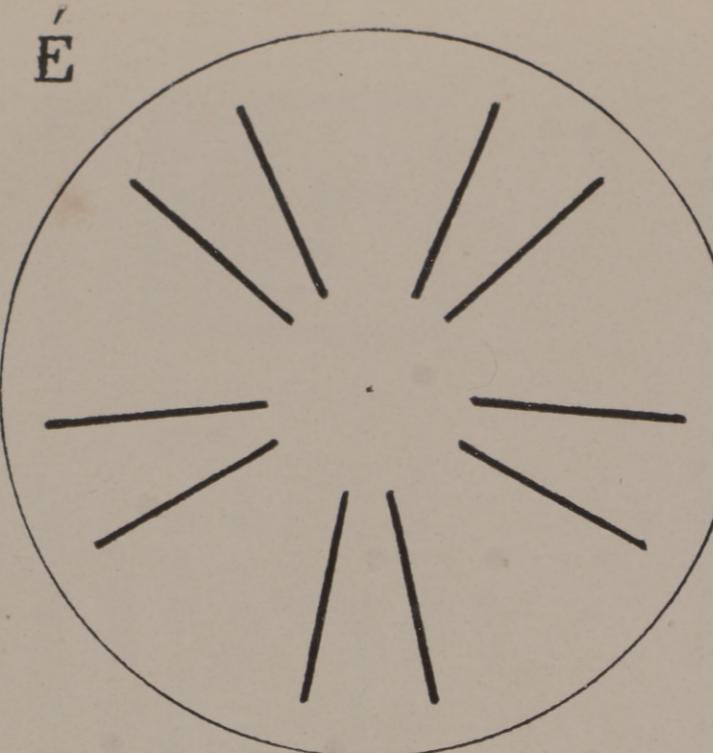


Tracés phonographiques des voyelles:

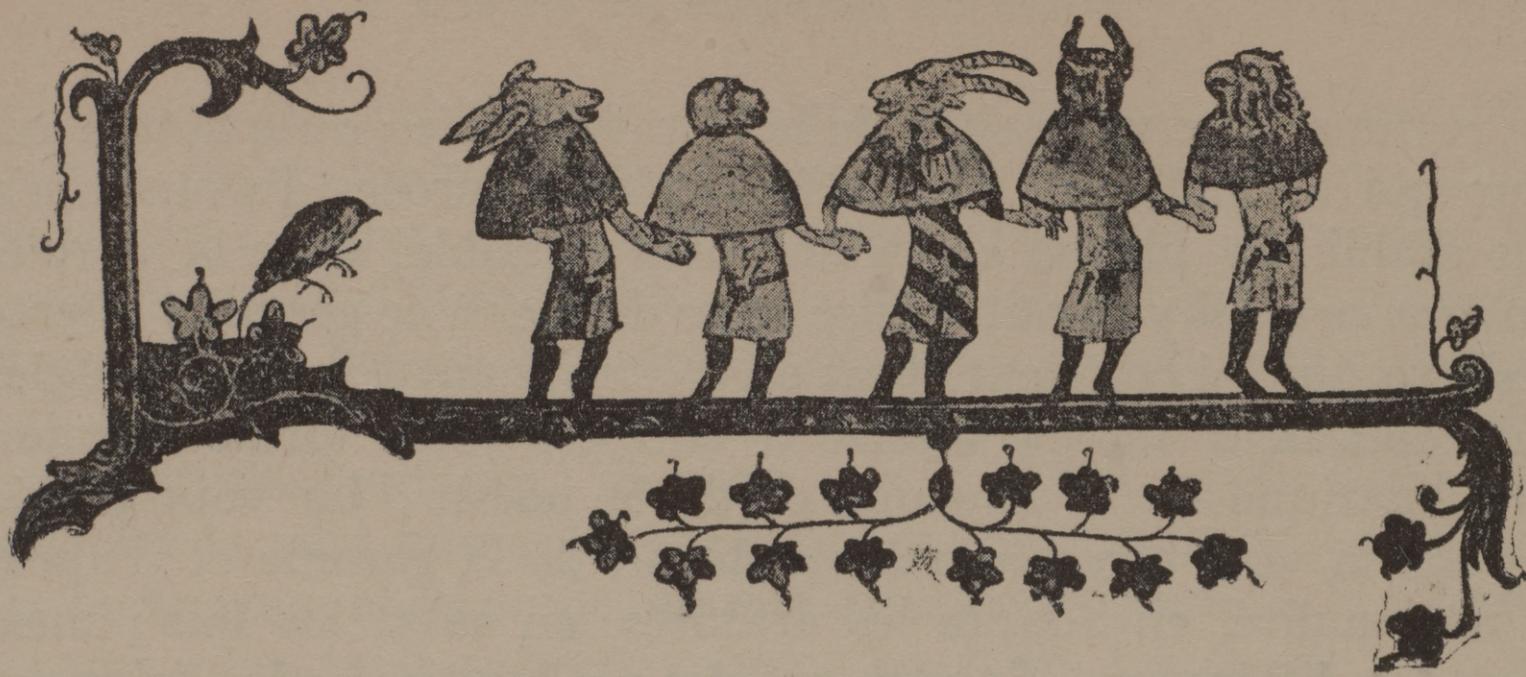
i et ou 

é et o 

A 



Disques de sirènes ajourés pour la production des voyelles : A. É.O.I.OU.



## DE L'ADAPTATION MUSICALE

---

---

**L**'ADAPTATION musicale, forme d'art récente, mais qui eut des analogues dans l'antiquité, est un mode particulier de réunion du discours et de la musique. Il tient le milieu entre le récitatif et le chant proprement dit. Moins monocorde et plus varié comme rythme que le premier, il obéit davantage en même temps, au principe de la tonalité ; du moins il devrait lui obéir. Mais il n'est pas asservi comme le récitatif ou le chant, à une mélodie fixe. L'interprète choisit lui-même ses intonations tout en les ramenant au ton général de l'accompagnement ; et en les faisant mouvoir dans un cadre mesuré. Il suffit donc dans les conditions actuelles de cette manifestation artistique, qu'il y ait accord de rythme, de mode et de ton entre le poète, le musicien et l'interprète, ce qui est difficile, pour arriver à un résultat approximatif. Mais il faudrait tout autre chose pour arriver à un résultat complet. Dans le chant, la mélodie étant donnée, si les paroles ne s'y adaptent que médiocrement, nous sommes en quelque sorte satisfaits d'autre part, par la netteté du dessin mélodique ; par sa suite, sa répétition, sa terminaison. Dans l'adaptation, rien de pareil : le diseur marche librement, et crée la mélodie, bien ou mal suivant son tempérament ; plutôt mal que bien, quand l'accompagnateur ne sait pas faire céder

le rythme aux nécessités de la phrase parlée ; ou quand l'auteur qui a l'habitude des mélodies fixes, créées d'avance, n'a pas établi un phrasé en communion possible, avec la parole. Voyons ce qu'il y aurait à faire pour donner à ce genre la liberté d'allure qui lui convient, tout en l'astreignant à quelques règles qui rendraient moins sujette à caution cette forme d'union morganatique de la musique et de la poésie : La voix parlée comme la voix chantée, suit le dessin de la gamme et d'après la nationalité, en adapte les affinités, en subit les lois ; mais avec des différences de rythme, des modulations plus fréquentes, des intervalles en général plus rapprochés. Donc, logiquement et mécaniquement, si l'on veut accompagner avec la musique la déclamation, il faut tenir compte de tous les faits qui régissent la parole ; et observer rigoureusement aussi les lois connues qui régissent le phrasé mélodique du chant aussi bien que de la parole.

La phrase parlée comme la phrase musicale s'élève et s'abaisse dans ses lignes principales suivant un mode à peu près régulier ; le diapason change suivant les individus, mais la courbe de la phrase reste sensiblement la même pour tous, quand une passion vive ne vient pas faire varier cette courbe. Ces points principaux étant connus, et ils le sont parce qu'on peut apprécier le phrasé parlé pris d'ensemble par des valeurs musicales connues ; on doit en adaptation musicale comme dans le chant, faire coïncider les toniques musicales et parlées et unir les cadences ; quant aux intonations intermédiaires, nous ne tarderons pas à les connaître exactement, par le relevé des tracés du phonographe ; jusque-là il faut éviter que les intonations brutales d'un instrument à tons et demi-tons fixes, viennent troubler le glissement de la voix par degrés étrangers à la gamme acceptée : Il serait donc avantageux d'adopter en parlé musical comme accompagnement, des instruments à cordes, (violoncelle, alto, violon) qui au besoin pourraient suivre la voix dans ses nuances. A défaut de la suppression des instruments à tons fixe le compositeur devra user et abuser des changements de rythme et d'intonation, des notes de passage, des appogiatures qui permettent au moins, de donner fréquemment les demi-tons qui conviennent *plus souvent* que les mouvements disjoints au langage parlé. On voit d'après cela que la parole n'est nullement libérée de la gamme et de ses lois ; tout

en créant des intonations délicates qui divisent à l'infini les tons de cette gamme. Déclarer que la parole est hors la gamme, ce serait déclarer que nous sommes dispensés de varier nos intonations et d'établir des repos pour nous faire comprendre et reprendre haleine ; ce serait déclarer que nous n'obéissons pas aux lois de la tonalité et de l'imitation musicale, qui nous frappent dès l'enfance ; de sorte que le chant, après s'être modulé sur la voix humaine en état passionnel, lui sert à son tour de modérateur et de guide, dans la direction logique de la phrase ; comme plus tard expressivement parlant. Le chant, par ses intervalles éloignés, rappellera au langage, s'il était tenté de les oublier, ses origines, ses cris émotionnels, source de toute musique vocale.

Nous devons remarquer d'après ce qui précède, que les intonations musicales étant généralement à intervalles plus éloignés que les intonations parlées, il serait impossible dans l'état actuel des choses de suivre syllabiquement la parole en adaptation musicale comme on tente de le faire sans succès dans le récitatif ; on tomberait à faux comme intonation ; le récitatif du reste, a le même inconvénient ; il ne sort pas franchement de la voix parlée comme le chant, et se contente de rappeler la parole par *l'uniformité exagérée* des tons, et leur peu de durée ; oubliant qu'en multipliant *la note* il multiplie la *fausse note* partant où le ton se substitue aux fractions de tons.

Il ne faut donc pas asservir trop strictement la musique à la parole sous peine de détoner, de *tuer le verbe*, sa vie, propre, et ses ressources, sous prétexte de le soutenir quand même.

La fonction de l'adaptation musicale est de renforcer le relief de l'œuvre poétique ; d'occuper par une mélodie appropriée les temps de repos obligatoires, mais non d'éteindre ou de suspendre le sens par des ornements étrangers à ce sens. En un mot la musique ici doit faire œuvre d'union et non œuvre personnelle. Il faut pour cela : rapprocher plutôt les éléments musicaux et poétiques qui ont des ressemblances ; employer les vers qui sont mesurés plutôt que la prose dont le rythme varié offre une difficulté de plus. Il y a en versification, une part de convention accentuée et mesurée, qui fait que le musicien peut travailler plus facilement sur le texte ainsi préparé. La variété, l'imprévu prosaïque occasionnent au contraire,

des changements de rythme et de ton qui démontent le compositeur. Un apprentissage très rigoureux des effets mécaniques et expressifs de la voix parlée, serait donc nécessaire avant de faire de l'adaptation. Dans tous les cas, la mélodie musicale doit céder le pas à la mélodie parlée ; à moins que cette mélodie musicale ne serve de complément au texte, ne le développe ; à moins qu'elle ne remplisse les temps de repos, avec rappel de la mélodie parlée.

L'adaptation doit bannir l'uniformité tonale sauf quand elle s'applique aux chants d'Eglise ; j'entends au plain-chant pur ; car, actuellement, on doute en écoutant certains chants brillants mais impropres aux fins qu'ils poursuivent, et aux lieux où ils se produisent, si l'on est à l'église ou au théâtre. La voix parlée vaut beaucoup par sa variété de modes, de tons de rythmes. Il faut lui laisser ses qualités propres et les développer au besoin par la netteté des mutations, la précision des rentrées.

Pour nous résumer : Une nouvelle *genèse* de la *courbe* du langage, de ses hauteurs moyennes nous entraînera avec le progrès de la science, à créer des règles spéciales d'accompagnement, qui porteront non seulement sur l'adaptation musicale, mais encore sur le chant proprement dit que l'on tentera d'unir par un lien plus fort aux harmonies parlées.

Dans l'antiquité on accompagnait les dialogues tragiques sur la lyre probablement par une sorte de chant uniforme. Nous voulons *plus* ; l'accompagnement de la voix dans ses nuances les plus délicates ; c'est-à-dire la beauté musicale unie à la vérité poétique. On ne pourra y arriver que quand on aura fixé *mathématiquement* les intervalles parlés par des lois phoniques. L'accompagnement suivra, (non pas la marche en général très rapprochée des intervalles, ce qui serait servile et anti-artistique) mais il ne fera pas de fautes contre les éléments principaux de la parole.

Jusque-là avec l'accompagnement au piano on ne peut tenir compte que des faits grossiers ; fins de phrases, exclamation, interrogation, mode. On peut encore avoir un phrasé net et accompagner avec douceur, changer de modes et de tons (quand l'auteur et l'interprète collaborent) aussi souvent que les sentiments l'exigent ; soutenir les accompagnements en tenue de sons, ou en *glissé seulement*, quand les intonations vocales ne varient pas trop ; et enfin, se faire accompagner plutôt par

un violon ou un instrument analogue que par le piano. M. Francis Thomé, Massenet, Benjamin Godard, Sandré et bien d'autres ont fait de l'adaptation musicale. Les noms de ces auteurs prouvent que si l'adaptation n'est pas aussi parfaite qu'elle le devrait, la faute en est au genre qui ne peut pas être encore franchement déterminé.

Jusqu'à présent on a plutôt mis en musique des compositions lyriques faites de charme ou de langueur poétique, quand les intonations parlées seront mieux connues, rien n'empêchera d'appliquer les données acquises à n'importe quel genre. Pour le moment comme on *contrarie* souvent les intonations parlées, il y a dissonances. Or les dissonances peuvent faire bon effet dans les genres violents et c'est justement dans les genres gracieux que les auteurs s'exercent de préférence, c'est-à-dire que le diseur et le musicien et de très bonne foi cultivent avec un égal bonheur le défaut d'harmonie.

ALIX LENOËL-ZEVORT.





# UN PROBLÈME D'ESTHÉTIQUE WAGNÉRIENNE

---

---



N sait quel écrivain fut Richard Wagner. L'opinion de Nietzsche, à cet égard, est des plus significatives. Peu d'écrivains, plus que Nietzsche, ont fait honneur à la prose allemande. Or il affirmait que dans le livre *d'Oper und Drama* se trouvent les plus belles pages qu'un écrivain allemand ait jamais écrites. L'allemand n'étant pas notre langue maternelle nous ne saurions nous constituer juges de ce que la langue allemande doit à Richard Wagner. Nous estimons toutefois ne nous tromper guère si nous sommes moins admirateurs des qualités didactiques de son style que de ses qualités « poétiques » au sens plein du terme. Le poète, disait à peu près Platon, est l'homme qui fait des mythes. Au fond de tout poète, il est un mythologue. Et c'est le mythologue qui nous attire dans Richard Wagner. Et les dons du créateur de mythes transparaissent, non seulement dans le *Ring* et dans *Parsifal*, où, d'ailleurs, ils font plus que transparaître, mais encore dans les livres qu'il composa pour l'éducation de ses adeptes. Il est curieux à quel point l'idée — das Begriff — se joue des efforts qu'il tente à sa poursuite. L'idée lui échappe presque toujours. Il ne l'atteint qu'à travers son enveloppe corporelle qui est l'image. Richard Wagner est un penseur, cela n'est plus à démontrer. Que ce soit un penseur de la race des poètes, cela encore se passe de preuves. Mais ce précieux avantage est doublé d'un sérieux inconvénient. Car

si l'art du dialecticien lui fut souvent étranger, les ressources de la dialectique lui furent toujours nécessaires. Il en résulte que Richard Wagner, cet artiste qui ne sépara jamais l'intuition de l'intellection, a besoin d'être deviné pour être compris. Il en résulte encore que sa vraie pensée quand on veut, pour la mieux saisir lui ôter son enveloppe d'images, reste parfois imprécise. Le livre d'*Oper und Drama* est un répertoire de problèmes.

L'un de ces problèmes et qu'il faudrait résoudre pour avoir la clef de l'esthétique, et, conséquemment de l'art de R. Wagner porte sur une formule ainsi abrégée par M. H. Stewart Chamberlain : « l'œuvre d'art doit naître dans l'esprit de la musique, *aus dem Geist der Musik geboren werden* (1). Nietzsche a fait usage de la même formule, dans l'œuvre de jeunesse qu'il consacre aux *Origines de la Tragédie*. Il la tient pour essentiellement wagnérienne. Comment faut-il l'entendre ? Wagner, avons-nous dit, est essentiellement un mythologue. Autrement dit chaque fois qu'il recourt à une métaphore, cette métaphore n'est point un pur artifice de rhéteur. Elle répond à sa vraie pensée. Chacun des détails dont il illustre sa métaphore a sa valeur. Par suite quand il lui arrive de dire que la musique est une femme, c'est comme s'il voulait dire — il le dira d'ailleurs — que le rôle de la musique dans le drame est un rôle essentiellement féminin.

Mais si la musique est une femme, elle n'est pas une vierge. Elle enfantera après avoir conçu. Elle concevra grâce à une union préalable. Elle sera la mère du drame et c'est de son sein maternel que le drame naîtra. Qui en sera le père ? Le poète.

Jusqu'ici, nulle difficulté ne nous embarrasse. Mais il est deux sortes de poètes, aux yeux de Richard Wagner. Le *Wort* et le *Tondichter* diffèrent et même s'opposent, Wagner se considérait, lui, comme un *Tondichter*. La question est de savoir si c'est le *Wort* ou le *Tondichter* qui est le père du drame. Ou plutôt, car la question, ainsi posée est peut-être mal posée, il s'agit de savoir quel est le but de l'union du poème avec la musique : est-ce de procréer uniquement la musique du drame ou de procréer le drame lui-même avec son double organisme poétique et musical ?

(1) *Das Drama Richard Wagners*, p. 24.

Il faut convenir que sur ce point les explications de Richard Wagner sont assez flottantes. Elles ne vont jamais jusqu'à se contredire. Mais les obscurités qui font hésiter le lecteur insuffisamment familiarisé avec la doctrine ne peuvent se dissiper qu'à une condition. Il faut, sans oublier les tenses, consentir à s'en détacher. Quand il s'agit de l'œuvre d'un penseur, pour bien voir, on a souvent besoin de regarder de très haut.



Il est dans tout *Tondichter* un inévitable *Wort-dichter* puisque le corps de tout poème, dirions-nous, en imitant les façons de s'exprimer propres à Richard Wagner, est un corps verbal. Le poète se sert des mots pour exprimer son intention, ce que l'auteur d'*Oper und Drama* appelle *Dichterische Ansicht*. Mais les mots dont il se sert doivent être triés avec soin. La langue poétique du *Ring* et de *Tristan* est une langue d'un caractère spécial, essentiellement pré-médité. Et si le *Wort-Dichter* n'était déjà un *Tondichter*, cette langue se recommanderait par des mérites tout autres que les siens. Un allemand seul peut dire ce que vaut la poésie d'un drame de Richard Wagner, isolée de la partition. Un français peut se rendre compte du dessein poursuivi par le poète, et cela, d'autant plus que dans le chapitre troisième de la dernière partie d'*Oper and Drama*, Richard Wagner s'en est suffisamment expliqué.

Ce dessein est d'éliminer de la langue du drame tous les mots qui ne sont que des mots, accessibles au seul entendement du spectateur, tous les mots qui ne sont point expressifs d'états d'âme ou qui ne résument pas brièvement et fortement les causes déterminantes de ces états. On s'irrite, à l'étranger, de la longueur des récits dans le drame wagnérien parce que pendant ces récits, la musique, sans se taire, s'efface souvent : ce sont les paroles qu'il faut écouter, car la musique n'a point pour rôle de nous raconter des événements. La musique, oserions-nous dire, n'exprime point *d'actions* ; elle en est incapable. Elle n'exprime que des *réactions* du type émotionnel ou sentimental, mais les étrangers ne savent point écouter le poète dans une œuvre due à la collaboration d'un poète et d'un musicien. Et c'est pourquoi le récit d'un Wotan et d'un Gur-

nemans les irrite par sa longueur. S'ils savaient écouter ils admireraient la sobriété du poète quand il raconte et loueraient son art de *Dichtung*, autrement dit son art de *condenser* et de *réduire à l'essentiel*.

Or ce travail de réduction est l'œuvre du poète ; de quel poète ? D'un *Wort-dichter* ? Oui, en ce sens qu'un poète a besoin du verbe pour faire savoir ce qu'il veut que l'on sache d'un *Tondichter* ? Oui œuvre, en ce sens que le poète s'il n'était, essentiellement, un *Tondichter*, ne se préoccuperaient point de s'adresser non au *Verstand* de l'auditeur c'est-à-dire à son entendement mais à ses facultés d'émotion, de sensibilité et d'intuition tout ensemble, c'est-à-dire au *Getühl*, à la *Sünlichkeit* et à l'*Empfindung*.

Le *Tondichter* est donc une variété du genre poète et les facultés dominantes de ce poète sont par-dessus tout *Das Gefühl* et die *Empfindung*.

Quel est maintenant le rôle de cette *Empfindung* ? Faut-il la concevoir à l'image de l'instinct ? La comparaison ne serait point tout à fait inexacte. Elle le serait cependant en partie. L'instinct agit aveuglément, presque mécaniquement. L'intuition (*Empfindung*) est immédiatement clairvoyante. Elle l'est même étonnamment. Elle voit, elle saisit en bloc. Elle comprend sans avoir besoin qu'on lui explique. Ce n'est pas un instinct ; c'est une *science infuse*.

Cette science, tout homme en est doué. Il est un langage naturel immédiatement intelligible : il en est même deux, le langage des gestes et de la physionomie. Le langage des mots, oui le langage des mots pourvu que ces mots soient dérivés de leur origine, pourvu que les racines primitives du langage soient comme la trame dont cette langue sera tissée. Quiconque a lu soigneusement les pages de Richard Wagner où il nous fait assister à la naissance du langage et aux lois de son éclosion ne doutera point qu'il n'attribue à l'homme une faculté de comprendre spontanément et immédiatement certains mots. Quand l'homme des temps anciens, en s'accompagnant du geste prononçait le mot *feind*, l'homme son semblable se représentait une attitude de haine et ressentait comme un écho affaibli de l'émotion génératrice de cette attitude. Entendait-il le mot *freund*, il se représentait le contraire de la *Feindschaft*. L'intelligence proprement dite n'intervenait pas. L'état d'âme

du premier interlocuteur se manifestait à l'Empfindung du second par l'intermédiaire du son, du son envisagé comme étant l'organe essentiel de l'homme intérieur.

Mais l'œuvre d'art, telle que Richard Wagner l'entrevoit dans les perspectives de l'avenir s'adressera au peuple, au Volk. Elle devra donc lui parler son propre langage, et pour que les beautés du poème aillent frapper au cœur ceux qui écoutent, il faut que la langue du poète ne fasse pour ainsi dire qu'un avec la langue que parlaient inspirés par une nature bien-faisante, les hommes des premiers âges. Or cette langue est évocatrice d'images et nullement d'idées : cette langue ne fait point *savoir*, elle fait *voir* et *sentir* par l'intermédiaire du *son*. Et c'est pourquoi le poète selon Richard Wagner est plus qu'un *Wort-dichter* : c'est un *Tondichter*, dont la langue a déjà sa mélodie propre, est déjà une sorte de mélodie.

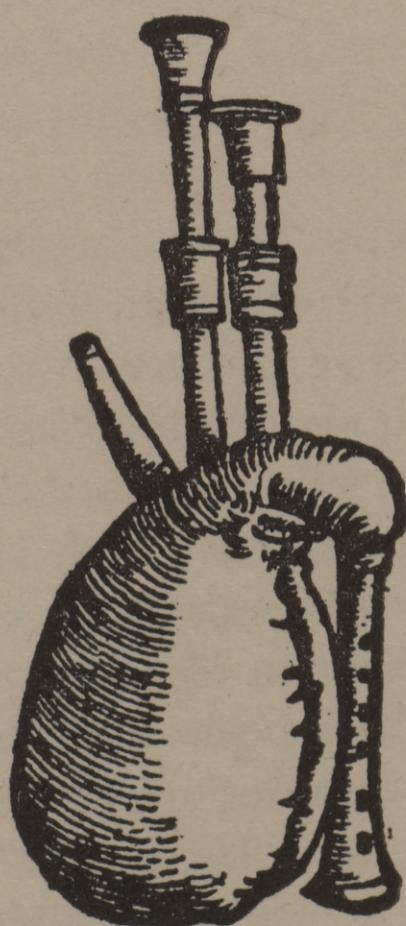
Il en résulte une conséquence. C'est que le *Tondichter*, en vertu d'une *Dichterische Ansicht* à lui propre, désirera s'unir à la musique. Celle-ci ne pourra procréer car elle est femme. Celui-là ne saurait enfanter, car il est homme. Mais, attendu que cet homme est un *Tondichter* il tendra vers la musique, il y aspirera de toute l'ardeur d'une aspiration qui veut s'assouvir. Il ne s'agit point là de surajouter la musique au poème, ainsi qu'on ajoute des ornements à une corniche pour le plaisir des yeux. Il s'agit pour le *Tondichter* d'amener à l'acte toutes les virtualités dont la nature intérieure est riche. Il est déjà un musicien en puissance. La *musicalité* intrinsèque de sa langue en est une preuve. Et c'est pourquoi le père du drame de l'avenir ne saurait être le premier *Wort-dichter* venu. Même quand il travaillait au poème du *Rheingold* Richard Wagner faisait œuvre de musicien.

Ainsi non seulement le drame wagnérien doit être enfanté dans le sein de la musique, mais le générateur de ce drame doit au moment même où il commence à faire œuvre de poète avoir entendu l'appel de sa compagne future. Si le mariage du poète avec la musique ne se consomme qu'au moment où la partition s'ébauche, il y a longtemps que la célébration des fiançailles s'est accomplie. Et les fiançailles ce célèbrent dès que les premiers vers du poème ont commencé de chanter à l'oreille du *Tondichter*. Si bien que le *Tondichter* lui-même pourrait bien lui aussi être dans le sein maternel de la musique.

Nous ne saurions entrer dans de plus amples détails et faire assister le lecteur à la création de cette âme de poète. Elle est pour le moins, aussi curieuse, que l'est, dans le *Timée* de Platon, la formation de l'âme du monde : on s'en apercevrait en lisant non seulement les textes de Richard Wagner mais en explicitant les nombreux sous-entendus de ces textes parfois si désespérément obscurs et toujours si étrangement suggestifs.

Notre dessein était de rappeler aux futurs interprètes de l'esthétique wagnérienne le danger d'omettre dans leur exposition tout ce qui a trait à la « poétique » du drame wagnérien. Cette poétique est la clef du système et la théorie de la formation des racines primitives dont le *sens* se devine par le *son* est indispensable à ceux qui veulent comprendre pourquoi et en quoi la composition d'un poème tel que le poème du *Ring* n'est pas simplement une *Dichtung* mais une *Tondichtung*.

LIONEL DAURIAC.





# LE DRAME MUSICAL CONTEMPORAIN<sup>(1)</sup>

---

## II

Dans toute l'évolution de la musique, l'évolution des caractères essentiels des diverses formes mélodiques est très évidente.

La Mélodie symétrique ne présente pas de surprises appréciables ; elle est facilement saisissable dans toutes ses parties, tout peut être *prévu* en elle, et l'amateur, qui peut en *prévoir* le déroulement, l'aimera parce qu'il la *reconnaitra* immédiatement, parce qu'il pourra la suivre en chantant. La psychologie du penchant commun pour la Mélodie populaire, est très simple : il est fait d'un charme identique à celui que répandent les répétitions et les refrains. De même qu'on se repose, et on se réjouit en se reposant, sur une strophe, sur un vers, reconnus au cours d'un long poème, on s'arrête avec satisfaction au cours d'une musique lorsqu'on en reconnaît une phrase. Une pensée répétée engendre une plus longue compréhension, et par conséquent

(1) Tiré de *L'Homme (Psychologie Musicale des Civilisations)*, édité par E. Sansot et Cie, qui paraîtra en librairie le 25 Janvier. Voir le numéro du 15 Décembre.

une plus grande joie. Wagner a en quelque sorte exploité cet effet d'émotion, et un des charmes les plus sûrs de sa musique, contraire par principe à la Mélodie pure et simple, est pour les auditeurs dans la possibilité de *reconnaître*, à chaque instant, la Mélodie fragmentaire de quelqu'un de ses thèmes ou de ses motifs. J'ai remarqué parfois la même satisfaction chez un auditeur qui pouvait suivre, en la chantant, une mélodie symétrique qu'il entendait pour la première fois, et chez un auditeur qui pouvait s'écrier : Voici le Thème de l'Epée ! voici le Thème de Siegfried ! Le phénomène d'émotion, je ne dis pas l'intensité ou la valeur de l'émotion, était le même.

Tandis que dans la musique de Debussy, dans cette Mélodie récitante, qui rappelle parfois quelques vieilles chansons de Basse-Bretagne, quelques cantilènes d'Orient, tout est toujours imprévu, car l'asymétrie parfaite de la musique, semblable à celle de l'architecture et de la sculpture du nouveau style, empêche les reconnaissances faciles, force à l'attention ininterrompue, enveloppe l'esprit dans un sentiment harmonique très particulier, et dégage un charme d'autant plus profond qu'on a dû dépenser plus d'effort, d'attentive subtilité, pour le saisir. Pour *suivre* cette musique, il faut évidemment une éducation de l'oreille plus complexe encore que celle réclamée par celle de Wagner même. De là, son impopularité. Quoique la matière musicale de Wagner soit incomparablement plus riche que celle de Debussy, la musique wagnérienne est sans doute plus définissable, plus apte à être non seulement comprise, mais aimée ; à son tour elle est moins définissable que la mélodie des opéras italiens. On peut ainsi expliquer aisément les degrés de popularité de ces musiques, par rapport surtout à leur *manière d'être mélodique*.

Il est évident d'autre part que lorsque Haydn, Beethoven et Wagner, les grands-prêtres du mystère instrumental contemporain, les pères de notre Esthétique orchestrale, augmentèrent la puissance de l'expression musicale, avec leurs développements plurithématisques et avec des motifs brefs, rapides, faits pour les superpositions et les mélanges les plus inattendus, le Drame musical, transformation *selon l'esprit des temps* du Drame écclésiastique chanté ou joué, devait à son tour subir des changements profonds dans sa valeur la plus intérieure : la mélodie. En effet, aux accords plaqués, dont les Italiens

se servaient volontiers dans les moments très expressifs de leur Théâtre, afin de laisser toujours et uniquement au *bel canto* toute sa souveraineté, l'orchestre substitue une personnalité musicale et dramatique très marquée, confiée à chaque groupe d'instruments, arrivant ainsi à donner une âme, une signification particulière, importante, reconnaissable, à chaque instrument même, qui est élevé de la sorte au degré de panagoniste essentiel dans les grands dialogues avec le Chœur-Quatuor.

Cette transformation orchestrale amène tout naturellement une transformation complète dans la conception du drame lui-même. « Le chant aura plus de difficulté à lutter avec un petit orchestre traité en style polyphonique, qu'avec un formidable ensemble instrumental procédant par accords plaqués, détachés », a écrit F. A. Gevaert. Que resterait-il donc aujourd'hui d'un drame conçu souvent *uniquement* en vue de faire briller les qualités de tel ou tel virtuose chanteur ? Le triomphe du chanteur implique logiquement le triomphe de la mélodie carrée, de la mélodie qui *peut être* chantée ; l'orchestre doit se borner en quelque sorte à son rôle, aujourd'hui devenu insupportable, de suivant, d'accompagnateur ou d'interlocuteur discret. S'obstiner à faire chanter le drame selon la vieille formule mélodique, veut dire perpétuer toute une conception, désormais absurde, du théâtre mis en musique ; et c'est bien cela que les musiciens italiens contemporains, malgré leurs efforts plutôt vaguement littéraires que réellement musicaux, nous montrent avec toute évidence.

Il faut donc étouffer sans pitié le désir de « faire sonner les voix », si par une compréhension métaphysique, ou simplement par une étude même superficielle, de *l'âme de l'orchestre contemporain*, le musicien moderne peut représenter quelques aspects éternels de la nature, quelques grands chocs de passions individuelles ou d'aspirations collectives, par le symbole rythmé et complexe du Drame musical.

Chez Debussy, la mélodie cesse complètement de servir le chanteur, elle est toute devenue « atmosphère musicale », atmosphère blonde, angoisse gothique, souple, enveloppante, mélancolique comme la mer dans le brouillard d'été. Cette atmosphère, qu'il obtient avec le minimum possible du mouvement mélodique, avec la suppression presque absolue des lois de symétrie, acceptées jusqu'ici comme dogmes, est vraiment extatique, ainsi que

l'« atmosphère » des Russes est surtout « dansante ». Sa musique a des analogies avec les plus profonds et les plus mélancoliques cantilènes asiatiques, mais, surtout, elle a un caractère primitif, champêtre, vraiment faunesque, sensuel et géorgique, qui, tout en étant particulier à la personne du compositeur, est vraiment et sera le caractère principal de l'Art, de la Littérature de la Philosophie de notre époque forte et saine. Notre époque est trop forte, trop saine, avant l'avènement mystique de son nouveau Mythe, trop désordonnée *per excessum*, trop remuée par son amour renouvelé de la vie, que la tradition constraint encore dans le secret. Le mysticisme de l'œuvre de Debussy, au delà de toute formule ancienne, entièrement fait de sensations intérieures toujours plus complexes, et d'une sensualité charnelle et naturelle profondément et savamment simple, est vraiment le mysticisme nouveau. Ce mysticisme qui fait palpiter les ailes anxieuses de notre jeunesse prête pour de forts combats, pour de nouvelles conquêtes spirituelles, est aussi celui d'un grand poète encore inconnu, Théodore Däubler, qui après Dante et Gœthe a donné à l'Occident son immense Poème : *L'Aurore Boréale*. Et c'est le mysticisme esthétique et sexuel d'une grande poëtesse française, Valentine de Saint-Point, aimée par une élite, mais encore très peu comprise par la généralité lourdement traditionnaliste du public, qui n'a pas saisi le sens profond de ces étonnantes poèmes « de la Mer et du Soleil » ou des « Poèmes d'Orgueil ». C'est le « mysticisme sexuel » de Rodin sculpteur et dessinateur.



La Triade du Drame musical nouveau, composée de Claude Debussy, de Richard Strauss et de Paul Dukas, montre avec envergure que les modernes Phonurges sont éminemment des penseurs modernes, et que leur sensibilité est celle de l'élite de leur temps. Richard Strauss, qui représente musicalement la contre-partie germanique de notre nouvel élan méditerranéen, représenté par Debussy et par Paul Dukas, a demandé pendant long-temps à l'orchestre de révéler quelques grands « états de pensée » avant d'arriver à cette puissante singulière : *Salomé*, où il y a la révélation superbe d'un grand « état d'âme » éternel. Le tragique

et le grotesque s'accouplent dans l'expression instrumentale et vocale la plus indisciplinée, sans être désordonnée, la plus étrange de toute la musique moderne.

Par sa polyphonie classique et par sa netteté symphonique l'orchestre de Paul Dukas s'exprime avec une puissance toute nouvelle, et il est en même temps d'un sentiment pensif moderne très profond, et du goût ancien le plus pur.

La « Triade » marque une évolution très remarquable et un éloignement très net des formules wagnériennes. Elle se manifeste volontairement et admirablement *classique*, mais d'un classicisme évolutif, en France, et violemment *romantique* en Allemagne.

Claude Debussy reste cependant comme le précurseur de tout le renouveau du Drame musical compris dans le sens du Drame d'Idée.

Et c'est dans l'avènement triomphal du « Drame d'Idée et d'Atmosphère musicale » — suivant dans le cours des temps le « Drame d'Action et de Mélodie » et le « Drame de Pensée et de Leitmotive » que la Musique révèle parfaitement son développement du simple au complexe et du complexe au subtil : de la naïveté d'une âme collective joyeuse ou douloreuse au tumulte héroïque d'un homme et à la profondeur encore obscure de notre âme qui recherche son Mythe. Et l'évolution du Drame musical entraîne dans sa troisième étape l'évolution de toute la Musique.

RICCIOTTO CANUDO.





# BORIS GODOUNOV<sup>(1)</sup>

---

## I

**S**i jamais un drame mérita la qualification de national, c'est bien le *Boris Godounov* de Pouchkine, où sont retracés des événements décisifs de l'histoire de Russie, et où apparaît, à côté des personnages de premier plan et des satellites aux diverses et caractéristiques intrigues, le peuple même, fidèlement observé et dépeint avec un art magistral. Toutes les qualités de cette œuvre sobre mais terrible se retrouvent, portées au degré suprême, dans la forme nouvelle qu'en créa Moussorgski pour son usage propre. Jamais on n'avait conçu de pareille façon ni l'histoire au théâtre, ni le théâtre. Abstraction faite d'un ou deux passages faibles, qui disparaissent dans le bouillonnement de l'ensemble, tout y est vrai, fort, simple. L'art du faiseur de pièces n'a rien à voir ici, et l'intellect qui savamment combine des ressorts, des proportions, une conduite, pas davantage : la vie, exaltée sans retouches ni commentaires, voilà ce que nous offre le *Boris Godounov* de Moussorgski.

La page d'histoire qui s'y développe et s'y fixe est trouble, lugubre. Voici, d'abord, le récit des faits que l'œuvre illustre.

Boris Godounov fut régent effectif de l'empire russe pendant le règne du tsar Féodor, fils d'Ivan le Terrible. Un autre fils d'Ivan, Dimitri, exilé à Ouglitch, fut, vers la fin du règne de

(1) Extrait de l'ouvrage suivant, qui va prochainement paraître : *Moussorgski*, par M.-D. Calvocoressi (Alcan, *Collection des Maîtres de la Musique*). On sait que *Boris Godounov* sera représenté à l'Opéra de Paris en mai 1908, avec une troupe et des décors entièrement russes. Nous y reviendrons, mais ne voulons pas tarder à féliciter M. S. Diaghilev, l'infatigable organisateur de ces belles manifestations.  
— N. D. L. R.

Féodor, trouvé la gorge percée. La voix publique accusa du crime Boris, qui, grâce à la mort de Dimitri, devint tsar. Après un règne court et malheureux, il mourut, au moment même où son peuple révolté portait au trône un usurpateur, qui se faisait passer pour le tsarévitch Dimitri, vivant par miracle.

Il paraît prouvé que Boris ne fit point assassiner Dimitri. Mais l'historien Karamsine adopta l'opinion accréditée dans le peuple ; Pouchkine et Moussorgski font du crime de Boris un des principaux éléments d'intérêt de la version dramatique.

## II

« *Boris Godounov*, opéra en quatre actes avec un prologue. — Réduction complète pour piano et chant, y compris des scènes non destinées à la représentation théâtrale » : tel est le titre exact de l'édition originale du chef-d'œuvre de Moussorgsky, publiée vers la fin de 1875 ou au début de 1876 (1).

La restriction que ce titre comporte fut-elle insérée pour satisfaire à on ne sait quelles exigences de certains scrupuleux, pour constater les coupures pratiquées par la direction du théâtre, — quelques-unes d'entre elles imposées par la censure, — ou représente-t-elle bien les intentions de Moussorgsky ? Il paraît malaisé de trancher la question. Sous sa forme intégrale, *Boris Godounov* est de proportions copieuses. La publication de son drame *Les Dynastes*, « destiné uniquement à la représentation mentale », a récemment donné au grand écrivain anglais Thomas Hardy l'occasion d'avancer — dans sa préface — que « la représentation mentale seule sera peut-être, un jour, réservée à tout drame basé sur autre chose que la vie contemporaine et frivole ». Il n'est pas impossible que Moussorgski, en réaliste sûr de la justesse de sa musique aux évocations si directes, et conscient des imperfections inhérentes à toute mise en scène, ait souscrit tacitement à quelque théorie analogue. Il n'a point d'ailleurs indiqué quelles parties devaient être supprimées au théâtre, et a donné partout des indications relatives à la mise en scène (2).

(1) Le visa de la censure est daté du 18/30 novembre 1875.

(2) Il est à noter que ces indications sont plus sommaires dans le troisième acte, qui, on se le rappelle, ne faisait point partie de la première version.

Le drame de Pouchkine, dont Moussorgski s'est servi, n'était pas non plus destiné à la représentation : les traducteurs, Ivan Tourguénev et Louis Viardot, le font expressément remarquer dans la préface de l'édition française. Il est assez difficile de comparer le texte de Pouchkine et celui que Moussorgski a adopté. Ce dernier est naturellement très simplifié. Il est en partie formé d'emprunts à Pouchkine, en partie composé par Moussorgski lui-même. Dans l'un comme dans l'autre, la prose et les vers alternent suivant les nécessités de l'expression — méthode excellente dont les dramaturges anglais du temps d'Elizabeth ont donné l'exemple (1), et qui est convenable entre toutes au théâtre musical, avec les alternances de lyrisme et de simple vérité que les formes supérieures comportent (2).

L'un et l'autre ont encore ceci en commun qu'ils sont dépourvus de toute construction proprement dite, et constituent, somme toute, plutôt des illustrations de l'histoire de Boris qu'une véritable action dramatique. Plus encore peut-être que celui de Pouchkine, le *Boris Godounov* de Moussorgski, formé d'un petit nombre de scènes essentielles mais sans lien apparent, est une simple suite de tableaux dont le spectateur familier avec le récit des faits représentés là en raccourci, comprendra seul les corrélations (3).

La convention théâtrale n'y joue aucun rôle. Moussorgski n'a visé qu'à concrétiser en une reproduction artistique les mo-

(1) On sait que le *Boris Godounov* de Pouchkine fut écrit sur le modèle des drames de Shakespeare.

(2) On peut rappeler à ce propos une lucide thèse d'Edgar Poe sur les champs respectifs de la prose et de la poésie :

« Alors que le rythme aide essentiellement à développer la plus haute idée du poème, — l'idée du Beau — les artificialités de ce rythme forment un irréductible obstacle au développement de tous les points de pensée ou d'expression qui ont pour base la *Vérité*... Quiconque écrit en prose peut utiliser une grande variété de modes, de nuances, de pensées et d'expressions, qui sont non seulement incompatibles avec la nature propre du poème, mais encore tout à fait interdits par les exigences du rythme ». (*Essai sur Hawthorne*.)

Cette citation est d'autant plus intéressante qu'elle contient en germe toute la théorie du minimum de stylisation, base et caractère instinctif de l'art réaliste. Ce que Poe dit du rythme poétique reste vrai de la carrière des rythmes musicaux.

(3) Il n'est que juste d'ajouter dès maintenant que la musique augmente considérablement la cohérence de l'œuvre, tant par la relative unité d'atmosphère qu'elle crée que par la présence qu'on y observe d'un thème principal très opportunément employé, ainsi que de quelques leitmotsifs secondaires.

ments les plus poignants du grand drame national et des drames intimes qu'il avait vus dans l'œuvre de Pouchkine, et aussi dans les récits aux trois quarts historiques, au quart légendaires, qui en avaient fourni la matière. *L'Histoire de l'empire Russe* de Karamsine et quelques chroniques populaires furent, avec le drame de Pouchkine, les matériaux qu'il utilisa.

Comme Pouchkine, Moussorgski n'a point concentré l'intérêt sur l'histoire pathétique du tsar Boris (1). Le personnage principal de son œuvre, c'est le peuple dont la masse y frémît, s'y agite presque d'un bout à l'autre. Le drame commence au milieu du peuple anxieusement massé devant le couvent où Boris se cache. Il finit en un déchaînement des masses révoltées dont on a pressenti, d'un bout à l'autre des trois premiers actes, la continue poussée.

Ce personnage principal semble, comme les héros même (l'usurpateur reste presque partout à l'arrière-plan, et, au dénouement, ne fait qu'apparaître) surtout passif. La fatalité seule agit, est le véritable ressort de l'action, qui acquiert par là une grandeur presque eschylienne.

### III

L'exposition, très simplifiée, comprend les deux scènes du prologue. Le premier tableau représente la cour d'un monastère. Une foule épaisse grouille, fait entendre, sur l'ordre brutal d'un officier de police, de pressantes supplications : « Pourquoi nous abandonner, toi, notre père, pourquoi nous laisser orphelins ? — Pourquoi crions-nous ? demande une voix. — Je n'en sais rien. — Nous voulons donner un tsar à la Russie », déclare un troisième. Sur l'injonction répétée de l'officier, les cris, un moment interrompus, reprennent de plus belle, jusqu'au moment où apparaît le secrétaire de la Douma, qui annonce que Boris, réfugié dans le couvent, refuse d'accepter le trône (2) :

(1) Et même, Boris y joue un rôle inexact au point de vue historique. Loin d'être un tyran, Boris, après s'être attaché à pacifier la Russie, fit de grands efforts pour accroître la prospérité de son empire.

(2) Dans le drame de Pouchkine, une scène initiale expliquait que Boris refusait par simple calcul.

Mais Dieu peut encore inspirer son âme ! » Des *kaliéki* (chanteurs de cantiques) entonnent un hymne (1).

Le texte de cette première scène est entièrement composé par Moussorgski et n'a presque aucun trait commun avec le moment correspondant du drame de Pouchkine. Il en est de même de la seconde, où sur la place du Kremlin de Moscou, le jour du couronnement, le nouveau tsar, soucieux et grave, passe au milieu de son peuple qui l'acclame.

Au premier acte, le rideau découvre l'intérieur d'une cellule monacale. La nuit est près de finir, une lampe éclaire faiblement. Le vieux moine Pimène est occupé à rédiger la chronique de son temps, chronique glorieuse, mais pleine aussi de récits de sang et de deuils. Près de lui sommeille un novice, Grigori Otrépiew. Or voilà qu'un rêve effroyable réveille le jeune homme, à qui Pimène adresse d'affectionnées paroles. Bientôt, Grigori interroge le vieillard au sujet du tsarévitch Dimitri assassiné par ordre du tsar actuel. Et, lorsque Pimène quitte la cellule pour aller à la messe du matin, Grigori s'exalte à la pensée du crime commis par Boris, du prochain jugement des hommes et de Dieu. Cette scène, du style le plus élevé, est prise à Pouchkine avec quelques modifications.

Le deuxième tableau représente une auberge près de la frontière lithuanienne : l'aubergiste, gaie commère, chante. Arrivent deux moines paillards, Missaïl et Varlaam. Avec eux est Grigori, déguisé. Il s'est enfui du couvent et cherche à gagner la frontière. Mais l'alarme a été donnée, la police surveille les routes. Des policiers viennent inspecter l'auberge, interrogent les trois voyageurs. Grigori, malgré une feinte adroite, est finalement reconnu, mais, brandissant une arme, parvient à s'enfuir. Le texte, mouvementé autant que comique, est principalement de Pouchkine ; Moussorgski en a composé seulement le début, pour lequel il a emprunté des textes de chansons au folk-lore.

(1) Comme preuve de l'intelligence avec laquelle Moussorgski comprenait et prévoyait les exigences de la représentation théâtrale, Stassov cite les indications de mise en scène sur le livret autographe de *Boris Godounov* : « ... le peuple s'assemble par petits groupes dans la cour du couvent. Mouvements lents et paresseux. Des nobles traversent la scène, saluent, s'approchent de la porte du bâtiment. Quand ils sont entrés, le peuple circule ; certains cherchent à voir ce qui se passe à l'intérieur, d'autres conversent à voix basse, etc. »

Le deuxième acte se passe au Palais impérial, dans une salle de l'appartement privé du tsar. Xénia, la fille de Boris, se lamente devant le portrait du fiancé qu'elle a perdu. Près d'elle son jeune frère, le tsarévitch Feodor, s'amuse d'une pendule compliquée. La nourrice fait entendre des paroles de consolation, propose un jeu chanté. Au milieu de la partie, le tsar entre inopinément. La nourrice pousse un cri de terreur. Boris la reprend, puis adresse de douces paroles à Xénia d'abord, à son fils ensuite. Fier de son savoir, Feodor décrit à son père la carte de l'empire russe. « Bien, mon fils ! dit le tsar. Travaille, Feodor : un jour cet empire t'appartiendra ! » Et à la pensée de la puissance suprême, il s'attriste, se rappelle le crime par lequel il acheta le pouvoir, la révolte sans cesse grandissante de son peuple. Il s'effraie, s'hallucine. Un bruit bizarre interrompt la scène : à la cantonade des femmes poursuivent un perroquet échappé (1). Le tsarévitch, envoyé aux informations, revient avec un récit complet de l'incident. Cependant, un seigneur se présente, annonce au tsar l'arrivée du prince Chouiski, son conseiller et jadis son complice. Chouiski apporte de terribles nouvelles : la révolte gagne. Un imposteur a paru aux frontières lithuaniennes, soulevant la foule contre Boris, grâce au nom ressuscité de Dimitri. Le tsar frémit, éloigne son fils ; il conjure Chouiski de certifier encore que c'est bien Dimitri qui fut assassiné. Et Chouiski, pour le rassurer, lui décrit le petit corps sanglant, mais radieux, tel qu'il fut exposé dans l'église d'Ouglitch. Les nerfs malades de Boris se cabrent. Chouiski sort sur l'ordre impérieux de son maître. Boris, resté seul, subit une nouvelle hallucination. Il voit devant lui le cadavre de sa victime, il écume et halète. C'est une scène effroyable entre toutes celles qui ont été mises au théâtre.

Le texte en est, pour la plus grande partie, de Pouchkine. Tout ce qui précède l'entrée de Boris est de Moussorgski, ainsi que les épisodes.

Le troisième acte tout entier est constitué par des hors-d'œuvre. Il se passe à Sandomir, dans le château du voïevode

(1) Cet épisode est fondé sur le fait, rapporté par Karamsine, que le premier perroquet introduit en Russie fut donné au tsar Boris. Puéril à première vue, il est en réalité une trouvaille admirable, qui dénote un sentiment exceptionnel et de la vérité théâtrale et de l'effet. De même, plus loin, la pendule mécanique qui fonctionne au moment où l'hallucination de Boris recommence.

Mnichek, où l'on conspire contre Boris. Au premier tableau la fille de Mnichek, Marina, fiancée du faux Dimitri qui n'est autre que Grigori, apparaît à sa toilette, entourée de ses demoiselles d'atours. Un père jésuite, Rangoni se fait annoncer. En une scène bizarre, verbeuse (dont le texte, notons-le, est de Moussorgski), non sans caractère pourtant, il invite Marina d'abord à essayer de convertir à la véritable foi les hérétiques de Moscou, puis, comme elle refuse, à prendre une influence décisive sur le jeune usurpateur : il parle en expert et en cynique ; Marina l'écoute, docile.

A peine moins déconcertante est la scène qui suit, scène encore imaginée par Moussorgski : la nuit, près d'une fontaine, dans le jardin, Dimitri, qui attend Marina, est à son tour entrepris par le rusé jésuite, avide d'assurer à tout prix l'avenir de l'Eglise romaine en Russie.

Puis, c'est Marina qui vient retrouver Dimitri ; à ses paroles d'amour, elle répond par un aveu tout cru d'ambition : ce n'est qu'au moment où l'usurpateur, indigné de ses dédains, menace de la repousser à jamais, qu'elle s'adoucit un peu. L'acte s'achève par un duo d'amour, aux dernières paroles duquel vient s'ajouter un *a parte* de Rangoni caché dans l'ombre, et ravi de penser au prochain succès de ses combinaisons.

On est forcé de reconnaître que là, Moussorgski a étrangement déformé une scène qui, dans l'œuvre de Pouchkine, était de la plus grande beauté. A dessein ou non, il a rendu le caractère de Marina parfaitement insipide ; la personnalité du faux Dimitri est considérablement affaiblie par sa version, et l'intervention de Rangoni n'a aucun intérêt dramatique : le personnage ne reparaîtra plus. C'est la musique seule de cet acte qui est intéressante. Elle l'est d'ailleurs assez, le plus souvent, pour compenser et au delà la faiblesse de l'action.

Le quatrième acte offre la même atmosphère que les deux premiers. Dès le début, on sent que le drame continue. De nouveau, la scène se passe au palais impérial de Moscou : mais, cette fois, dans la salle de la Douma. Les boïars discutent avec animation le châtiment qui doit frapper l'usurpateur. Mais où est donc le prince Chouiski ? Chouiski arrive, s'excuse, annonce que le tsar Boris semble torturé par une vision atroce ; qu'il crie, pleure, et semble vouloir fuir, en vain, l'image vengeresse du tsarévitch Dimitri. Les boïars s'étonnent, doutent. Mais sou-

dain Boris apparaît, écumant, hagard. C'est, un moment, la continuation de l'effrayant monologue qui terminait le second acte. Puis, Boris se ressaisit un peu. On vient lui annoncer qu'à la porte, un vénérable moine sollicite une audience. Peut-être le vieillard apporte-t-il des paroles de paix et de réconfort : Boris ordonne qu'il entre.

C'est Pimène. Sans préambule, simplement, il raconte un miracle qui vient de se produire sur la tombe du tsarévitch Dimitri (1) : « Un soir vint à moi un berger, un vieillard vénérable. Il me raconta que, dès son jeune âge, il était devenu aveugle. Tous les remèdes furent vains. Mais une fois qu'il dormait, il entendit une voix d'enfant lui dire : « Lève-toi, va vers la ville d'Ouglitch et prie sur ma tombe : je suis le tsarévitch Dimitri ; le Seigneur m'a placé au nombre de ses anges... » Et, à peine le berger s'était-il prosterné sur la tombe que de nouveau il put voir la lumière de Dieu... ».

Un cri d'angoisse interrompt Pimène. Boris, halluciné de nouveau, défaillie et se sent mourir. Il demande son fils, ordonne qu'on apporte la robe de moine que doivent revêtir, au moment de la mort, les tsars. La tendresse paternelle, l'orgueil de léguer à son fils un vaste empire, la terreur et le remords secouent son corps moribond, il prie. Des cloches sonnent, les moines entonnent un cantique funèbre.

L'âme torturée de Boris est enfin délivrée.

Il semble que rien ne saurait dépasser l'horreur de cette scène : et pourtant, le tableau final est encore plus tragique. Dans la campagne, les hordes du peuple en révolte sont déchaînées. Des guenilleux ont saisi un boïar, le frappent. On crie, on danse : contraste étrange, les paroles d'insulte, à un moment, montent sur un air très doux de complainte. Puis les cris reprennent. Une bande de vauriens poursuit un innocent, un *iourodivy*, le tourmente. Les deux moines Varlaam et Missaïl reparaissent, toujours avinés, braillant à tue-tête une chanson brutale. C'est une frénésie. Les cris de « Mort à Boris » se croisent. Deux prêtres romains passent, chantent un hymne à la gloire du tsar Dimitri : peu importe, on va les mettre à mal. Un air de marche retentit : « Gloire à toi, tsarévitch ! »

(1) Dans l'œuvre de Pouchkine, cet admirable récit est précédé de quelques mots d'explication : ce miracle, y est-il dit, prouve évidemment que le prétendu Dimitri est un imposteur, que le tsarévitch est bien mort.

hurlent les moines et le peuple avec eux. L'usurpateur apparaît, invite le peuple à le suivre au Kremlin. Soulevés d'un unanime enthousiasme, tous se précipitent sur ces pas. La scène en un clin d'œil se vide, et l'*iourodivy*, assis sur une pierre, sanglote une monotone complainte : « Coulez, coulez, larmes amères. Pleure, pleure, âme orthodoxe. Bientôt viendra l'ennemi, monteront les ténèbres, la nuit ténébreuse et opaque. Malheur, malheur à la Russie ! Pleure, pleure, peuple russe, peuple affamé ! »

Le texte de ce dernier acte est en grande partie de Moussorgski : le récit de Pimène et la scène des gamins tourmentant l'*iourodivy* sont seuls empruntés à Pouchkine. Ici, Moussorgski, on le voit, a réellement fait œuvre de grand dramaturge.

#### IV

*Boris Godounov* est l'œuvre la plus audacieuse qu'ait produite l'école russe ; et, en même temps, celle qui se rapproche le plus du type idéal de drame lyrique rêvé par les réformateurs. M. César Cui nous a donné de ce type idéal une définition raisonnée, très claire, qui s'applique presque mot pour mot à la partition de Moussorgski : « La musique d'opéra, dit-il, doit être par elle-même de vraie et belle musique ; tout ce que l'art musical a de plus séduisant, doit s'y rapporter (*sic*). La musique vocale doit être en parfaite concordance avec le sens des paroles... Puisque les textes varient, puisque chacun d'eux a un sens particulier, il est de toute nécessité que la partie musicale y soit intelligemment appropriée... La structure des scènes doit dépendre entièrement de la situation réciproque des personnages, ainsi que du mouvement général de la pièce... La nouvelle école russe... est convaincue que le développement musical d'un opéra demande une complète indépendance de formes, et n'est commandé que par le texte ou la situation scénique... ; la musique ne doit pas faire route à part et s'abstraire du texte (1)... En outre, elle s'efforce de

(1) On voit la différence fondamentale de cette théorie et du système *effectif* de Wagner, dans la *Tétralogie* par exemple.

rendre musicalement le caractère et le type des personnages avec tout le relief possible, de modeler, pour ainsi dire, chaque phrase d'un rôle dans un moule individuel et non général ; de caractériser avec vérité, enfin, l'époque historique du drame et de rendre dans son sens poétique autant qu'exact la couleur locale, les côtés descriptifs et pittoresques de l'action... Wagner concentre tout l'intérêt musical sur l'orchestre... ; au contraire les musiciens russes réservent aux chanteurs (sauf de rares exceptions) toute la suprématie musicale » (1). La suite du chapitre serait moins probante, car M. Cui s'y élève énergiquement contre le *leitmotif* wagnérien, et affirme que l'école russe ne l'emploie jamais. Or, on reconnaît dans la musique de *Boris Godounov* la présence de *leitmotifs* très accusés, quoique en petit nombre. Ce point mis à part, l'œuvre de Moussorgski est exactement conforme à la description faite par M. Cui. En somme, la plupart des principes qui sont énoncés dans cette page manifeste, Moussorgski les observa scrupuleusement jusque dans ses plus brèves mélodies ; les autres, ceux qui sont relatifs à l'action, découlent des plus élémentaires. Et la musique de *Boris*, abstraction faite des libertés d'écriture (qui ne choquent que quelques puristes) est bien de vraie et belle musique, riche de toutes les ressources possibles — sauf le développement symphonique, que l'école moderne tend de plus en plus à rejeter de la musique dramatique.

On ne trouvera donc dans la partition de *Boris Godounov* aucune des divisions de l'opéra traditionnel, ni l'ordonnance caractéristique des drames de Wagner, si stylisés en toutes leurs parties. Tout y est abrupt, direct, rapide et, dans la mesure convenable, simple. L'inflexion musicale du chant, la suggestion d'atmosphère, de mouvement, contenue, avec quelques autres parfois un peu plus complexes, dans l'accompagnement même, voilà presque les seuls éléments qu'ait employés l'artiste. Il ne s'y trouve presque aucune trace de commentaire musical, pas davantage de préparation. Une vingtaine de mesures de prélude, durant lesquelles on n'entend point autre chose qu'un thème de chanson populaire simplement traité, et l'action commence. Dès lors, les périodes du texte se suivent presque sans interruption ; et c'est à

(1) César Cui. La musique en Russie, pp. 74 sq.

peine si, à de rares moments, l'orchestre seul fait entendre quelques mesures entre les tirades, les phrases ou les répliques. Et à la fin des scènes, ou des actes, à peine le dialogue est-il terminé que l'orchestre se tait, sans même une formule de conclusion. La musique de Moussorgski, malgré le caractère pantomimique qu'on y reconnaît souvent, ne se prête point ici, aux jeux prolongés de la seule pantomime : ainsi, dans la première scène, cinq mesures de préparation orchestrale doivent suffire pour tous les jeux de scène nécessités par l'apparition, pourtant solennelle, du secrétaire de la Douma.

Au premier tableau du premier acte, quelques mesures à peine suffiront à établir l'atmosphère musicale, et il en sera de même au début de la scène du jardin (troisième acte). Aucune introduction au deuxième ni au troisième actes. Les courts préludes du deuxième tableau du premier (*l'auberge*), des deux tableaux du quatrième (*la Douma* et *la Route*) ne consistent guère qu'en quelques touches suggérant la tonalité générale et le mouvement des scènes qu'ils précèdent : il en est de même pour celui par lequel s'ouvre la scène du couronnement de Boris, page admirable où l'orchestre se combine avec les cloches sonnant à toute volée.

Au deuxième acte, l'entrée des moines, des policiers, les diverses péripéties scéniques, la fuite de Grigori, s'accompliront sans que soit interrompue la suite des répliques : de même, plus loin, les entrées ou sorties de Boris, de Chouiski, de Rangoni. Dans tout le tableau final, les voix ne s'arrêteront pas un instant jusqu'à l'apparition de l'usurpateur triomphant, préparée par une douzaine de mesure d'orchestre. Et à peine la dernière clameur de la foule a-t-elle retenti que *l'iourodivi*, resté seul, entonne sa mélancolique plainte.

Les plus infimes exceptions à ce parti pris rigoureux ont une raison d'être profonde qui s'explique d'elle-même : par exemple, les mesures isolées pendant lesquelles se tait la voix de Pimène, au premier acte ; les quatre mesures solennelles qui précèdent, au quatrième acte, le récit du moine ; à la fin de la même scène, quelques mesures isolées, encore, qui entrecoupent les dernières paroles du tsar mourant. Et, quand le rideau tombe sur la fin de l'agonie, l'orchestre fait entendre, brièvement, le seul commentaire musical qui se trouve dans

la partition entière : une lente et triste répétition d'un des motifs héroïques qui avaient exprimé la gloire de la puissance impériale.

On se demandera si, poussé jusqu'à un tel degré, le procédé est bien conforme aux intentions réalistes de Moussorgski ; s'il n'est pas, au contraire, essentiellement faux, puisque dans la réalité les colloques, les discussions, les situations ne se succèdent pas d'une façon si absolument immédiate. L'objection serait valable si le réalisme artistique consistait en une imitation servile de la réalité. Il suffit de se reporter à la définition pour voir combien, au contraire, le parti adopté par Moussorgski est opportun : il ne laisse aucune place au commentaire émotionnel ni à l'amplification rhétorique. Matériellement il constitue une simplification analogue à celle que subit tout texte dramatique : dans la vie courante, il faut bien plus de paroles que n'en prononcent jamais les héros d'un drame littéraire, où l'essentiel seul est retenu. Il a enfin cet autre avantage de ne point imposer aux acteurs des mouvements trop lents, ni des attitudes conventionnelles.

Le propre de toute œuvre d'art, c'est que l'intérêt y soit judicieusement distribué. Si l'œuvre est de proportions considérables, elle doit comprendre, non seulement des contrastes, mais encore des points de repos ; une tension uniformément prolongée serait fatigante pour l'auditeur, produirait un impression de sécheresse, d'artifice, et nuirait au résultat esthétique. Dans un passage du manifeste artistique, déjà cité, qu'il lança au nom de l'école, M. César Cui déclare expressément que « l'école russe se refuse à faire des concessions à l'auditoire, à lui épargner la lassitude d'une attention trop soutenue. » Il ne faudrait point prendre cette affirmation au pied de la lettre ; et cependant, à considérer l'uniformité de traitement adoptée dans *Boris Godounov*, on pourrait tout d'abord craindre qu'il n'en résulte quelque excès de tension.

Heureusement, tel n'est point le cas. D'interludes au sens strict du mot, il n'y en a qu'un : au troisième acte, cependant que les invités sortent du palais (*Allegro alla polacca* d'orchestre). Mais des scènes presque entières viennent constituer des épisodes purement lyriques, qui tantôt se rattachent à l'action (récit de Pimène, et dans une certaine mesure, chœurs

du dernier tableau), tantôt sont uniquement pittoresques (première moitié de la scène de l'auberge; les enfants du tsar avec la nourrice ; et, somme toute, le troisième acte entier, ou peu s'en faut).

La façon même dont sont traitées les diverses scènes de l'œuvre contribue à la diversifier dans toute la mesure nécessaire. On s'est fortement gaussé du récitatif mélodique continu, préconisé par les fondateurs de l'école nationale russe, et dont le premier exemple fut donné par Dargomyjski dans son *Convive de Pierre*. Tout en se conformant à ce principe, le seul qui implique le renoncement à tout ce qui, dans le drame musical, est conventionnel et par conséquent faux (au point de vue dramatique, s'entend), Moussorgski n'est jamais avare de musique là où l'abondance de musique est nécessaire. A côté de longues scènes en purs récitatifs, mais où la musique ne cesse pas un instant d'évoquer l'atmosphère et d'exprimer les émotions (scène dans la cellule), on trouvera dans *Boris* des pages du style le plus lyrique (rôle de Boris au deuxième acte, allocution de Rangoni au troisième, etc. sans parler des chansons à couplets, intercalées, et du grand air de Marina dont il sera parlé plus loin. Tantôt l'orchestre se borne à faire entendre un accompagnement très simple, quoique le plus souvent significatif par lui-même, tantôt il prend une importance capitale, et, malgré le peu de complexité du travail symphonique, constitue, à lui seul, un ensemble riche complet (hallucinations de Boris). Les nombreuses scènes chorales sont d'une magnificence musicale incomparable, et le dernier tableau constitue de bout en bout une prodigieuse symphonie dont nuls mots ne sauraient rendre ni la force ni la beauté.

D'ailleurs, même dans les parties les moins chargées, l'accompagnement instrumental reste le plus souvent mélodique, au sens large du terme. Fréquemment, la mélodie, d'allure franche et accusée, en est celle des parties vocales, par exemple dans les passages lyriques, et les chœurs ; à d'autres endroits, elle est autonome, plus fluide, suggérée plutôt qu'énoncée (la cellule, le jardin). Elle prend aussi à l'occasion une allure ample et chantante pour exprimer certains moments de profonde émotion : par exemple, au deuxième acte, durant le colloque de Boris et de son fils, elle chante avec une infinie douceur, évocatrice de la tendresse paternelle. Seul, l'accompagnement

traduit, par des moyens aussi efficaces que simples, les terreurs, les remords, l'angoisse de Boris (deuxième et quatrième actes). Enfin cet accompagnement contient les leitmotifs dont Moussorgsky a fait usage sobrement, mais assez pour accroître beaucoup et l'unité et la force expressive de sa musique.

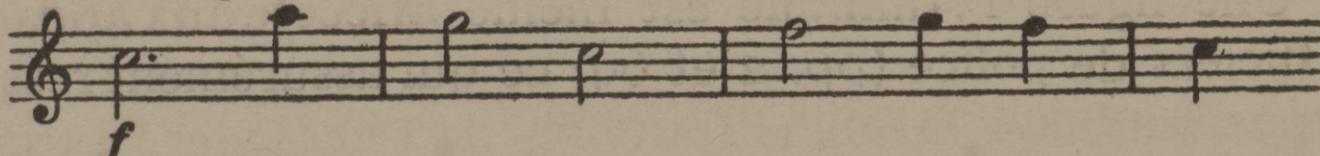
L'unité de l'œuvre ne résulte pas seulement de ce procédé de rappels qui, même très systématique et ingénieux, peut rester tout superficiel en matière de musique dramatique. *Boris Godounov*, en dépit de la diversité presque stupéfiante qu'on y remarque, conserve une ample unité de style où se fondent tous les détails. Rien n'est plus analogue, quant à l'esprit (et aussi par la tonalité générale de la musique) que les diverses scènes où le peuple, protagoniste du drame, ainsi qu'il a été dit, apparaît, soit en masse comme au début ou à la fin de l'œuvre, soit représenté par quelques types caractéristiques : Missaïl, Varlaam, la cabaretière au deuxième acte, les boïars au troisième. Pareillement on observera l'analogie foncière du style et de l'esprit des dialogues familiers, — le troisième acte, une fois de plus, mis à part. Le personnage de Boris, enfin, est traité de façon merveilleusement coordonnée ; et quoiqu'il apparaisse relativement fort peu, quoiqu'il soit aussi passif en face de la destinée, que Wotan dans *Siegfried*, il n'en reste pas moins, précisément comme le « *Wanderer* » présent à la pensée du spectateur.

A ces diverses causes profondes d'unité, à la valeur expressive directe de la musique, les leitmotifs viennent dans une certaine mesure apporter leur appoint habituel : l'unité organique et l'expression de ressort quasi-intellectuel qui résulte des opportunes associations d'idées qu'ils provoquent.

De ces leitmotifs, à dire vrai, un seul joue un rôle important : il apparaît pour la première fois au moment où Grigori vient de parler à Pimène du tsarévitch assassiné :



après avoir été esquissé sous une forme moins précise, dès le moment où Boris prend la parole devant le peuple qui l'acclame (p. 27 de la partition de piano, édition originale). Il reparaît dès le prélude du tableau de l'auberge (p. 50), à l'entrée de Grigori (p. 56), et plusieurs fois dans le courant de la scène (pp. 63, 64, 70, 74). On l'entend encore au moment où Chouiski prononce le nom de Dimitri (p. 113), vers la fin de la première hallucination de Boris (p. 123), au début de la scène du jardin (pp. 144, 145), encore associé à la personnalité de l'usurpateur ; au moment où Boris, halluciné, entre dans la salle de la Douma (p. 193), durant le récit de Pimène (pp. 198-199). Enfin, une forme mélodique visiblement dérivée de la précédente, mais de caractère héroïque un peu conventionnel :

*Allegro.*

semble destinée à caractériser le triomphe de l'usurpateur. Elle apparaît d'abord quand celui-ci pense à la lutte prochaine (pp. 169-70) et revient (pp. 178 et 246). On observera, en étudiant la partition, quelques autres utilisations de la même idée musicale, diversement modifiée.

Ce thème, à tout prendre, est quelque chose d'un peu différent du leitmotif selon le système wagnérien : c'est un élément plus foncièrement plastique, d'une signification avant tout expressive et très étendue. Le rôle élémentaire en est d'évoquer le souvenir du tsarévitch assassiné ; mais il perd bientôt cette signification rigoureuse pour s'associer à l'ambition de Grigory aussi bien qu'aux remords de Boris.

D'autres thèmes relatifs à Boris expriment l'un, l'amour paternel (p. 95 sous les paroles de Feodor, *Voici Moscou, voici Novgorod*) ; il mérite d'être cité pour sa beauté intrinsèque.

*Andantino.*

Deux autres, la puissance impériale. Au moment de la mort de Boris, ces trois thèmes reparaissent et constituent un puissant élément de pathétique (pp. 200-206).

Il ne saurait être question ici d'établir un de ces « guides thématiques » qui ont leur bon et leur mauvais côtés, et dont le moindre défaut est d'élèver au rang de trouvailles géniales de simples coïncidences. Mais d'autre part, s'abstenir de relever ces manifestes utilisations du leitmotif, c'eût été laisser dans l'ombre un des aspects intéressants de l'invention dramatique de Moussorgski. Par contre, il n'y a point lieu d'insister sur les thèmes secondaires : celui de Pimène, une lente et solennelle phrase qui résonne de nouveau lorsque le moine s'avance au milieu de la Douma ; celui de Chouiski, minutieusement utilisé à chaque occasion convenable (pp. 111, 189, 195). Une figure rythmique est même affectée aux apparitions des officiers de police (pp. 2 et 69) ce qui assurément ressemble à un pur badinage, à moins toutefois de témoigner les extrêmes scrupules de Moussorgski en matière de caractéristique musicale. (1)

Toute la partition d'ailleurs atteste ce souci constant. Les thèmes cités plus haut sont tous remarquables pour leur justesse d'expression, de même que les éléments mélodiques principaux de chacune des scènes. Ainsi, aux moments où le cauteleux Rangoni invite Marina à mettre en œuvre toutes les séductions de l'amour (pp. 139-140), cherche à enflammer l'imagination de l'usurpateur (pp. 148-153), la musique devient extraordinairement sensuelle et enveloppante ; bien plus, d'ailleurs qu'elle ne le sera dans le duo amoureux qui termine l'acte : la situation, plus banale, n'ayant point inspiré Moussorgsky aussi heureusement.

**Mosso assai.**



(1) Une lettre de Moussorgski à César Cui (3 juillet 1868) contient un passage qui montre quelle exacte conception le compositeur avait du leitmotif de caractère :

C'est guidé par la même intention de caractéristique exacte que Moussorgski fait chanter à Marina (première scène du troisième acte) une brillante mais creuse mazurka, très convenable assurément au caractère de la froide et superficielle fille, mais dont la banalité musicale fait tache dans l'œuvre. L'intention thématique est ici prouvée par les retours, pp. 138, 173, 175, du motif de la polonaise, et il est évident, par l'examen de toutes les autres additions que Moussorgski fit à *Boris Godounov*, que ce n'est point là une concession, excessive et unique, au mauvais goût d'une fraction du public.

Jamais le style de Moussorgski n'a été plus soutenu, plus savoureux, plus riche d'originalité et de force que dans *Boris Godounov*. La pertinence est merveilleuse des milles trouvailles de suggestion et d'expression que l'on y trouve de page en page. Et tout y est musique au sens le plus complet du mot. En étudiant, après ses œuvres instrumentales, les mélodies du compositeur, on a pu observer certaines faiblesses d'invention musicale : on a vu Moussorgski se contenter, parfois, de transcription quasi-phonographiques de la parole, ou de transpositions rudimentaires des gestes ou des mouvements. Il serait impossible de relever dans *Boris Godounov* un seul passage du même genre. Les parties tragiques, les parties comiques ou familières de l'œuvre sont aussi belles, intrinsèquement, que les plus admirables lieder de Moussorgski : *Le Hopak*, la *Berceuse du Paysan*, *Sans Soleil*, *Les Danses de la Mort*, etc., et offrent d'aussi convaincants exemples du niveau musical où l'auteur était capable de s'élever.

*Boris Godounov* est une œuvre foncièrement russe : non seulement par la situation du sujet, mais par l'esprit de tout le drame, les caractères des personnages, l'aspect sous lequel les événements y apparaissent. L'appropriation de la musique à ce drame n'est point d'ordre superficiel, et résulte de tout autre chose que d'un parti pris de style populaire. Certes, les modes, les rythmes, les coupes des mélodies ont quelque chose de spécifique sur quoi l'on ne peut se méprendre. Il

« J'ai trouvé pour Podkolessine une phrase orchestrale très réussie... ; elle apparaît pour la première fois dans la conversation avec Stépane, sous les mots : *Je ne demande rien !* (à propos du mariage), et éclate au troisième acte, pendant les pourparlers, alors que Podkolessine s'est décidé à se marier. Il devient ainsi très facile d'évoquer la sotte confusion du personnage ».

était impossible de faire vivre, en œuvre d'art, tout un peuple qui ne fût aucun peuple en particulier, dont les passions et les actes ne manifestassent point la personnalité. Cet ensemble de traits, qui constitue l'âme d'un peuple, existe aussi dans l'âme des individus, dans celle du tsar Boris qui nous est montré, dans celle de Moussorgski dont l'œuvre est le reflet. Rendu nécessaire par le caractère essentiel de cette œuvre ; contenu, avec toute sa force vierge, dans l'esprit de l'artiste qui la créait, ce caractère national se manifeste avec liberté, avec plénitude; il est la vie même de *Boris Godounov*.

Pour définir ce drame musical âpre, violent, cahoté, aux aspects divers, qui ignore toute habileté comme tout ménagement, dont la musique est parfois de grandeur épique et parfois offre d'audacieuses subtilités d'expression que les auteurs les plus modernes n'ont point dépassées, il n'est qu'un mot : celui de chef-d'œuvre. Tout y est puissant et spontané tout y constitue un tableau sincère, émouvant, de la vie. La force de la vie en submerge les quelques faiblesses de détail que la critique peut signaler, à la condition d'en reconnaître l'insignifiance au prix de la beauté de l'ensemble. Moussorgsky, le gauche, l'incomplet, le « nihiliste musical » (le mot a été écrit en Russie et ailleurs) s'est dans cette partition égalé aux plus grands, à ceux dont la gloire est au-dessus des comparaisons et même de la mé connaissance. S'il pouvait y avoir quelque chose de comparable au *Macbeth* de Shakespeare, ce serait *Boris Godounov*.

M. D. CALVOCORESSI.





# LE MOIS

## THÉATRES

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE : *Iphigénie en Aulide*, de GLUCK.  
THÉATRE DES CAPUCINES : *La petite Sirène*, d'Armande de POLIGNAC.

THÉATRE DES BOUFFES-PARISIENS : *L'ingénue libertin*, conte galant, de Louis ARTUS ; musique de Claude TERRASSE.

Trop de lînges, trop de bras nus, trop de cnémides et de chlamydes, trop de casques surtout ; celui d'Achille est le plus emphatique, avec son panache de plumes d'autruche grises, qui ombrage comme d'un dais le petit M. Beyle. Trop de mélodies aux courbes amples et vides, trop d'accords parfaits, simples ou arpégés, trop de tierces et trop de sixtes enchaînées : une musique blanche, toute en grands gestes qui s'immobilisent, et, au fond, embarrassée de ses voiles qu'elle ne sait draper que d'une seule manière. « Noble simplicité » de Gluck, si éloignée des sombres ardeurs d'Eschyle autant que de la subtile harmonie de Sophocle ou des raffinements dialectiques d'Euripide, plus éloignée encore des vives couleurs dont brillait le Parthénon avant sa ruine, ou de sa statue d'or et d'ivoire, illuminant les ténèbres du sanctuaire !.. Art grec entrevu à travers la mollesse des répliques romaines, poètes lus en des traductions bénévoles qui leur font porter perruque afin d'être corrects : voilà l'origine de tant d'enthousiasmes illusoires et d'imitations

académiques. La musique de Gluck doit être mise à côté des ouvrages de Winckelmann et des tableaux de David ; elle procède de la même erreur, aspire à la même symétrie, à la même nudité, à la même plastique muscleuse et impersonnelle. On peut parcourir son œuvre entière, sans y rencontrer un seul personnage marqué d'un trait caractéristique ; ce n'est qu'un vaste recueil d'airs, qui se ressemblent tous, sauf le mouvement, et le sens qu'y viennent ajouter les paroles : Gluck le savait bien d'ailleurs, puisqu'il n'a jamais hésité à les faire passer d'une pièce à l'autre, malgré des situations différentes et parfois opposées. A-t-il donc volé cette réputation, si bien établie, de musicien expressif entre tous ? Non pas, mais l'exécution seule la lui assurait de son vivant. Sa musique est une matière harmonieuse, qui ne prend vie qu'à la faveur d'accents énergiques ; elle demande à être prononcée, articulée, déclamée ; il faut la dire comme on dit des vers : alors, par une de ces illusions fréquentes au théâtre, elle semble porter en elle toute la passion qu'on lui donne, et comme elle garde, en même temps, sa haute majesté, l'effet est grand, et saisissant. Mais Gluck est mort ; le respect s'est emparé de son œuvre ; on n'ose en user librement avec elle, on l'abandonne à la froideur de rythmes réguliers et d'un chant où rien ne s'accuse en relief. C'en est fait, ses voiles deviennent des linceuls, ses membres se raidissent, sa blancheur n'est plus celle du marbre, mais de la glace, et décidément tous ces casques et ces bras nus font trop songer à l'*Enlèvement des Sabines*.

*Iphigénie en Aulide* est, comme on sait, le premier opéra que Gluck ait fait représenter à Paris. Ce n'est pas le meilleur : le bailli du Rollet y a fort maladroitement défiguré la tragédie de Racine, et ses vers peuvent rivaliser en platitude avec ceux de l'abbé Pellegrin, de Fuzelier, de Cahuzac, ou de tous les auteurs, si décriés, dont Rameau a reçu des paroles. Mais la musique n'est pas différente, en qualité, de celle d'*Alceste* ou d'*Orphée* ; moins habilement distribuée peut-être, répartie en un grand nombre de morceaux, au lieu d'être massée en la simple progression de deux ou trois airs à grand effet. Ce qui est vrai surtout, c'est qu'*Iphigénie en Aulide* n'appartient pas au répertoire ; ce n'est pas un chef-d'œuvre consacré : on ose en sentir les défauts.

J'ai quelque regret à avouer que ces défauts ne sont corrigés ni par la présence de Mlle Bréval, belle victime un peu gênée par

l'étroitesse de la scène et la froideur du style, ni par la voix, d'ailleurs exquise à entendre, de Mlle Brohly, aimable Clytemnestre. Les décors ont toute la poésie qui manque à la musique, et j'aime surtout le premier, avec ce lever de soleil sur des côtes soulevées dont la couleur est celle des fleurs de bruyère et dont les contours me rappellent l'harmonieuse Egine. Au second acte, beaucoup d'architecture, comme il convient pour abriter une réception officielle ; on offre aux fiancés royaux le spectacle d'une lutte, *catch as catch can*, terminée par une poignée de main selon les principes de Neuilly, plus un ballet *modern-style* où la louable recherche d'attitudes neuves induit parfois à quelques contorsions ; mais la musique leur sourit avec une indulgence inaltérable.



La *Poétique* est une société de jeunes poètes. Il suffisait, pour s'en convaincre, de voir ce conférencier tout juste éphèbe, qui voulut, aux Capucines, nous en exposer les mystères et les espoirs.

Petit poisson deviendra grand  
Pourvu que Dieu lui prête vie,

ou, selon l'édition municipale :

Pourvu que l'on lui prête vie.

J'ai fait partie moi-même, autrefois (hélas !), d'un de ces cercles adolescents où l'on cause bien plus qu'on n'écrit, en quoi d'ailleurs on n'a pas tort ; n'y cherchez point mon nom, car en ce temps-là je m'étais fait un pseudonyme, tout comme si l'avare nature m'eût baptisé Weil ou Wiener. Ceux qui se réunissaient là pour élaborer une esthétique nouvelle et dauber discrètement sur les absents ont eu de bien diverses destinées.

Et les aucuns sont devenus,  
Dieu merci, grands seigneurs et maîtres —  
Les autres mendient tout nus  
Et pain ne voient qu'aux fenêtres.

Nul n'a fait à ses camarades l'injure de passer grand poète

ou illustre romancier. Il m'a semblé que les membres de la *Poétique* étaient animés du même esprit, fort touchant, de fraternité. En récompense de quoi Mlle Dussane, de la Comédie-Française, leur a fait l'aumône de quelques beaux vers d'Henri de Régnier et Albert Samain, dits avec la plus gracieuse intelligence, et Mme A. de Polignac d'une page exquise de la *Petite Sirène*: un duo d'amour mélancolique, dont on regrette presque la tendresse voilée et la douceur transparente profanées, à Nice, devant un public cosmopolite et fou de Puccini ; mais Paris adoptera une musique qui sait émouvoir et charmer à la fois.

LOUIS LALOY.



Si le domaine de l'Opérette est le vaudeville bouffon ou la parodie burlesque, l'œuvre nouvelle de Claude Terrasse n'est pas une opérette. Mais si l'Opéra-Comique n'admet d'autre fantaisie qu'un certain réalisme ennuyeux et lyrique, l'*Ingénue libertin* échappe aussi à l'Opéra-Comique. La moindre originalité de M. Artus n'est pas d'avoir tiré une comédie alerte et tendre de ce fade libertinage qu'est le roman de Faublas. Cet ingénue à bonnes fortunes, chevalier de l'industrie amoureuse, devient un chérubin ardent et roué, à qui Mlle Alba prête tous les charmes de l'adolescent, et d'autres encore. Faublas est engagé dans une aventure de carnaval qui commence par des mascarades et se termine dans la chambre de la marquise de B., dite ici de Bay, ce qui ne la compromet pas davantage. A cette anecdote libertine, adoucie en un conte plaisant et galant, où l'imbroglio des situations et des travestis donne le change au comique et à la galanterie, la musique de Claude Terrasse communique un esprit de grâce légère et d'ironie attendrie, ou, plus simplement, l'esprit et la vie. Il ne faut pas s'y tromper. C'est la musique qui crée le décor radieux du conte, cette fraîcheur de gaîté et cette abondance de verve lumineuse. C'est elle qui nous préserve de la caricature et de la grivoiserie facile. Elle note la joyeuse excentricité du marquis fantoche. Ecoutez comment deux notes de basson font sauter les « viaux » dans le duetto bouffe du 2<sup>e</sup> acte, et quel accent de terroir relève alors les plaisanteries d'un rustaud. Qui donc a dit que le comique musical n'exista pas, que le genre humoriste est inconnu en

harmonie et en contrepoint, que le dernier mot du comique musical est la cavatine du vieux répertoire italien ? Il y a dans l'ouverture de l'*Ingénue libertin*, où l'orchestre parle seul, plus de gaieté qu'en tout le reste de la pièce. Qui nous rendra la *Petite femme de Loth* ou le *Sire de Vergy* ?

JOSEPH TRILLAT.



## CONCERTS

### CONCERTS LAMOUREUX

Nous avons entendu une belle œuvre, mais il ne faut pas croire que la *Symphonie en ut majeur* de Paul Dukas (1), remise au jour très inopinément, fût dans le cadre qui lui convenait. C'est une musique trop vaste pour la salle Gaveau, mesurée aux sonorités de Haydn ou Mozart, et que les fragments wagnériens joués sans modération à cette même séance invraisemblable de fin d'année, secouèrent de terrible façon. Procédés inquiétants que sembla dénoncer le malaise d'auditeurs justement irrités. Je ne saurais oublier le déplaisir profond de telles outrances, qu'en songeant à l'œuvre extraordinaire dont la vitalité unique réagit, avec une force esthétique que ne connut guère Richard Strauss, sur toutes les torpeurs contemporaines.

C'est aussi une « Vie de héros » que symbolise à sa manière cette symphonie admirable de Paul Dukas, mais le lyrisme s'y dégage de tous les compromis, scolastiques ou littéraires, de toutes les minuties, de tous les stratagèmes, de toutes les futilités savantes des pédagogues, de l'« intentionnisme » parfaitement vain des bâtisseurs d'énigmes, cryptomanes assommants pour signifier à travers une vision nouvelle, très wagnérienne certes, *l'essence même de cette « vie »*.

S'il m'est permis de caractériser cette œuvre éclosive ici

(1) Partition acquise par A. Rouart et Cie, 18, boulevard de Strasbourg.

douze ans, avant peut-être, au temps des « Tétralogies » wagnériennes, je dirai qu'elle résume animiquement l'attitude héroïque et comme la volonté joyeuse de l'âme mystique contemporaine, après Wagner. Ainsi affronte-t-elle, dans son sens constant d'abstraction, l'océan polyphonique de la vie subtile et innombrable, de la vie ondoyante dont tous les rythmes se mêlent à sa pensée, à sa fièvre, à son destin. En celà, elle apparaît complexe et de volonté wagnérienne, soulevée en ce tourbillon inimaginable par son *leitmotiv*, mais assujettie aux lois différentes des conceptions de musique pure, architecturales et impersonnelles, dans leur style particulier.

Il s'agit en effet d'une *symphonie*. Trois parties la composent. *L'allegro ma non troppo, con fuoco, en ut majeur*, à 6/8, est construit sur trois idées principales successivement exposées en vue d'un développement qui est peut-être le plus prodigieux parmi les meilleurs, dans l'œuvre moderne des symphonistes. Tout s'y meut avec une aisance, une force, un naturel, une richesse de beauté hardie et inouïe, que l'on sent appuyés d'une culture classique profonde et d'une science qui pour être souverainement complexe n'est jamais qu'un moyen, non une fin. L'imprévu est à chaque page, avec cette fantaisie ailée très respectueuse du style — ce qui est bien rare — laissant inaperçus l'effort, le raisonnement, l'artifice au point qu'on écoute ou qu'on lit sans jamais percevoir le détail technique, l'agencement réfléchi d'un art forcément élaboré à l'aide des méthodes traditionnelles plus ou moins renouvelées, et n'échappant ainsi, en tant que symphonie, ni aux symétries, ni aux enchaînements, ni à l'ordonnance classiques.

Si la liberté fait l'artiste, Paul Dukas est le plus émancipé des maîtres ; il n'est aucunement l'esclave des formes, il n'est qu'ingéniosité, franchise, enthousiasme ; ni préjugés, ni formules hypocrites dans son œuvre d'inspiration ardente, miraculeusement plastique cependant et qui transporte le feu intérieur, la flamme héroïque où se réfléchissent, éblouissants et tragiques, tous les soleils du monde.

Tel je sens et me représente cet *allegro* frémissant, traversé d'une phrase adorablement calme dans sa mélancolie profonde, et que la fureur d'un *stretto* un moment suspendu sur le mystère du destin ironique, porte à l'incendie d'un nouveau Walhall, pour le triomphe illusoire de l'Homme-Dieu.

Ce premier chant atteste toutes les qualités de l'auteur : son génie de la modulation, son sens tonal prodigieux, son entente des constructions esthétiques et cette vivacité rare, renouvelant sans cesse rythmes et physionomies, que ne posséda jamais César Franck. La critique perd ses droits ; il ne peut s'agir que de préférences de style, par exemple, au second développement du thème « héroïque » en *ut*, que nous eussions souhaité voir progresser par demi-tons, non par tons, et atteindre, en de plus saisissants contrastes polyphoniques où le choc des rythmes eût joué le grand rôle, à une intériorité, à une apogée plus définitives.

Ciselé avec art, mais dans un métal moins précieux, l'*Andante* nous introduit dans un monde de poésie inquiète et de rêve étonnamment suggestif. Le premier motif en *mi mineur* 4/8 rappelle l'*Adagio* de la *Symphonie en ut* de Schumann, avec plus de fixité vague, de mystère, de nuageuse mélancolie ; il est soutenu d'un dessin obstiné et expressif à la façon de certains mouvements lents de Bach, et le très bel effet. lorsque ce dessin passe à l'aigu des violons pianissimo, n'est atténué que par les dehors infidèles aux nuances, de messieurs les instrumentistes.

Moins caractéristique est le second motif majeur, issu du dessin *ostinato* transformé et que les cuivres, disposés en harmonie, réexposent majestueusement sous un trait des violons, avant la rentrée du premier motif. C'est un peu du Brahms, en esprit — s'entend — mais allégé, franckisé et fort habilement traduit Le troisième, une dolente mélodie expirant sur la tierce, ferait songer à Berlioz si l'atmosphère, le charme étrange du morceau ne le rendaient fragile et d'une intimité impossible ailleurs. La place me manque pour définir et préciser la supériorité d'un art auquel, peut-être, importe moins qu'on ne suppose la valeur élémentaire des motifs, mais qui est à coup sûr merveilleusement subtil, poétique et musical éminemment.

Le final, troisième volet du tryptique, soulève le grand problème du style. Ce sont des attitudes décoratives, mais puissantes et impératives, quelque chose comme l'idéal rhapsodique du genre épique, dans la symphonie. Le rythme y est tout-puissant, ses fluctuations étant à elles seules expressives, indicatrices du mouvement intérieur. Ce mouvement me paraît moins profond, extériorisé de telle sorte, en de tels gestes car

au fond, c'est la danse, la danse héroïque dans sa plus noble originalité, mais aussi dans son activité immédiate, dans l'attrait irrésistible de ses aspects directs, dans son pittoresque saillant et son esprit — *spiritoso*, non dans sa *spiritualité*, dans son idéalité absolue aux mystères de laquelle nous convie le musicien. Ce n'est plus la vision classique de l'unitaire *Symphonie en la*, essence active du monde, c'est une magnifique convergence de rythmes dont l'affectation fière fait place à l'exaltation grandissante où s'épuisent toutes les vibrations, toutes les énergies de l'homme, ainsi qu'en un « scherzo » inconcevable de vie.

Cet *allegro spiritoso* est à trois temps, en *ut*. Comme dans les autres mouvements trois motifs y circulent, le premier énergique, bien détaché sous un triolet piquant, le second plus ample et curieusement expressif, le dernier en *mi majeur*, à son apparition, véritable fleur mystique aux arômes rares et troublants, mélodie reposante, lointaine et comme insaisissable que poursuit la démence sacrée du rythme sans but.

De cette œuvre, la lumière offre d'étonnantes contrastes : parfois incandescente elle est quelquefois crue, ou voilée et diffuse en rayons épars, presque imperceptibles, ou encore crépusculaire avant les nouvelles aurores ; toutes les violences et toutes les douceurs, s'y mêlent sans peut-être la pondération d'un Wagner, maître d'une instrumentation souple et absolument sûre d'elle-même, dans sa variété énorme.

M. Paul Vidal, à qui l'œuvre est dédiée, s'est tiré adroitement d'une épreuve difficile. L'honneur de connaître, des premiers, la partition, joint au devoir de l'approfondir augmentait les chances d'une bonne interprétation. Elle le fut.

C'est un cas très différent pour Wagner que M. Paul Vidal a désapris à force d'en bousculer l'œuvre à l'Opéra. Ce fracas des *Maîtres chanteurs* ne laisse transparaître ni le sens véritable ni l'expression juste de la musique. Ces « Maîtres » ralliés à leur bannière pesante, au nom du roi David, sont grossièrement ridicules — si peu Nurembergeois — et ce Walther dont les motifs abominablement « romance » décèlent une âme quelconque dans un moyen âge inintéressant, qu'en dire ? Regrettions Nikisch et sa Philharmonique de Berlin ; depuis, nous n'avons jamais ouï l'*Ouverture des Maîtres chanteurs*. Cette critique subsiste pour les *Adieux de Wotan* et l'*Incantation du*

*jeu de la Walkyrie* que seul M. Frôlich tenta de chanter avec style, encore que débordé par un orchestre excessivement pressé (le concert s'est terminé à 4 h. 1/2). Son « Leb' wohl » est ingénieux à cette allure (le sentiment n'est-il pas d'en voiler le dernier ?) Pas de répit. Jamais Wotan ne fut si pressé d'endormir Brünnhild dont le « sommeil » s'est révélé un mythe, une feinte, un conte falot. Le mysticisme et la poésie sont morts chez Lamoureux. Vous connaissez l'« annonce d'une vie nouvelle » qui est en réalité le « cri du passé » (l'idée n'est pas de moi) ; je vous recommande la façon d'en glapir le motif, selon l'innovation des « bois ». La lettre, la lettre, les signes, les notes, quelquefois les nuances et dans le minimum de temps. Tout cela est très fort, mais on pourrait au moins « chevaucher » en mesure, avec le respect dû aux Walkyries, suffisamment défigurées et alourdies, et calomniées depuis quelque temps par tous les méridionaux de l'art.

Rien à dire de *Bon chevalier* extrait d'un poème de Verlaine, *Sagesse*, mis en musique par M. Pierre Hermant. C'est un littéralisme douteux, monotone, sans idée personnelle et par conséquent peu musical. Il ne suffit pas d'étaler de belles harmonies plus ou moins wagnériennes, archiconnues et sans objet en se montrant l'instrumentateur adroit qu'un peu de science nous donne chaque jour, depuis M. Bruneau. L'auteur s'est mépris sur son art ; la littérature ne *fait* pas la musique.

ALBERT TROTROT.



## LA PHILHARMONIQUE

La Société *Philharmonique* donne, à la salle Gaveau, de nombreux intéressants concerts. Le programme nous annonce, par l'organe de M. Pierre Lalo, que c'est « un des lieux où l'on fait la meilleure musique, la plus féconde en enseignement et la plus propice au développement de l'Art. » Soit ! Aux trois derniers concerts, nous furent présentés des artistes français et étrangers, qui se firent applaudir pour des raisons diverses. Ce furent M. Ernst von Dohnany, un jeune compositeur hongrois qui eut la modestie, peut-être excessive, de ne nous jouer aucune de

ses œuvres, — un ténor russe, M. Félix Senius, qui posséde un fort bel organe, et chanta avec sens parfait des romances, des lieder des Beethoven, Hugo Wolf, Rimsky-Korsakov, Richard Strauss, — un violoniste hollandais, M. Jean ten Have, dont les qualités de force et la beauté du son se révélerent surtout dans la *suite en ré* de Hændel, — un pianiste polonois, M. Godovsky, qui n'a pas craint de faire voisiner, sur son programme, la *Sonate op. 109* de Beethoven avec un *Caprice-Fantaisie sur le thème de la Chauve-Souris*, de Johann Strauss, dont il est l'auteur responsable.

Pour nous reposer de ce voyage à travers l'Europe musicale, le quatuor Hayot interpréta avec la science et la piété que l'on sait le 10<sup>e</sup> *Quatuor* et la *Sérénade en ré majeur* de Beethoven. Puis ce furent les *Etudes Latines*, où le rude Leconte de Lisle voulut amenuiser son farouche buccin au point de recréer les pipeaux d'Horace. L'on connaît la musique délicate et très latine, aux mélodies un peu bien molles en vérité, dont M. Reynaldo Hahn souligna ces délicieux poèmes. L'auteur accompagnait Mme Durand-Texte qui, d'une voix frêle et jolie, chanta avec un art parfait *Lydie*, *Pholoé*, *Phyllis*, et surtout *Tyndaris* :

O blanche Tyndaris, les Dieux me sont amis :  
Ils aiment les Muses latines.....

FRANÇOIS STERNAY.



## SÉANCE ENGEL-BATHORI ŒUVRES DE M. MAURICE RAVEL

Avec ce zèle studieux, cette intelligence avertie et ce beau style artistique qu'on leur connaît, les deux excellents chanteurs ont interprété jeudi 12 décembre, la totalité des œuvres vocales actuellement parues de M. Maurice Ravel, depuis les *Epigrammes* de Clément Marot jusqu'aux *Histoires Naturelles*, à *Sur l'herbe* et aux *Grands Vents venus d'Outremer* — ces deux dernières pièces en première audition. *Sur l'herbe* c'est la mise en musique, alerte, simple mais avec un rien d'opportune afféterie d'un petit colloque tiré des *Fêtes Galantes* de Verlaine.

Le public la bissa d'enthousiasme ; c'est aussi que Mme Bathori l'avait chantée de façon parfaite. *Les Grands Vents*, sur un tragique poème de H. de Régnier, furent également très applaudis, de même que trois des *Miroirs* (*Noctuelles*, *Alborada*, *la Vallée des Cloches*) exécutés par M. Marcel Chadeigne.

Une causerie de M. M. D. Calvocoressi avait précédé le concert. M. Calvocoressi s'abstint de faire l'éloge à bout portant, voire le commentaire analytique ou la paraphrase littéraire des œuvres inscrites au programme. Il préféra — non sans raison — esquisser un tableau des diverses tendances musicales qui partagent musiciens et public ; opposer à certaines conceptions de la musique selon lesquelles cet art n'est plus qu'« une dure gymnastique intellectuelle, une sorte de mortification », la musique vivante et libre, ambitieuse d'expression directe et spécifique plutôt que de verbiage formaliste, de symboles abstraits ou de « morale par les sons ».

Il conclut en soulignant le fait que par son indépendance même la jeune école française reste absolument fidèle à l'esprit de la vraie tradition : les maîtres d'hier et de jadis furent de libres créateurs et non les esclaves de règles arbitraires.

L. N.



## CONCERT DE Mme JEANNE RAUNAY

Mme Jeanne Raunay a donné, le lundi 2 décembre, à la salle Gaveau, un admirable concert, qu'il faut louer en toutes ses parties et qui a été, pour la grande tragédienne lyrique, l'occasion d'un triomphe.

Le programme était composé de la manière la plus heureuse. Il évitait et la monotonie qui peut résulter d'un ensemble d'œuvres toutes empruntées au même musicien et l'incohérence d'un choix trop éparpillé. Mme Jeanne Raunay, que sa parfaite érudition musicale avait en telle circonstance très bien servie, imagina une sorte de synthèse de la musique dramatique depuis Rameau jusqu'à César Franck. De l'évolution glorieuse de l'*aria*, elle marqua les plus belles étapes comme suit : l'air de Télaïre du *Castor et Pollux* de Rameau, l'air du *Roi pasteur* de

Mozart, l'air de *Fidelio* de Beethoven, l'air du *Freyschütz* de Weber, la Mort de Didon des *Troyens à Carthage* de Berlioz, l'air d'*Hulda* de César Franck.

Admirons d'abord la somme de chant que constitue un pareil programme et la puissance vocale que son exécution suppose. Mme Jeanne Raunay l'a, du commencement à la fin, accompli avec une aisance, une maîtrise, une abondance de moyens et une sûreté merveilleuses. Sa voix magnifique n'a pas eu la moindre défaillance, n'a pas un instant donné l'impression de la fatigue ou de l'effort. Evidemment, l'artiste, ainsi douée, se consacrait toute à la juste et fine interprétation, l'instrument lui laissant pleine sécurité.

L'interprétation, *au concert*, d'une œuvre dramatique est un genre d'une extrême difficulté. D'une part, il ne faut pas que le fragment dramatique soit transformé en mélodie, en lied, en pur et simple morceau de concert. D'autre part, les conditions habituelles et normales de l'interprétation dramatique font défaut : le décor, le costume, le geste, qui doit être borné à l'essentiel, l'ensemble théâtral, le contexte, tout cela manque ; et il faut donc y suppléer. Comment ? Par le seul moyen que garde à sa disposition l'artiste : l'accent.

C'est à quoi Mme Jeanne Raunay a réussi d'une manière surprenante. Chacun des airs qu'elle a chantés devenait comme le symbole de l'œuvre à laquelle il était pris, tant elle savait y induire l'esprit de cette œuvre, le génie de tel musicien, l'idée qui l'avait inspiré, le rêve qui l'avait tenté, le sentiment qui l'avait ému, le souci d'art qui l'avait amusé.

La chaleur de l'âme française, la vivacité du sang bourguignon, cela discipliné comme chez les tragiques du XVII<sup>e</sup> siècle, Mme Jeanne Raunay l'a évoqué dans l'air de Télaïre, de Rameau. Et à l'air du *Roi pasteur*, joli rondo, elle a donné la grâce délicieuse, l'harmonie douce, l'adorable fantaisie de Mozart. Et la musique sublime, tendre, humaine, puissante, de *Fidelio*, elle l'a su rendre superbement. Et, dans l'air du *Freyschütz*, elle a mis la fraîche, puérile, aimable et enthousiaste âme allemande. Et elle a chanté l'air des *Troyens* comme une chose tout ensemble antique et romantique. Et la science accomplie, le cœur abondant, le sentiment religieux de César Franck, ces nobles et fortes et belles qualités, elle les a toutes assemblées dans l'air de *Hulda*.

Pour passer de l'un à l'autre de ces airs si différents de telle sorte que rien de l'un ne se prolongeât dans l'autre, il fallait une incomparable souplesse et une prodigieuse netteté d'art. Mme Jeanne Raunay a été au delà de ce que réclamait d'elle son entreprise si hardie. Cette soirée l'a consacrée comme une artiste souveraine, égale par le don, le discernement et la volonté.

Elle était, dans ce concert, accompagné d'un orchestre de quarante musiciens que dirigea de la manière la plus intéressante le grand violoniste Eugène Ysaye.

MICHEL AUBÉ.



## CONCERTS COLONNE.

M. Colonne nous donne un *Carnaval Romain* sage et propret ; on croirait parfois entendre, non la tintinnabulante ouverture, mais le saltarello de la *Symphonie romaine*. En serions-nous à mendelssohniser Berlioz pour ne pas effaroucher les abonnés ? Il y a romantisme et romantisme : celui-ci est de tout repos. Le masque de parfait notaire n'avantage pas Berlioz ; mais après tout, puisque c'est de carnaval qu'il s'agit !

Le programme nous révèle que la Neuvième Symphonie (avec *chœur*, s'il vous plaît, et non avec *chœurs* !) est « un des sommets de l'art musical ». Voilà beau temps qu'il est possible à d'autres qu'à de rares et intrépides alpinistes de gravir cette cime. M. Colonne est un guide excellent, très familier avec le colosse ; trop familier peut-être, et l'on pourrait signaler ça et là quelque laisser-aller. Sans pousser la superstition de la discipline aussi loin que le colonel Ramollot, d'héroïque mémoire, ne serait-il pas permis de demander aux premiers violons d'unifier mieux leurs coups d'archet ? et encore d'articuler toujours nettement la croche, placée entre une noire pointée et une noire, qui est un élément rythmique si caractéristique dans le scherzo ? Est-il inévitable que les pizzicati partent en feux de file dans le passage en *mi* bémol et *ut* bémol de l'adagio ? (où du reste la scabreuse partie de quatrième cor a été jouée en perfection).

En somme, ce sont là de légères taches, et l'exécution dans son ensemble est digne du sublime chef-d'œuvre. Mais j'aimerais, dans les deux premières parties, un peu moins de tranquill-

lité sereine, plus d'ardeur et de vie, pour tout dire. Pas le moindre *raptus* ! (c'est ainsi que le maître appelait ses accès de brusquerie et ses coups de boutoir) ; et voilà un Beethoven trop homme du monde. On a connu, au Châtelet même, des interprétations plus saisissantes.

Les choeurs et les solistes (Mme Laute-Brun et Lassalle, MM. Sayetta et Sigwalt) ne méritent que des éloges pour la parfaite exécution du final si difficile et si dur pour les voix. Mais l'interruption de la symphonie après l'adagio est bien fâcheuse, et, quelque louable discrétion que mettent ces messieurs et ces dames à prendre place, l'entrée des choristes rompt fort désagréablement le charme. Dans ses *Conseils pour l'exécution des symphonies de Beethoven* (1906), M. F. Weingartner a écrit sur ce sujet une page aussi judicieuse qu'humoristique : M. Colonne la connaît sans doute aussi bien que moi. Sans insister sur le trouble matériel, les inconvénients de l'installation des masses chorales au milieu de l'œuvre, une raison plus haute exige leur présence dès le début. Ces choristes représentent l'humanité, dont la partie instrumentale de la symphonie est déjà la voix inconsciente encore ; il faut qu'on sente cette voix se préciser, sourdre et se répandre ; il faut qu'on voie cette même humanité s'animer, prendre la parole,

Et dans la sombre nuit jeter les pieds du faune !

Avant de quitter la Neuvième Symphonie, je voudrais faire deux observations.

Dans la première exposition du thème de la Joie par les instruments à cordes, tandis que le premier basson dessine un étonnant contrepoint, il semble aujourd'hui prouvé que Beethoven a voulu non pas faire taire le second basson comme on l'avait toujours cru, mais l'occuper à doubler les contrebasses. Cette combinaison soulève diverses objections, dont la moindre n'est pas l'habitude prise depuis trois quarts de siècle ; mais il vaudrait peut-être la peine d'essayer.

Le mouvement du trio (en *ré* majeur, à deux temps) du scherzo a donné lieu à une longue controverse (qu'on est un peu surpris de ne pas trouver mentionnée dans le beau livre de M. Prod'homme sur les Symphonies). Beethoven a indiqué les mouvements au métronome dans une lettre à Moscheles ; il cote 116 la blanche pointée dans le scherzo (c'est-à-dire la durée entière de la mesure à trois-quatre), et aussi 116 la blanche

dans le trio (c'est-à-dire la moitié de la durée de la mesure à deux-deux). L'indication exacte mais peu nette dans la première édition a été mal lue, et toutes les éditions postérieures donnent, pour le trio, 116 à la *ronde* (c'est-à-dire la durée entière de la mesure).

La question n'est pas douteuse. En fait, elle est tranchée par l'examen attentif des documents ; en droit, 116 à la ronde est inadmissible. D'abord ce mouvement est beaucoup trop rapide, et impraticable aux instruments à vent. Mais en outre il est clair que dans le scherzo la mesure à trois-quatre indiquée est en réalité un temps ternaire de la mesure véritable qui est six-quatre. (Exceptionnellement, à partir de l'entrée en *mi mineur*, les temps réels sont groupés, non plus par deux, mais par trois, puis par quatre : *ritmo di tre, di quattro battute* ; celui-ci dure jusqu'à la rentrée, à la mesure de triolets pour les timbales, où recommence le rythme à six-quatre). Les huit mesures (quatre mesures *réelles*) d'introduction du scherzo sont précisément disposées de façon à définir ce rythme ; et l'examen des pauses générales qui se rencontrent au cours du morceau ne laisse aucun doute. Beethoven semble d'ailleurs avoir éprouvé une certaine répugnance à l'égard de la mesure à six-quatre. Un exemple curieux en est donné par le trio du scherzo du dixième quatuor op. 74 : il est noté en noires, à trois-quatre, comme le scherzo de la Neuvième, et Beethoven écrit : « *Si ha s'immaginar la battuta di 6|8* ». Impossible de désigner plus clairement la mesure à six-quatre tout en se refusant à l'employer.

Or, dans le scherzo de la Symphonie avec chœurs, Beethoven, faisant alterner une mesure (*réelle*) à deux temps ternaires et une mesure à deux temps binaires, a certainement voulu *l'équivalence des temps réels*, blanche pointée d'une part, blanche de l'autre. Et ce qui le confirme, c'est qu'il avait tout d'abord, dans ses esquisses, noté le trio à deux-quatre (avec les mêmes valeurs de durée) ; l'équivalence aurait ainsi eu lieu mesure par mesure entre le trois-quatre et le deux-quatre. Mais il a ensuite renoncé, pour le trio, à ce dédoublement de la mesure réelle, tout en le laissant subsister dans le scherzo.

Eh bien ! entre les deux solutions litigieuses, qui varient du simple au double, M. Colonne en adopte une troisième. Il donne au début du trio une allure intermédiaire ; mais comme

elle est encore trop rapide pour le cor, il ralentit à partir de l'entrée de cet instrument et, sans atteindre le mouvement marqué par Beethoven, s'en tient à 144 environ pour la blanche. C'est qu'il y a autre chose que le chiffre brutal ; il y a, huit mesures avant l'entrée du deux-deux, l'indication *stringendo il tempo*, qui aboutit à *presto* au changement de mesure. L'accélération ainsi évidemment réclamée contredit l'identité des cotes métronomiques. S'il m'est permis d'émettre un humble avis sur ce cas embarrassant, je crois que le *presto* s'applique uniquement aux deux mesures d'octaves sur la dominante et la tonique, qui ne font pas véritablement corps avec le trio, et qu'on devrait prendre le mouvement 116 à la blanche sur les *ré* (rondes) du hautbois, de la clarinette et du trombone.

Le concert se terminait par la bacchanale de *Tannhäuser*, jouée avec une aisance et accueillie avec une placidité bien faites pour étonner ceux qui ont connu les temps héroïques où cette même page, le *Walkürenritt*, le prélude de *Parsifal*, que sais-je encore ? étaient accueillis par des trépignements d'enthousiasme et des clameurs de protestation. Il y avait plus de flamme alors, et sur la scène et dans la salle. Ces jours sont loin !

Mais j'arrive aux deux nouveautés — relatives — que nous offrait le programme du 22 décembre. Elles sont très différentes et de valeur fort inégale.

La danse de Salomé perd évidemment beaucoup à paraître ntre devant nous, dépouillée de sa justification scénique et réduite à ses seuls charmes musicaux. Beaucoup de clinquant, peu de substance et de médiocre qualité. Les mauvais plaisants disent du vin de Champagne que « ça mousse, tache et grise ; » champagne germanique, la musique de M. R. Strauss mousse et foisonne à souhait ; et sans doute elle grise aussi, d'une ivresse intellectuelle, métaphysique peut-être (*Also sprach Zarathustra*), mais sensuelle, mais voluptueuse, ah ! non. Je sais que la Salomé de Wilde ne ressemble guère à celle de l'Ecriture ; mais cet orientalisme de bazar, cet érotisme au rabais évoquent-ils vraiment les poses lascives, la langueur provoquante d'une femme de harem ? Après m'avoir promis avec force clignements d'yeux, la guenon du pays de Nod, on m'amène une quelconque belle Fatma de la foire au pain d'épices.

Au reste, la technique est étonnante ; cet orchestre scintil-

lant qui éclate en fusée, est prodigieusement amusant ; et il reste presque toujours léger et transparent, sauf en tels passages de trop épaisse vulgarité comme l'invraisemblable pont-neuf déclamé par les premiers violons sur la 4<sup>e</sup> corde.

Le poème de M. Vincent d'Indy, *Souvenirs*, est d'une noblesse admirable et d'une émouvante beauté ; la perfection de la forme n'y a d'égale que la profondeur du sentiment. Dédié « à la mémoire de la bien-aimée », c'est une « déploration », ou un « tombeau », qui évoque à la pensée bien moins les œuvres musicales analogues que le monument de Bartholomé. Il pourrait être intitulé, comme un autre poème célèbre. « *Pauca meae* », et l'épigramme qui lui conviendrait le mieux serait celle que Beethoven a inscrite en tête du kyrie de la *Missa solemnis* : « Venu du cœur, puisse-t-il retourner au cœur ! » Le maître y exprime, avec sa douleur, celle de tous ceux qui ont connu ou connaîtront les mêmes cruelles épreuves.

L'œuvre est construite toute entière sur un seul motif, celui de la bien-aimée, qui relie les divers épisodes du *Poème des montagnes* (op. 15), suite pour piano écrite en 1881 et jusqu'ici la seule œuvre importante et de longue haleine, pour le piano, publiée (je ne dis pas composée !) par M. d'Indy. Il ne faudrait pas voir dans cet emploi d'un thème unique une marque d'imagination sèche et courte : ce serait bien mal connaître la puissance germinative d'une bonne cellule musicale entre les mains d'un tel magicien.

Je regrette de n'avoir pas à ma disposition la notation musicale ; l'analyse que je vais essayer de donner en serait beaucoup plus claire. Le thème est formé essentiellement de quatre notes : la deuxième descend d'une seconde, la troisième d'une quinte par rapport à la première ; la quatrième se relève d'une tierce. Cette succession mélodique comporte plusieurs interprétations harmoniques, les unes majeures, les autres mineures. Dans le *Poème des montagnes*, elle n'apparaît que sous un seul aspect, où la première note joue le rôle de médiane majeure. Sa grâce chaste, son élan contenu, procèdent évidemment de la même source d'inspiration que la scène d'amour du *Chant de la cloche*, duo, non d'amants, mais de fiancés ; impression exquise autant que rare dans la littérature musicale, et qui par cela même n'a pas toujours été bien saisie. Mais, entre 1881 et 1906, le thème s'est singulièrement enrichi, à force d'être

médité et vécu. Ce que nous raconte le poème de *Souvenirs*, sans ombre de programme, sans aucune intention descriptive, par la seule vertu de la pure musique, c'est toute une existence d'ineffable bonheur, passée la main dans la main, et soudain brisée par la mort. On peut y distinguer quatre parties, encadrées entre un prologue et un épilogue.

L'introduction exprime l'accablement d'une morne tristesse. Le thème s'expose, en notes égales, aux flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, sous forme mineure (*la* mineur), la première note étant *dominante*. C'est une sorte de choral en harmonies plaquées, quintes et quartes, sur lequel les violoncelles disent le même motif, mais rythmé en une plainte d'un accent plein de noblesse. Puis apparaît au cor anglais, soutenu par le quatuor et ensuite par les cors et bassons, une deuxième forme mineure, particulièrement poignante (la première note est ici le second degré de la gamme mineure). Enfin un second verset du choral se fait entendre, par tout l'orchestre, tandis que les trompettes et le trombone clament le deuxième type mineur du motif. Les dernières notes, répétées avec insistance par les timbales, servent de conduit pour aborder ce que j'appellerai la première partie : l'auteur va évoquer devant lui toute sa vie sentimentale.

Et nous voyons apparaître (en *la* majeur, trois temps) un thème d'ardeur juvénile, non sans analogie avec le thème du premier mouvement de la Symphonie en *si* bémol (op. 57). Il jouera dans l'œuvre le rôle de seconde idée, mais c'est encore une déformation du motif, simple variété du type principal : il a suffi de l'amputer de sa première note (médiainte majeure), d'accentuer la seconde et de changer le rythme pour lui donner une tout autre physionomie. Bientôt, sur des trilles du cor et du violon, tels qu'un rire léger, volète joyeusement le motif de la bien-aimée (*fa* majeur deux temps ; flûte, hautbois, puis violons) sous sa forme harmonique principale (première note médiane), mais dans un rythme entrecoupé, d'une grâce ailée. La clarinette chante ensuite une forme plus sérieuse du motif, qui jouera plus tard un rôle très-important (type majeur ; la première note est la sensible du ton, ici *fa* majeur) ; après quoi le thème juvénile et le thème joyeux se développent et se combinent, d'abord entre eux, puis avec le thème sérieux (cette fois en *ré* bémol, et la note grave qui forme l'intervalle carac-

téristique de quinte, abaissée jusqu'à la quinte augmentée), tout en s'assombrissant de plus en plus.

Mais l'amour surmonte tous les obstacles, et voici surgir le motif sous sa forme principale, en *mi* majeur (dominante du ton général ; elle n'apparaît que là) : c'est le commencement de la seconde partie, point culminant de l'œuvre. Le thème de la bien-aimée éclate ici dans toute son ampleur, avec sa magnifique péroraison tel qu'on l'a vu à la fin de la troisième partie du *Poème des montagnes* (*A deux ; — amour*). Il est chanté en canon et, dominant tout l'orchestre, il triomphe par la voix de la petite trompette en *ré* aigu (dont la partie fort périlleuse a été très-bien jouée). Au milieu même de ce transport, le maître sent plus vivement sa solitude : le souvenir n'étreint qu'une ombre ; et le thème poignant du prologue réapparaît (*ut* mineur) avec encore plus d'intensité expressive. Remarquons en passant que sa forme mélodique est, en ses premières notes, identique au chant du *Très lent* du deuxième quatuor (op. 45) : seulement ce chant était conçu harmoniquement en majeur. Et, — puisque ce n'était qu'un rêve ! — la phrase est reprise (*ut* majeur) en sourdine par la flûte, la clarinette, un violon et un violoncelle soli, soutenus par la harpe et les instruments à cordes divisés. Au moment où elle s'achève, le cor, puis la flûte, exposent lentement le thème juvénile élargi, et voilé d'une indicible mélancolie par l'abaissement de la note accentuée (devenue ici sixième degré ; *la* bémol, en *ut* majeur). Toute cette fin de la seconde partie est d'une poésie, d'une tendresse désolée inexprimable avec des mots : elle fait songer aux intimités de Carrrière.

Maintenant le poète va s'épuiser en vain à faire revivre le bonheur évanoui. Le même appel déjà entendu à la fin du prologue ramène encore (toujours en *la* majeur) le thème juvénile ; c'est une sorte de ré-exposition qui commence, deux fois interrompue par le cor anglais, puis par la clarinette, disant, dans le silence général, sur un frémissement des timbales, le motif rendu affreusement triste par la quinte altérée vers le grave. Et enfin ce stérile effort aboutit au thème joyeux, mais changé cette fois en un cri de désespoir. Aux bois, soulignés par un pizzicato du quatuor, les cors et les trompettes bouchées font écho. L'interprétation harmonique est ici nouvelle et d'un caractère déchirant (septième degré baissé, en *ut* dièze mineur)

formant appoggiature devant le sixième et tombant sur un accord de dominante, où il frotte avec la sensible). — Le thème juvénile revient alors en *la mineur* et s'égare vers des tonalités de plus en plus sombres. Enfin la trompette tient une pédale supérieure (*sol*) et la repasse au hautbois, qui achève seul la phrase, comme en expirant, sur des accords pénétrants du quatuor. Encore une fois, à la clarinette, le thème sous son aspect le plus lugubre, entrecoupé, extenué (violoncelles et altos divisés, avec sourdines ; tremblement de la harpe répétant la même note en sons harmoniques; râles de deux cors progressivement bouchés). Tout est consommé.

Alors, après un silence angoissant, c'est le désespoir qui éclate, avec le thème poignant, entonné par tout l'orchestre (en *la mineur*, comme au début) ; puis vient la résignation douloureuse, avec le verset initial du choral, exposé pianissimo par le quatuor avec sourdine, tandis que la plainte à laquelle il fait cortège est répétée cette fois par un violoncelle solo, à découvert.

Enfin un épilogue de quelques mesures suffit pour exprimer sous une forme plus humaine et plus profondément ressentie, ce que l'ombre de Lénore disait à Wilhelm au quatrième tableau du *Chant de la Cloche*. Sur des trémolos du quatuor, qui semblent des frémissements d'aile montant jusqu'aux cieux, la petite trompette bouchée et un alto avec sourdine disent, avec le calme du suprême repos, le thème de la bien-aimée sous sa forme normale (en *la majeur*), tel qu'il se montre aux dernières mesures du *Poème des montagnes* et précisément déjà sous l'épigraphhe : (*Souvenir ?*). Un sanglot réprimé nous ramène au mineur..... l'enchantement est fini.

Mais qu'il est donc vain de prétendre disséquer une vivante œuvre d'art ! C'est à peine si l'analyse peut faire apprécier les solides qualités extérieures, la rigueur d'enchaînement et d'équilibre tonal qui se retrouvent dans toutes les compositions du maître, et son étonnante imagination transformatrice. Chaque déformation du motif, plutôt psychologique encore que musicale, correspond à une modalité expressive. Et un motif de quelques notes peut être si fécond que non seulement celui-ci anime le *Poème des montagnes* et le poème de *Souvenirs* tout entiers, mais que nous l'avons retrouvé dans telle autre œuvre du même auteur, et que, réduit à ses trois premières notes, il est encore le ressort interne d'une autre grande composition très différente,

*Ouverture, variations et final*, pour piano, de M. Guy Ropartz.

Trop souvent encore on entend regretter la maîtrise de M. d'Indy et la possession souveraine qu'il a des ressources de son art, en vertu de ce préjugé très répandu et bien étrange que la puissance ordonnatrice serait incompatible avec l'émotion, la passion ne devant pas savoir où elle va. S'il n'était pas contradictoire d'attribuer quelque logique aux gens qui en professent le mépris, leur opinion irréfléchie devrait les mener tout droit à soutenir que Pascal est le plus froid des écrivains, aucun n'ayant pris plus de soin de « conduire par ordre ses pensées ».

Le poème de M. d'Indy avait été exécuté une fois sous sa direction à la Société nationale, au printemps dernier ; le public du Châtelet, devant qui l'œuvre faisait son véritable début, n'a pas marchandé ses applaudissements et ses rappels à l'auteur, qui conduisait cette fois encore, avec une éloquente sobriété. Il semble que tout autre mode d'exécution serait une profanation des sentiments si intimes qui s'expriment ici. Rien de plus saisissant au contraire que d'entendre et de voir à la fois M. d'Indy donner l'âme à sa partition : on a comme la sensation physique que cette musique émane de sa personne, qu'elle est lui-même.

En vérité, une telle œuvre n'a pas seulement une précieuse valeur esthétique, mais une haute portée morale. — Et maintenant, à quand l'admirable sonate de piano ?

G. J ALLIX.

P. S. — Vous n'attendez de moi, je l'espère, aucune révélation sensationnelle sur la *Damnation de Faust*? Je ne saurais même vous apporter le moindre renseignement sur la cent cinquante-troisième audition qui eut lieu le 29 décembre ; car, m'étant rendu au Châtelet, uniquement, je vous prie de le croire, par devoir professionnel, je me suis vu refuser la porte.



## LA MUSIQUE A LYON.

Le Grand-Théâtre, dirigé par MM. Flon et Landouzy, fait, avec de bons éléments, une médiocre besogne. La faute doit être

rejetée tout entière sur les directeurs, dont l'un au moins est un musicien de premier ordre qui mériterait d'être mieux secondé. Il importe peu de savoir que notre théâtre s'est jusqu'à présent trop livré à un répertoire désuet qui ne fait plus de recettes, car notre public est très wagnérien ; il vaut mieux dire qu'il nous annonce *Pelléas et Mélisande* que sans doute, pour diverses raisons, nous ne verrons pas représenter cette année, et l'inévitale *Messaline* que nous aurons certainement ; tout le monde sait pourquoi !

La vie musicale lyonnaise se réduit presque tout entière aux auditions de la Société des Grands-Concerts. Les Concerts de musique de chambre sont en effet très rares et fort peu appréciés. Cent-cinquante personnes au maximum (dans une ville de cinq cent mille habitants !), voilà tout le public sur lequel peuvent compter les organisateurs de petits concerts ; Sonate à Kreutzer, sonate de Franck, telles sont à peu près les seules œuvres qui attirent du monde.

La Société des Grands-Concerts, fondée en 1905 et dirigée par M. Witkowski a, au contraire, une clientèle très nombreuse et très fidèle qui remplit complètement le Grand-Théâtre où se donnent ses auditions en attendant le très prochain achèvement d'une grande salle spéciale, munie d'un grand orgue, et construite sur le modèle du Gewandhaus de Leipzig. Le succès extraordinaire et vraiment unique de la Société des Grands-Concerts est bien mérité par l'activité de son directeur, par l'heureux choix des programmes et par les qualités de l'orchestre. La Société nous a fait entendre, depuis deux ans, outre les neuf symphonies de Beethoven, un nombre considérable de grandes œuvres telles que *Psyché*, *Rédemption*, la symphonie en ré mineur et quelques *Béatitudes* de Franck, la *Symphonie cévenale le Chant de la Cloche*, *Saugefleurie*, *Istar* de Vincent d'Indy, le *Prélude à l'Après-Midi d'un faune* et les *Nocturnes* de Debussy... Cette année, nous aurons l'histoire de la symphonie allemande après Beethoven et, la saison prochaine, l'histoire de la symphonie française.

Les débuts de la troisième année des Grands-Concerts ont été très brillants : l'orchestre, malgré sa bonne composition et le grand nombre de ses exécutants, avait été, pendant les deux premières années, un peu hésitant ; il a acquis maintenant l'homogénéité qui lui faisait défaut naguère, en même temps

que M. Witkowski a gagné l'expérience et le sang-froid nécessaires au chef. C'est une véritable et complète éducation musicale que M. Witkowski a entreprise en fondant sa Société de Concerts, car, jusqu'à 1905, le public n'avait d'autre formation artistique que celle du théâtre ; il était devenu profondément et exclusivement wagnérien, et ignorait tout de la musique symphonique.

A côté de la Société des *Grands-Concerts*, et avec des moyens plus modestes, un vaillant orchestre d'amateurs dirigé par un excellent musicien, M. Mariotte (dont la *Salomé* doit être représentée prochainement au Grand-Théâtre) donne, chaque hiver, trois ou quatre séances.

Une seule Société de musique de chambre à signaler : la *Société de Musique classique*, fondée en 1879, et dont nous relaterrons les quatre auditions annuelles.

Dans une prochaine correspondance, nous aurons sans doute à noter quelques événements artistiques importants, car la vraie saison musicale s'étend de janvier à avril.

LÉON VALLAS.



## COLOGNE.

Neues Stadttheater, jeudi 19 décembre 1907. — Première représentation de *Soléa*, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux, poème et musique de M. Isidore de Lara, traduction allemande de M. Otto Neitzel.

En art, l'honnêteté consiste à ne pas briguer le succès par des moyens faciles. Or, aujourd'hui, dans le domaine lyrique, on sacrifie trop volontiers aux mille riens qui font image et l'on abuse de procédés dramatiques qui relèvent de l'ancien *mélo*. Répugnant aux banalités coutumières, estimant qu'une œuvre doit s'honorer d'intentions supérieures, M. Isidore de Lara, qui est un penseur et un lettré délicat, s'est construit un poème basé sur une idée philosophique, et il s'est fourni ainsi à lui-même une trame qui appelait nécessairement la musique, une musique capable d'interpréter des sentiments concrets, des actions ambiantes, des symboles intimement liés aux

choses du cœur et de l'esprit. Ce faisant, il a obéi à son amour du Beau, réalisé sa conception du sublime et prouvé, dans la pleine maturité de son talent, qu'il pouvait gravir les sommets de l'art le plus élevé.

Son œuvre a triomphé avec éclat parce qu'elle est essentiellement humaine jusque dans l'exception, parce qu'elle présente une idée vivante, but de la réflexion, au milieu d'incidents épisodiques, simples concessions faites à la théâtralité.

Si l'on retranche de la pièce tous les à-côté nécessaires aux évocations scéniques, on demeure en face de trois personnages principaux, vrais acteurs significatifs du drame : un Chevalier de Rhodes représentant la Foi absolue, l'honneur dans le devoir, la force morale qui s'impose, la conscience d'un idéal qui s'exteriorise ; une gitane, sauvagesse ignorante, sacrifiant d'abord à ses instincts, subissant ensuite l'emprise de l'intelligence cultivée, se haussant plus tard à la perception de concepts libérateurs de tout asservissement ; enfin un Errant né pour les grossières aventures, le mâle égoïste et jouisseur, sceptique et fanfaron, méprisant les nobles entêtés mais mourant dans une crise d'orgueil après avoir vécu sans dignité.

Partant de ce principe que si l'Homme atteint au sublime par l'Idée, la Femme y parvient par l'Amour, M. de Lara a voulu nous montrer les évolutions d'une âme primitive, c'est-à-dire aveugle, influencée par une autre âme maîtresse d'elle-même, et il a tiré cette conséquence que la Femme de l'avenir, façonnée pour des tâches nouvelles, sera l'égale de l'Homme, en faisant de son amour non pas seulement l'expression de l'animalité, mais encore la raison pure de son dévouement. Sur ce thème composé de sentiments subjectifs et situant l'action à Rhodes en 1522, M. Isidore de Lara a écrit une partition supérieure de beaucoup à ce que son inspiration lui avait dicté jusqu'ici.

Les scènes, alertes, variées, originales du commencement de l'ouvrage qui nous donnent l'impression d'une vie active, le duo du Chevalier Lioncel et de la Gitane Soléa qui expose si clairement la dualité de deux esprits opposés, la chanson de guerre de la nomade devenue patriote par amour du héros, la phrase admirable où elle expose sa conception d'un Dieu qui est l'homme de sa pensée et de ses sens, la griserie et la mort de Rimabombas, le Capitan bravache, le beau prélude

symphonique du troisième acte, l'apparition charmante de deux amoureux partageant leur tendresse oublieuse des horreurs de la guerre, le combat de Lioncel contre l'envahissant appel à la joie que formule Soléa, enfin tout le quatrième acte, — au point de vue musical il est certainement le joyau de l'ouvrage, — sont autant de pages empreintes d'une grande noblesse d'accents. Par la pureté des lignes mélodiques, par la diversité des moyens orchestraux, par un sentiment théâtral extrêmement développé, par l'incessante transformation des *leitmotiv*, par la richesse d'une polyphonie digne des meilleurs maîtres, le compositeur, très en progrès, a pris définitivement une place enviable. Il a été secondé par des interprètes remarquables. Mme Guszalewicz, soprano dramatique d'une rare puissance, s'est incarnée en Soléa de manière à faire de ce rôle un modèle de tendresse pathétique, d'héroïsme émotionnant, de mysticisme admirable. M. le Dr Rémond, ténor de grand opéra, a composé le rôle de Lioncel, le Chevalier, en comédien expert et il a mis les richesses au service d'un rôle complexe, exigeant beaucoup de tact. Le baryton, M. Von Scheidt a fait de Rimabombas une figure typique, inoubliable, véritable évocation d'un truand pompeux et cynique. Tous les rôles épisodiques sont à citer tant ils ont été tenus supérieurement par Mlle Gardini (Chiquita la chiromancienne) ; Mlle Robestine, (la danseuse Preciosa, captivante et sensuelle) ; M. Bauer (le Grand-Maître de l'Ordre) ; M. Liszewsky (le Chancelier) ; Mlle Dux (une amoureuse à la voix fraîche et bien timbrée) ; M. Winkelhoff (un amoureux vibrant) ; Mme Walden (la mère) ; M. Landry (le fils) ; M. Wiédemann (un moine).

Les chœurs bien stylés, agissants, ont mis une vie intense autour du drame.

L'exécution musicale a été d'une perfection absolue sous la direction du capellmeister Otto Lohse, un grand artiste dont la vive intelligence est l'âme de l'Opéra de Cologne. On ne saurait imaginer plus de fougue entraînante alliée à plus de goût et de délicatesse, plus de souci des moindres nuances, plus de respect envers les idées de l'auteur. De son côté, M. Rosenberg, le directeur technique de la scène a fait merveille. Le panorama mouvant qu'il a imaginé pour illustrer le prélude du 3<sup>e</sup> acte et qui peint avec tant de vérité toutes les péripéties tragiques d'un combat naval tient du prodige.

En nous donnant ce régal artistique, M. Martersteig, l'éminent directeur du Neues Stadttheater a mérité la reconnaissance de ceux qui savent apprécier dans une œuvre telle que *Soléa*, la conception généreuse d'un esprit élevé, la recherche d'un idéal supérieur, et des tendances qui élargissent l'horizon du drame lyrique.

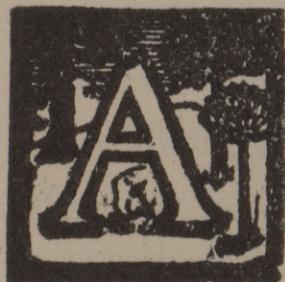
MARTIAL TENEZO.





## CHRONIQUE TCHÈQUE

---



U *Narodni Divadlo*, refuge de la pensée et de la musique en Autriche, en ce glorieux Théâtre National, orgueil et amour de la patrie tchèque,—dont l'ancien directeur M. Fr. A. Subert vient de publier le premier volume de la presque héroïque histoire, — l'automne a amené deux reprises intéressantes : celle du ballet fantastique de Tchaikovsky, *le Lac des cygnes*, et celle de l'opéra de Fibich : *Hedy*. Le *Lac des cygnes*, commandé en 1876 par la direction du grand théâtre de Moscou, est une partition aimable et élégante qui a beaucoup fait pour le succès de la carrière du maître, trop dédaigné et à vrai dire trop incomplètement connu en France. Mais nous tenons à réservier autant que possible cette chronique à *Hedy* et à la IV<sup>e</sup> symphonie de Mahler, que vient de donner la Philharmonie tchèque.

*Hedy* est un opéra en 4 actes, tiré du *Don Juan* de Byron par Mlle Agnès Sulc, et pour lequel Zdenko Fibich a écrit une musique sévère et pourtant singulièrement savoureuse et passionnée, pleine d'intuitions de génie sur la nature et les aspects méditerranéens, avec un ballet d'une clarté et d'une verve tout antique qui rappelle ici et là les meilleures pages de *la Harpe et la Lyre*, la cantate de M. Saint-Saëns.

Fibich avait une curieuse façon de composer... D'abord il composait continuellement, dans la rue, au théâtre dont il était le directeur pour l'opéra, autant que chez lui. Ensuite tout ce qui lui venait à l'esprit dans une journée il l'écrivait tel quel, à sa date : bref il tenait un journal de ses impressions musicales. Ce journal forme sous le titre de *Nalady-Dojmy a Užominky, Impressions-voix-souvenirs*, un recueil important à vrai dire, une chose unique en son genre, l'un des monuments

les plus curieux de l'art musical tchèque. Il y a là des trésors, de quoi alimenter des quantités d'opéras et de symphonies. Il va de soi que le moment venu l'auteur ne se faisait aucun scrupule de puiser dans ce répertoire, à reflet intime de son individualité artistique, (Hostinsky), pour y enlever les matériaux de ses grandes compositions. *La Tempête*, un opéra d'après Shakespeare, précédant *Hedy*, est presque tout entier préparé par le cahier III des *Nalady* de même qu'on retrouvera beaucoup du cahier IV dans *Hedy* beaucoup des suivants dans la III<sup>e</sup> symphonie... etc.

Les Tchèques ont un peu la tendance de faire de Fibich (né le 21 décembre 1850 à Sěbořice près de Časlav ; mort à Prague, le lundi 15 octobre 1900) un musicien tout universel et de lui nier tout caractère slave ; nous nous sommes toujours formellement inscrit en faux contre cette erreur. Fibich est moins spécialement tchèque que Smetana ou Dvořák, si l'on y tient, mais il l'est encore assez pour immédiatement solliciter les oreilles étrangères par ce quelque chose de premier abord indéfinissable et anormal qu'on appelle accent national. Contrapuntiste admirable, formé à l'école de Jadassohn à Leipzig, (de 1865 à 1867), puis de Vincent Lachner à Manheim, très nourri d'autre part de la pensée de Schumann, Smetana et Wagner, il est cependant à la fois lui-même et un Tchèque dans toute la force des termes. En revanche, s'il s'est trouvé à Prague beaucoup de gens pour lui contester son tchéquisme, on lui a fait un mérite exceptionnel d'avoir créé, croit-on, le mélodrame moderne non seulement par des fragments épiques et lyriques, mais dans une immense trilogie pleine d'imposantes beautés : une *Hippodamie* du poète Vichlicky, (*les Fiançailles de Pelops, la Réconciliation de Tantale, la mort d'Hippodamie*, 1850-1851). Cela a paru à quelques fort bons esprits un progrès sur Wagner. A nous cela semble une reculade. Le but est outrepassé et se retrouve à une étape préalable. Ce mélodrame est inréitable par des acteurs ordinaires, il y faut des musiciens. Et d'instinct ceux-ci reviennent au récitatif ou à la psalmodie... Ce n'est pas le lieu de discuter ici ce soi-disant progrès à propos de *Hedy*, qui contient des récitatifs magnifiques. Disons seulement à titre de renseignement que Prague est à l'heure actuelle la ville où sévit le plus ce genre bâtard de mélodrame, et que les Tchèques en sont très fiers... Moi je me demande bien burlesquement si leurs hérédités et leur situation « ultraquistes » ne

sont pas pour quelque chose dans leur facilité à accepter un compromis d'aussi longue haleine que *Hippodamie* ?

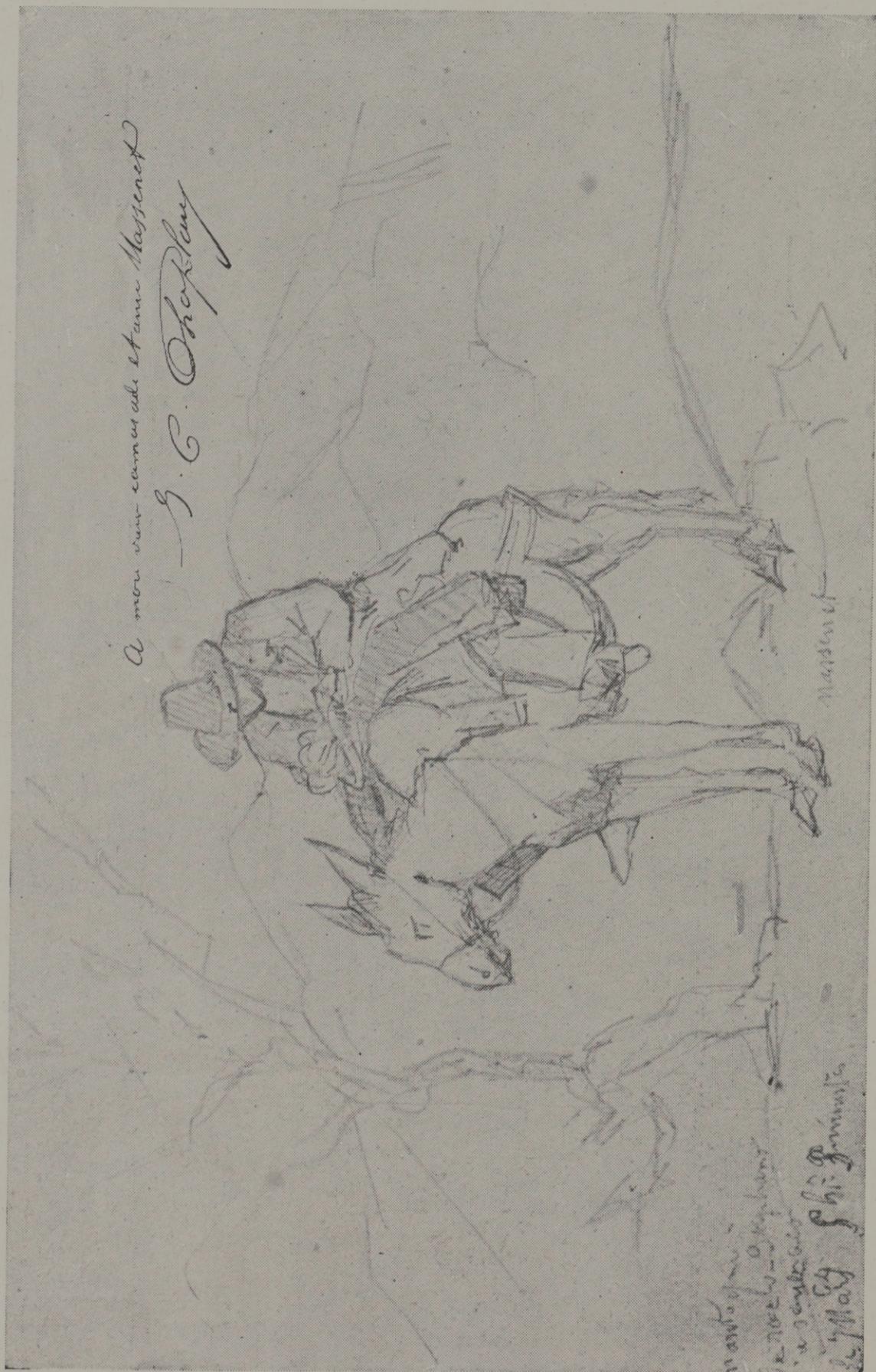
Lieu de l'action : une île grecque dans l'archipel. Epoque : la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et il ne serait pas impossible que la musique en tint. Trois pages d'introduction où sur le flot bleu passe la brise maritime, et chœur des matelots et des pirates, qui sous les ordres de Lambro, leur chef, vont s'embarquer. Lambro recommande à Hedy, sa fille, de n'accueillir aucun hôte en son absence, de ne laisser s'approcher aucune barque du rivage. Cela suffit pour que, à peine le bateau au large, on découvre don Juan dans une anfractuosité du rivage. Aidé par sa confidente Zoé, Hedy, malgré la défense paternelle, le ranime, l'accueille, et s'en éprend. Au deuxième acte, dans une grotte rendue confortable par les soins de Hedy depuis une vingtaine de jours déjà, c'est la rêverie de don Juan et l'inévitable scène d'amour... Elle est fort belle déjà, quoique destinée à être surpassée encore dans les œuvres suivantes, *Sarka* et la *Ruine d'Arkoun*... Zoé survient et annonce la perte de Lambro. Chœur de deuil dans le lointain... La scène d'amour s'exalte magnifiquement de la douleur de Hedy. Troisième acte : joie et liesse du peuple. De grandes fêtes se célèbrent. Pantomime et ballet considérable. Ce sont les noces de Hedy et de Juan qui se célèbrent : la fille a imposé son amant au peuple de son père, malgré le mécontentement de quelques fidèles... Et Lambro reparaît, déguisé. Esclandre, clamours, confusion... Divers mouvements de la foule, apparition consternée de don Juan et de Hedy des pages et des pages dignes des grands oratorios classiques pour la multiplicité et la fière ordonnance des masses vocales. Don Juan est enchaîné, malgré Hedy qui le déclare son époux. Finale vraiment magnifique. Quatrième acte, ouvert de nouveau par une délicieuse page maritime sur le décor du premier. Chants des pêcheurs sur des baïques. Hedy vient promener sa douleur et ses angoisses sur ce rivage. Les pirates amènent don Juan ligotté. Hedy se jette à lui. Lambro apparaît sur un rocher, descend, repousse violemment sa fille, et donne l'ordre d'embarquer don Juan... Quand la foule éloignée, la barque emmenant son amour disparu, Hedy revient à elle, c'est aux mains de Zoé, pour exhaler encore sa douleur et se poignarder... Au loin sur la mer un jeune pêcheur chante sur son esquif. Telle la trame de ce libretto, sur lequel le maître a écrit une partition

énergique, et claire, et substantielle, avec de radieuses anses de tendresse solide comme la falaise, et dont je conseillerais, comme de la grandiose *Librisz* de Smetana, l'audition à l'étranger, plutôt à la salle de concert, en oratorio, que sur la scène. Au théâtre ces chœurs formidables et enchevêtrés ne gagnent rien à la représentation où ils sont tués par le ridicule des évolutions. Et la mer avec ses lointains et ses barques sur la vague perd toute dignité même dans le plus soigneux décor : rappelez-vous *Pêcheurs d'Islande*. Du reste le drame assez bien fait se supporte : c'est encore un opéra. *Sarka* et *Pád Arkouna* qui vont venir seront des charmes wagnériens.

La IV<sup>e</sup> symphonie de Mahler est une fantaisie énorme et resplendissante tout à fait à part dans l'histoire de la symphonie et même dans l'œuvre du Maître de Vienne. Rigoureusement établie contrairement aux autres symphonies du Maître, selon les proportions ordinaires avec adjonction d'un solo de mezzo-soprano dans la finale, elle déverse dans le moule régulier de ses quatre parties en même temps que de prodigieuses inventions mélodiques une véritable orgie d'effets neufs, de combinaisons instrumentales illicites, au service d'une bonne humeur et d'une faconde qui semble n'être jamais plus heureuse qu'à se parodier elle-même. Mahler sait tout, Mahler peut tout, Mahler ose tout, mais toujours sur une armature inflexiblement classique. Il élargit quand il le veut la forme symphonique démesurément (sa III<sup>e</sup> symphonie dure deux heures et demie), il ne la brise jamais. Nulle recherche de plein air, nul impressionisme, nulle profondeur de sentiment, nulle dextérité d'expression, nulle facétie drôlatique, ne peuvent lui être proposés par aucun des musiciens modernes les plus avancés sans qu'immédiatement il ne vous en fournisse des exemples à la douzaine dans son œuvre ; mais l'architecture en reste inébranlable. La maison a toutes ses fenêtres ouvertes sur la campagne, la forêt, le fleuve ou la mer ; on danse et l'on pleure dans ses salles ; des tableaux exotiques pendent à ses murs ; on y lit des passages de vieux bouquins et l'on y entrouvre de vieilles partitions ; c'est le château de la fantaisie, l'abbaye de Thelem de la musique. Mais c'est avant tout une maison... mais les fondations sont solides, les murs résistants, les portes et fenêtres articulées.. Et si immenses, si modernes elles sont, ces demeures, qu'on y parlerait volontiers d'ascenseurs, d'électricité, de chauffage



MASSENET dessiné par Chaplain.



MASENET notant dans la campagne romaine un air joué par un pâtre.  
Cet air devint plus tard l'introduction de Marie-Madeleine.

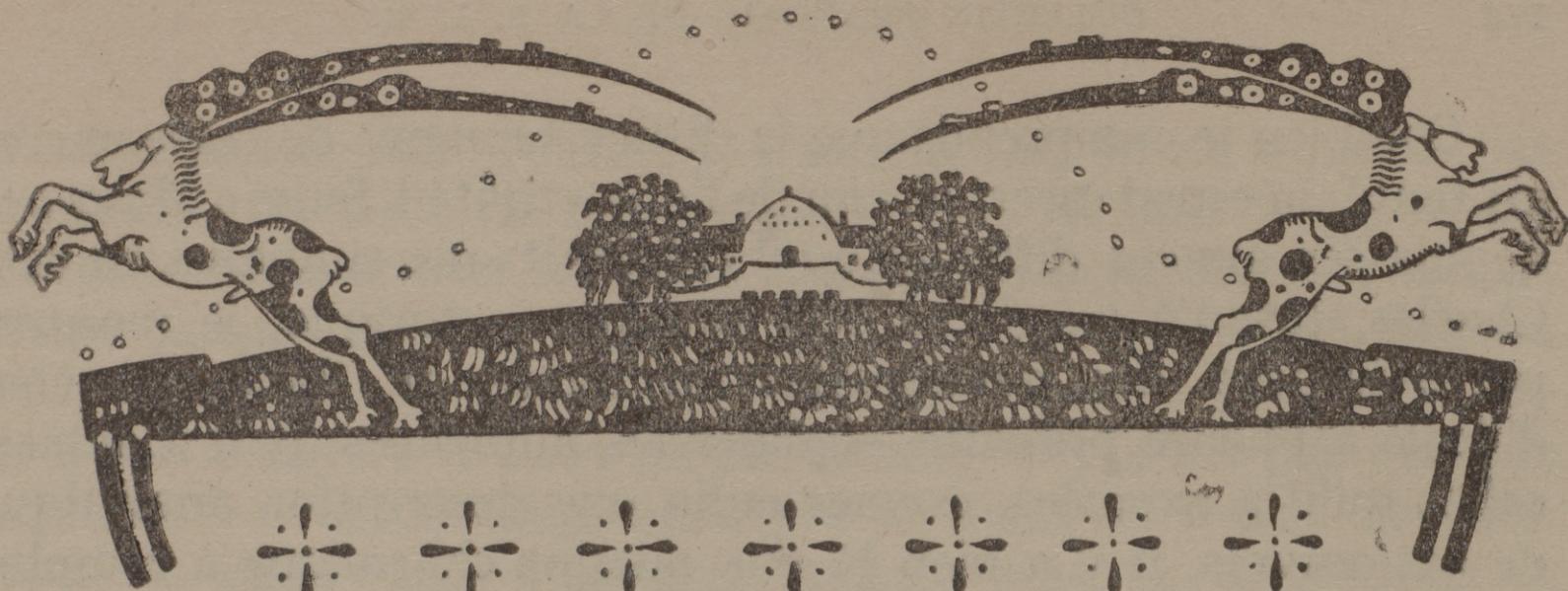
central et de distribution d'eau chaude ou glacée. Mais on y a tout de même le respect et peut-être la nostalgie du passé et la faconde souriante du maître ou plutôt du magicien de céans s'y délecte aux plus ingénieux caprices tantôt sécessionnistes, tantôt à la vieille mode, salles orientales, tèrèmes slaves, cabinets Biedermeier.

La symphonie en *sol* majeur, celle qui nous occupe est de 1899. Le solo de contralto ou mezzo soprano « *das himmlische Leben* » qui décrit un paradis de conte populaire et qui circule à travers l'ivresse cliquetante et pailletée de la dernière partie éclaire la signification du tout : « un microcosme humoristique » a-t-on dit « reflet d'un microcosme transcendental ». C'est en grand la naïveté d'une âme d'enfant qui dans un éclairage d'arbre de Noël se complaît à sa propre turbulence et s'amuse de tout ce que propose la vie. Et c'est aussi une arche de Noé gigantesque et un jeu de lanterne magique qui montre même des laideurs... La douleur, elle-même y apparaît au début du troisième morceau et de cette douleur il se fait encore de la joie. C'est ce qui s'est jamais rapproché le plus de l'heureux tempérament et de l'humour du vieux Haydn, je l'accorde ; en des drôleries de Hans Sachs, je le concède encore. On peut même si l'on y tient remonter jusqu'aux tailleurs de pierre et sculpteurs des cathédrales gothiques... Mais tout cela est trop peu, car si des épisodes sont paradoxaux et grotesques ça et là, rien n'est jamais grossier même quand c'est burlesque ; tout est au contraire toujours infiniment poétique et délicat et si c'est Haydn ou Watteau de temps en temps c'est toujours revu par Verlaine et Nietzsche.. C'est la grotte d'Ali baba, oui, et c'est aussi un ballet d'angelots et d'enfants. Et c'est d'une science colossale à laquelle on ne pense jamais, tant l'œuvre dès les premières mesures enivre... De toute cette féerie, éteinte dans la réduction pour piano à quatre mains, il reste *de la musique* sans autre, aussi essentiellement musicale que pas une et partout portant la griffe du génie. Mais reprenant la partition d'orchestre, là gisent les virtualités et les puissances d'une révélation musicale à laquelle on ferait bien de prendre garde en France. Parler dédaigneusement de la musique allemande moderne et se retrancher derrière Debussy pour toiser avec pitié le champ laborieux qui va de Brahms à Reger et à Strauss, *et faisant à peu près abstraction de Bruckner et en ignorant Mahler*,

me paraît aussi logique que de parler depuis l'Allemagne de la musique française moderne avec soustraction de Franck et de Debussy. Du reste, j'ai la conviction que, dans les circonstances actuelles, il faudra autant d'années au public français pour mordre à Mahler qu'il lui en a fallu pour mordre à Wagner. Nous avons des mœurs oratoires qui nous permettent cette affirmation, nous personnellement et le public allemand aussi... Les conversions à Mahler auxquelles nous assistons ont toutes ce même caractère que la nôtre : de passer non de l'indifférence, mais de l'*exaspération* à l'*idolâtrie*.

A Prague ces symphonies sont toutes connues du public allemand depuis longtemps : Mahler ayant été autrefois dans cette ville directeur du théâtre allemand. On lui a gardé une reconnaissance d'illustrer désormais tout ce qui se mêle à sa biographie. C'est au chef d'orchestre Oscar Nedbal que revient l'honneur de l'avoir acclimaté auprès du public tchèque. Aujourd'hui que M. Nedbal n'est plus à Prague cette IV<sup>e</sup> symphonie sifflée outrageusement il y a quelques années dans certaines villes d'Allemagne, a reçu un accueil très favorable, mais il ne paraît pas qu'on ait bien compris jusqu'à quel point, sans toutes ses hardiesses de détail et sans son orchestration phénoménale, elle ressort de la veine musicale la plus abondante, la plus universelle et en même temps affilie l'auteur aux groupes des Maîtres d'exception. On s'est arrêté superficiellement à la discussion des « *witz* » orchestraux ; on a parlé d'originalité à tout prix et d'effets tirés par les cheveux... C'est une profonde erreur : aucune de ces drôleries n'est là en soi, pour la drôlerie, pour le simple jeu d'un esprit facétieux... Il s'agit d'un arbre nouveau qui nécessairement porte des fleurs, des feuilles et des fruits nouveaux. C'est un organisme viable et non une juxtaposition artificielle de bibelots grimaçants et de potiches versicolores sur une étagère. On oublie trop que c'est une âme chargée de longs siècles d'hérédités orientales transmises à travers le moyen âge slave et une éducation séculaire autrichienne qui s'est incarnée, le 7 juillet 1860, dans le petit village des confins tchéco-moraves de Kalisch et que, si toute la musique allemande y a son aboutissement, elle s'y allie à d'autres éléments mystérieux assez puissants pour produire des réactions dont il est encore impossible de prévoir toutes les conséquences.

WILLIAM RITTER.



## BIBLIOGRAPHIE

---

---

### UN LIVRE SUR MASSENET

M. Massenet est un pur musicien, qui a toujours fui la critique littéraire. Il diffère en cela de certain de ses collègues bien connu par son incessante intervention, en tout et sur tout. On doit lui rendre hommage de cette discréption et le féliciter d'autant plus d'avoir, sans prendre la plume, encouragé la volumineuse biographie qui nous raconte sa vie et l'histoire de ses œuvres. Oui, l'apparition d'un livre comme celui-ci, où la documentation déborde en 400 pages in-4°, constitue bien un service rendu à la musicologie. Le public a toujours intérêt à connaître des faits, à retenir des événements, à fixer des anecdotes. La présence du maître parmi nous n'y change rien. La personnalité qui se livre aux curiosités des biographes fait, somme toute, une œuvre altruiste, par conséquent légitime. Et n'allons point confondre un monument historique, utile à la cause de l'érudition, avec telle effigie dressée récemment en présence de celui qu'elle représentait.

Notre confrère M. Schneider a d'ailleurs montré dans ce livre un réel talent pour se maintenir à l'écart de toute apologie. Ce sont des témoignages qu'il prétend apporter devant nous, et lorsque le critique apparaît chez lui à côté du narrateur, il fait preuve d'une judicieuse indépendance.

Combien je comprends que la difficulté même de cette œuvre ait tenté un esprit discret et ami de l'objectivité ! Suivre Massenet depuis ses années difficiles, où il «blousait» des timballes au café Charles, jusqu'à sa gloire déjà presque historique, le montrer porte-drapeau des modernistes au temps de Bazin, et chef d'école à l'heure présente, signaler les influences qu'il a subies, celles qu'il a exercées, donner enfin une description analytique de ses œuvres, il y a bien là une mission charmante à remplir. Le goût de l'actualité et la piété des souvenirs s'y trouvent mêlés. Et je ne sais quelle atmosphère de théâtre se dégage de ce récit d'une perpétuelle activité, et nous fait mieux comprendre la ferveur exaltée qui caractérise les chefs-d'œuvre du maître. Il semble bien en effet que Massenet, tendre et vibrant, ait toujours su tirer des circonstances de la vie l'émoi qu'elles contenaient. Ce ne sont pas les perspectives philosophiques ni le jeu des forces symphoniques qui l'attirent, mais la situation scénique, l'action représentée, et ce qu'elle comporte *d'effet*. Toute son inspiration s'applique à transformer ces pressentiments visuels en données musicales, qui les réalisent. Et cette passion de l'effet, comprenons-le bien, n'a rien d'un réalisme choquant. Elle se réclame instinctivement d'un idéalisme averti et bienveillant, qui la justifie. Elle reste toujours au service de l'art, et du génie. Chez les imitateurs par contre, elle se met aisément aux gages de l'intérêt et du succès facile. C'est pourquoi Massenet, plus qu'aucun maître, restera inimitable, et seul capable de faire du Massenet.

J. E.



GUSTAVE ROBERT. — *Philosophie et Drame*. (Plon, 1907, in-12 de 260 pages, 3 fr. 50).

Ce livre est un essai très intéressant d'exégèse wagnérienne. L'auteur a cherché à dégager des différentes œuvres de Wagner une pensée philosophique directive, et il arrive à cette conclusion que Wagner n'a pas semé au hasard des théories incertaines ou fumeuses, mais qu'il s'est toujours laissé guider par une sorte de christianisme rudimentaire, non confessionnel, éclairé par les doctrines de Schopenhauer.

La thèse est bien soutenue et présentée avec un esprit

d'impartialité très heureux. L'auteur ne m'en voudra pas d'émettre un désir. Il me semble que la critique wagnérienne devrait renoncer à la méthode descriptive dont elle a vraiment abusé jusqu'à ce jour. Nous arrivons à une époque où Tristan et le Ring sont presque de vieilles connaissances pour un lecteur qui achètera le livre de M. Robert. N'y a-t-il pas quelque cruauté à nous conduire ainsi par la main au milieu de perspectives déjà vues. J'aimerais mieux plus de discussions et moins d'exposition. Quand on nous parle de wagnérisme nous savons maintenant de quoi il retourne, et le livre de M. R. achève de mettre au point toutes ces questions de fait. Il est temps d'aborder les problèmes eux-mêmes, comme on le fait lorsqu'il s'agit de Molière ou de Shakespeare. M. Robert plus que personne est capable de faire un jour un pas dans cette voie, et de juger, après avoir constaté.



PAUL LACOMBE. — *Livres d'heures imprimés au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.* (Imprimerie nationale, 1907, in-4° de 440 pages).

■ L'auteur de ce catalogue est bien connu par ses travaux de bibliographie parisienne. Le volume présent, travail de haute érudition et de recherches infinies, touche quelque peu à la musique parce qu'il signale de très rares livres d'heures contenant des notations. A remarquer aussi sous le n° 96 un ouvrage édité vers 1500 par *Jehan Fernand*, musicien du Roy. Ce personnage a, si je ne me trompe, échappé jusqu'à présent aux recherches de l'histoire. Il faut féliciter M. Lacombe de ne pas avoir négligé, comme on le fait ordinairement, ces indications musicales, et d'avoir fait figurer la musique jusque dans sa table alphabétique.]



HORTENSE PARENT. — *Répertoire encyclopédique du pianiste.* (T. II. Paris, Hachette, 1907, in-12 de 348 pages, 3 fr. 50).

On connaît déjà les services rendus par cette encyclopédie, que Mlle P. complète aujourd'hui. Choisir pour le piano des

œuvres utiles et agréables, savantes ou légères, brillantes ou instructives, en dresser une liste, et présenter de chacune d'elles une analyse raisonnée, c'est là une tâche où toute la persévérance féminine est nécessaire. L'ouvrage de Mlle P. indique un dévouement pédagogique et une faculté de travail dont tous les amateurs du piano et les professionnels du clavier lui sauront gré. C'est là un excellent livre de bibliographie appliquée.



HENRI GOUJON. — *L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole.* (H. Paulin et C°, 1907, in-8° de 315 pages, 5 francs).

Il n'est pas de problème plus compliqué dans notre musicologie que celui du rythme. Aussi depuis les œuvres, qui datent déjà, de Mathis Lussy, personne en France n'a-t-il osé l'aborder franchement. Voici que M. Goujon, principal au collège d'Avranches, s'applique à jeter quelque lumière dans ces obscurités.

Il le fait avec un esprit positif, ami des mathématiques, qui présente les choses très nettement. Partant de ce principe que le rythme est un effet de l'ordre que la raison humaine veut introduire partout, M. G. analyse les différents aspects de cette perpétuelle mise en ordre, dans la pensée, dans le langage et dans la musique. Il y a là des constatations expérimentales, des déductions, des schémas qui montrent comment la vie se régularise en nous pour devenir logique et par conséquent expressive.

Je ne puis cependant m'empêcher d'être en désaccord avec l'auteur sur les principes mêmes dont son ouvrage s'inspire et qu'il expose en son premier chapitre. Non, très certainement, la Raison n'est pas le principe du beau, et ce n'est point parce que nous mettons de l'ordre dans le désordre de l'être que nous éprouvons des joies esthétiques. En musique surtout ! Et je dirai même que ce qui nous ravit, ce qui nous extasie dans cet art prodigieux des accouplements sonores, c'est le sentiment qu'il existe à côté de nos limitations rationnelles, un infini de possibilités, un monde qui échappera toujours à nos formules. On me répondra que nous ne saurions

nous assimiler quoi que ce soit sans que la raison intervienne et s'impose. Très vrai ; mais cette intervention ne constitue pas du tout la cause du beau. Bien au contraire c'est un élément anti-esthétique. L'idée d'ordre et de mesure vient s'ajouter à l'intuition de la Vie, et la favorise parfois, mais ne lui préexiste pas. Il est, dans la crise esthétique, un phénomène secondaire et non primaire. Quand donc renoncerons-nous en France à toujours attendre le salut de la Raison, à poser tous les problèmes esthétiques sur un terrain qui n'est pas le leur. Laissons à Lecerf de la Vieuville et aux contemporains de l'Encyclopédie ce parti-pris de rationalisme artistique, et prenons donc les choses par l'autre bout en nous demandant si l'illogique, et l'irrationnel n'auraient pas leur rôle, eux aussi, pour rétablir l'équilibre dans nos âmes. L'étude de la musique nous offre une occasion de vérifier cette hypothèse, et la rythmique musicale pourrait bien être le domaine où se rencontrent la raison organisatrice et le désir d'échapper à toutes les contraintes de la relativité. Les partisans de l'arythmie et les défenseurs de la carrure ont tous de bons arguments, et probablement ils ont tous raison si l'on admet leurs points de vue. La mensuration du langage et de la musique ne serait-elle pas précisément un compromis entre les exigences des deux partis. Donc il y a lieu de considérer les deux faces du problème et non pas de donner *a priori*, gain de cause à la Raison, comme le fait M. G.

L'auteur ne m'en voudra pas de cette critique, où il verra au contraire une preuve de l'intérêt que son étude a provoquée.

J. ECORCHEVILLE.



*Mendelssohn*, par Camille BELLAIGUE (Paris, Alcan, collection des *Maîtres de la musique*).

Personne ne sait mieux illustrer les maîtres glorieux. Personne ne s'incline plus volontiers devant les noms consacrés. Personne aussi ne le fait avec tant de grâce, tant de finesse et de nuances. Dans la collection publiée sous la direction de M. Jean Chantavoine, Mendelssohn a la fortune suprême de lui échoir. Il a déposé sur cette tête choisie la gerbe la plus rare

de son éloquence. Il a semé aussi ça et là quelques ombres. Jamais éloge académique ne fut mieux mesuré à l'homme et à l'artiste.

Il étudie les origines de l'homme avec une sympathie réelle et quelque malice discrète. Est-ce une épitaphe ou une épi-gramme qu'il détache au début? « *Moses autem genuit Abraham. Abraham autem genuit Felix.* » (M. Bellaigue traite familièrement avec la Bible et la grammaire). Au-dessous de ce blason se déroule la genèse d'une tribu. Il faut voir dans ces pages et entre ces lignes avec quel art de bon ton l'ironie s'enveloppe et perce quand même. Un sourire bienséant vole sur les lèvres du plus affable des critiques. Petit-fils du vieux Moïse docteur de la loi, fils d'Abraham, financier et patriarche, le jeune Félix fut « d'une famille plus admirable encore que la maison ». Et pourtant quelle fortune est comparable à la prospérité bénie de cette banque, qui eut bien quelques déboires à Hambourg, mais fut si vite florissante à Berlin ! « *Judaïque à demi,* » Abraham, à l'exemple d'un frère de sa femme, Bartholdi, mais à l'insu de la grand'mère Salomon et à l'abri de ses redoutables rancunes, fit baptiser ses enfants protestants, et lui-même après eux. L'histoire de cette conversion finement expliquée et commentée constitue un document moral de premier ordre. M. Bellaigue nous introduit maintenant avec toutes les précautions d'un homme bien élevé dans le milieu opulent et grave où va éclore l'harmonieux enfant. Celui-ci restera fortement attaché à la demeure familiale, dont M. Bellaigue décrit les magnificences. Après chaque voyage il y revient pieusement pour y goûter toutes les satisfactions. En face de tant de bonheur, de cette vie qui s'écoule dans un décor de fête, M. Bellaigue ne peut s'empêcher d'évoquer avec mélancolie d'autres maîtres « encore plus grands et moins heureux, Bach, enseveli dans sa retraite, Mozart, humilié comme un laquais, Beethoven, infirme, farouche et solitaire ». On attendait cette page noble et justicière. Elle rachète les excès de politesse et les ferveurs d'une sympathie qui sait jouer l'extase. A Mendelssohn il ne manqua peut-être pour avoir du génie que de le payer par la souffrance. Nous découvrons le secret de sa faiblesse et les limites de son art. Son cœur ne s'est pas ouvert à la grande pitié humaine, à la passion généreuse qui s'exalte ou se révolte, à la joie fièrement

conquise. Maître de lui-même, de sa pensée, de sa facture, il s'applique à traduire les mélancolies du rêve, les jeux du sentiment, les divertissements de la joie. Le sens profond de la douleur, de l'amour, de la vie lui fut refusé. Voilà les réserves trop habilement enveloppées dans le petit livre de M. Bellaigue.

Nous sommes à l'aise maintenant pour reconnaître avec lui le charme mélodique et le prestige de cette musique. On n'a jamais mieux parlé, avec tant d'agrément et de goût, du plus agréable et du plus distingué des musiciens. Dans son étude, M. Bellaigue distingue l'ordre de la forme et l'ordre du sentiment, suivant une méthode qu'il dit anglaise, sans doute pour la rajeunir. Il considère d'abord les œuvres du dehors, au point de vue de la technique. Il a de jolies pointes sur le style « ornamental et décoratif » des chœurs. Il analyse le caractère des mélodies et ce qu'il appelle « la longueur de grâce. » Il fait une dissertation élégante sur la modulation, sur les ressources de l'orchestre, sur la richesse symphonique. Ce sont là des pages excellentes, solides, pénétrantes. A mesure que le critique avance dans ce royaume enchanté des sons, il les réveille et les anime. D'un style magique il fait bondir les cuivres et pleurer les bois. Le murmure des flûtes est délicieux.

J'aime moins les pages qui suivent. Quand il s'agit de dégager les éléments de l'inspiration et d'étudier les œuvres en elles-mêmes et dans leur esprit, M. Bellaigue continue à les voir et à les prendre d'une façon tout extérieure. Est-ce la faute de la méthode qui rompt arbitrairement l'unité de l'expression et de la pensée, de la forme et de l'âme ? Est-ce la rançon de ce style ondoyant que de mettre de la beauté partout en émoussant le caractère ? Ou bien une coquetterie de lettré détourne-t-elle l'auteur de l'étude des faits et de l'analyse critique des œuvres ? Il y supplée par de larges aperçus, par une grande abondance de rapprochements, souvent ingénieux, parfois moins adroits ou inutilement cruels. J'en relève quelques-uns : « Devant l'*Elie* de Mendelsson il est impossible de ne pas songer au *Moïse* de Vigny » — « Entre la comédie fantastique de Shakespeare (*Le songe d'une nuit d'été*) et le génie de Mendelsohn, l'harmonie était préétablie ». — Cette manière de s'attacher au détail et aux apparences amène des remarques curieuses, mais fuites. L'originalité de Men-

delssohn est-elle d'avoir fourni peut-être à Wagner le thème du Rhin, d'avoir inspiré le prélude de *Mireille* et deviné le rythme de la *Danse Macabre*? Le mérite serait un peu mince et ne justifierait guère les conclusions du livre.

Cependant M. Bellaigue a bien senti que Mendelssohn occupe une place essentielle dans l'évolution de la musique. Il a voulu justement le venger d'un dédain conventionnel. On ne sait s'il faut lui reprocher d'avoir voulu aller au delà ou d'être resté en deçà? La vraie gloire de Mendelssohn est d'avoir été un continuateur, avec plus d'autorité et plus de succès que d'autres. Il a maintenu le goût de la tradition et de l'ordre. Ce juif protestant a eu le sens le plus haut, le plus grave de la musique sacrée qu'il a relevée et enrichie. Il l'a ramenée à sa destination véritable. A ce point de vue, il est regrettable que M. Bellaigue paraisse ignorer les six sonates d'orgue, où se déploie en de beaux élans lyriques et religieux toute la puissance et la richesse de cet instrument.

Tel qu'il est, le livre de M. Bellaigue aura le mérite de faire aimer un homme aimable, un musicien délicat et noble. Mendelssohn parlait sans tendresse de ces critiques qui « cherchent à éteindre les grands flambeaux afin de donner plus d'éclat aux petites chandelles. » M. Bellaigue n'est pas de ceux qui éteignent les grands flambeaux : il les ranime plutôt, il en ravive l'éclat d'un souffle égal et doux.

JOSEPH TRILLAT



*Les Chansons de France.* — Revue trimestrielle de musique populaire. (A. Rouart, in-4°, 5 francs par an).

Voici que paraît le fascicule IV de cette fort intéressante collection. Il est consacré aux différentes variantes populaires de « La fille au cresson », recueillies dans toute la France et au nombre de 16. Au point de vue musical les parentés sont assez éloignées, mais le texte a partout le même fonds.

J. E.



ERNEST WALKER. — *A History of musik in England.*  
Oxford 1907, in-8° de 360 p. p. 7s. 6 d.)

En ouvrant ce livre je déplorais intérieurement que les Anglais laissent à leurs collègues allemands le soin d'illustrer des maîtres comme Dunstable, et des écoles comme celles des bardes celtes. Et je songeais aussi qu'il existe sur l'histoire musicale du Royaume-Uni un excellent ouvrage de W. Nagel, un autre fort copieux de H. Davey, et une collection *l'Oxford history*. Mais ces scrupules disparaissent après la lecture du volume consciencieux et bien informé de M. Walker. Il faut se hâter de lire ce livre, comme tous ceux qui forment un état de science, et qui prétendent à la vulgarisation. Et nous lui souhaitons un succès de popularité. Car la musicologie n'est guère en honneur de l'autre côté de la Manche. A côté de savants de premier ordre, et de critiques pénétrants, la masse du public reste assez voisine du point mort. Des œuvres comme celle-ci pourront peut-être déterminer un courant de sympathie en faveur de nos études. Quoique l'auteur lui-même ne soit pas précisément un enthousiasme des vieilles musiques. Son premier chapitre est un peu désabusé. Mais la conclusion est d'un philosophe et explique ingénieusement la situation singulière de l'Angleterre parmi les nations musicales. En somme, un livre très confortable et utile.

J. E.



## OUVRAGES REÇUS

- HOUDARD (G.). — *La musique adoucit-elle les mœurs ?* Conférence faite au « *Trait d'union* ». le 13 novembre 1907.
- ANDORFER (K.) et EPSTEIN (R.). — *Musica in nummis.* (Wien, Gilhofer und Ranschburg 4°).
- KLOSE (Fr.). — *Praludium und Doppelfuge fur Orgel.* (Karlsruhe, Kuntz f°.)
- FREER (E. E.). — *To a painter. Songs from the greek.* (Wai-Wan Press).
- BEACHE (J.). — *A garden fancy. for piano.* (id.)

GOLESTAN (Stan). — *Calme lunaire*. Mélodie.

VAN DEN BORN COCLET (Mme). — *Vers l'infini*. Hymne pour  
ville et orchestre. (Breitkopf 1907).

BACHMANN (Alberto). — *Le Violoniste virtuose* (Paris. E. Weiber.  
f°).

CLAUDE DEBUSSY. — *Images*, pour piano (2<sup>e</sup> série). (Paris,  
Durand et fils.)



#### PUBLICATIONS NOUVELLES :

*La vie musicale*. Revue bi-mensuelle. Dirigée par E. Combe.  
(Lausanne).

*Magyar Zenetudomány*. Revue de musicologie hongroise. Pest  
Gyori-ut 13.



## SECTION DE PARIS

Séance du 8 décembre à la Bibliothèque Nationale, à 2 h ½.

Assistaient à la séance :

MM. Poirée, *président*, Ch. Malherbe, *vice-président*, Pro-d'homme, *secrétaire*, L. de la Laurencie, *archiviste* Ecorcheville *trésorier*, L. Laloy et P. Aubry, *membres du comité*.

M. Allix, Mlle Babaïan, Mme Alberto Bachmann, MM. de Bertha, Bouvet, Brenet, Mme M. Capoy, M. Cesbron, Mme la comtesse de Chabannes, M. Dauriac, Mmes de Faye Jozin, Filliaux-Tiger, Fouquier, et Gallet, MM. Greilsamer, Guérillot, G. Houdard, Imbart de la Tour, Knosp, A. Laugier, Henry Marcel, Mlle Pereyra, MM. Petit, Pirro, Prunières, Quitard, Ruelle, Mlle Sauvrezis, MM. Spinola, Tiersot, E. Wagner, van Waefelghem, Mme Wiener-Newton.

*Excusés* : Mlle Daubresse, M. Ch. Sautetelet.

Sont admises à l'umanimité les candidatures suivantes :

M. Pierre Charrier, présenté par MM. Laloy et Ecorcheville  
Mme L. Cruppi. présentée par MM. Romain Rolland et de Lacerda.

M. le docteur M. Laugier. présenté par MM. A. Laugier et Ogier

M. Nestor Lejeune, présenté par MM. de la Laurencie et Ecorcheville.

M. Ricardo Vinès, présenté par MM. Laloy et Marnold.

M. A. Pirro présente une communication sur *François Couperin Sr. de Crouilly*. Il cite un certain nombre de documents d'archives relatifs aux Couperin et entre autres deux lettres conservées au Ministère de la Guerre qui fixent la date de la mort de Louis Couperin.

M. Ecorcheville fait une communication sur *l'iconographie des Couperin*. Il signale le portrait du Sr. de Crouilly qui se trouve à Versailles et un certain nombre d'autres portraits dont l'attribution est assez contestable, tel celui de Versailles qui pourrait représenter Lalande, et celui du château de Bussy qui correspond bien au portrait de Michel de la Barre exposé par Bouys au salon de 1699. Une révision du matériel iconographique intéressant la musique devrait être entreprise par notre société.

M. Bouvet insiste sur l'intérêt des œuvres de cette famille

Couperin, qui s'est livrée à la musique pendant près de deux siècles. Il en exécute quelques-unes, aidé de MM. Jemain et Blanquart, de Mme Jane Arger et de Mlle Lasne.

Le président remercie au nom de tous, les artistes qui ont bien voulu prêter leur concours à cette audition et la séance est levée à 5 heures.



## SOMMAIRE DES BULLETINS INTERNATIONAUX

### NUMÉRO DE NOVEMBRE :

H. RIEMANN. — *Beethoven's Moedlinger Taenze.*

L. DE LA LAURENCIE. — *A propos des protecteurs de Jean Marie Leclair.*

PRENDERGAST. — *Tallis and the « Et incarnatus. »*

TH. JERICHAU. — *E. Grieg.*

PROD'HOMME. — *Deux lettres de Wagner.*

MAC LEAN. — *On Haendels Borrowings.*

*Bibliographie. Communications de sections.*

### NUMÉRO DE DÉCEMBRE :

MOOS. — *Psychologische Musikaesthetik.*

— *Harmony and Contrepoint in teaching.*

H. RIEMANN. — *Altbyzantinische Neumenschrift.*

— *Muffats Componimenti.*

HEUSS. — *Mozarts Violinkonzert.*

*Bibliographie, Revue des revues. Catalogues. Communications.*





## ÉCHOS ET NOUVELLES

---

---

### *Chronologie officielle.*

M. d'Estournelles de Constant, chef du bureau des théâtres et membre de la haute noblesse républicaine, assidu d'ailleurs à tous les jurys de tous les concours du Conservatoire, a oublié de consulter Larousse avant de confier à un rédacteur de *Comœdia* (15 décembre) ses impressions sur *Dardanus*, récemment monté au théâtre de Dijon.

« L'œuvre de Rameau, a-t-il daigné dire, est délicieuse de charme et de grâce ; on sent l'influence de Gluck et on retrouve même des réminiscences du troisième acte d'*Orphée*. »

Voilà qui est précis au moins, et de nature à détruire la légende d'après laquelle *Dardanus* aurait été représenté en 1739, et *Orphée* en 1774, dix ans après la mort de Rameau. Aussi notre revue, ou plutôt notre bulletin, ou mieux encore notre S. I. M., adresse tous ses remerciements à l'ami inconnu qui lui a fait parvenir, cerné de crayon bleu comme des yeux d'almée, ce document inestimable.



### *Université de Paris.*

M. Romain Rolland a repris son cours, le jeudi à 4 h. ½, sur ce sujet : *Haendel et son temps*.



### *Cours Sauvrezis.*

Mlle Sauvrezis a repris ses cours d'esthétique musicale. En voici le plan cette année :

*Etude des formes de la Musique vocale  
Analyse d'œuvres classiques et modernes*

#### **FORMES MONODIQUES :**

Chants grecs, Mélodies liturgiques médiévales. — La chanson populaire. — Le lied et ses dérivés.

#### **FORMES POLYPHONIQUES :**

Le motet. — Le madrigal. — L'opéra-comique. — L'opéra. (L'ouverture. — Le prélude. — L'entr'acte.) — L'oratorio. — La Messe. — Le Requiem. — Le drame musical. — La comédie musicale. — La symphonie dramatique. — La musique de scène.

*Exemples donnés par Mme Mellot-Joubert et le quatuor vocal*

*Soprano : Mme MELLOT-JOUBERT, de l'Opéra-Comique.*

*Mezzo soprano : Mlle BROQUIN D'ORANGE, des Concerts Colonne.*

*Ténor : M. NANSEN, de l'Opéra.*

*Baryton : M. TORDO, des Concerts Colonne.*

*Au piano : M. JEMAIN.*

*Le samedi, à 3 heures, à partir du 4 janvier.*



Le 19 décembre dernier, à la Salle des Agriculteurs le jeune violoniste Michel Piatigorski et sa sœur Lisa, pianiste âgée de neuf ans, ont montré beaucoup d'intelligence ainsi qu'un excellent mécanisme. Au même concert, la princesse Baratof nous a révélé sa belle voix et un jeune baryton, M. Bacci-Parelli, a cru devoir ajouter, à la ballade des *Deux Grenadiers*, quelques effets vocaux dont Schumann ne s'était pas avisé.



L'abondance des matières nous constraint de renvoyer à notre prochaine livraison le récit de la représentation de *Dardanus* à Dijon, et la *Correspondance d'Amérique* de notre collaborateur M. Farwell.



### *Ecole des Hautes Etudes Sociales*

Les concerts auront lieu tous les jeudis soirs à 8 h. 1/2 à partir du 16 janvier et retraceront l'histoire de la musique de chambre depuis le moyen âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle ; les œuvres qui figurent aux programmes, presque toutes inédites, ont été arrachées à l'oubli par l'effort de nos érudits musicographes, MM. Pierre Aubry, Henry Expert, Henri Quittard, Jules Ecorcheville, Romain Rolland, et pour la première fois vont reprendre vie par l'opération d'artistes éminents. On trouve des billets pour ces intéressantes séances chez M. Durand, 4, place de la Madeleine, chez M. Demets, 2, rue de Louvois, et à l'*Ecole des Hautes Etudes Sociales*, 16, rue de la Sorbonne.



M. Albert Coates, le jeune compositeur anglais du Stadttheater d'Elberfeld a été nommé capellmeister de l'Opéra Royal de Dresde, en remplacement de M. Malata.



A la vente d'autographes de MM. Sotheby qui eut lieu à Londres, le 8 novembre, trois lettres de Mendelssohn réalisèrent 90 francs, 56 francs et 40 francs respectivement. La première de ces communications était adressée à Planche et critiquait le texte d'un opéra que l'auteur avait soumis au compositeur ; les deux autres lettres sont en allemand.

Deux lignes de musique écrites par Mendelssohn et datées de Birmingham, 26 août 1846, furent vendues 137 francs. Une belle lettre de Wagner, datée février 1847 et accompagnée d'un portrait, réalisa aussi 137 francs. Une lettre de Brahms avec deux autres, dont l'une est signée Shield furent adjugées 106 francs, enfin une lettre de Meyerbeer n'atteignit que 6 francs !



Les dates des Festivals de Wagner et de Mozart au Prinzregenten-Theater et Residenz-Theater, à Munich pour l'été de 1908 sont d'ores et déjà annoncées comme suit :

1<sup>er</sup> août, *Le Mariage de Figaro* ; le 3, *Don Giovanni* ; le 4, *L'Enlèvement du Séraïl* ; le 6, *Le Mariage de Figaro* ; le 8, *Don Giovanni* ; le 9, *Cosi fan tutte* ; le 11, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* ; le 13, *Tristan et Iseult* ; le 15, *Tannhäuser* ; le 17, *L'Or du Rhin* ; le 18, *La Valkyrie* ; le 20, *Siegfried* ; le 22, *Le Crépuscule des Dieux* ; le 24, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* ; le 26, *Tristan et Iseult* ; le 28, *L'Or du Rhin* ; le 29, *La Valkyrie* ; le 31, *Siegfried*.

2 septembre, *Le Crépuscule des Dieux* ; le 4, *Tannhäuser* ; le 5, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* ; le 7, *Tristan et Iseult* ; le 9, *L'Or du Rhin* ; le 10, *La Valkyrie* ; le 12, *Siegfried* ; le 14, *Le Crépuscule des Dieux*.

Pour programmes et billets s'adresser à l'Agence Générale-Bureau de Voyages Schenker and Co., Munich, Promenadeplatz, 16.



### *L'enthousiasme pour les « divi ».*

L'enthousiasme pour les chanteurs n'est pas un élément caractéristique spécial à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : déjà au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup>, les *virtuosi* et les *virtuose*, et particulièrement les castrats que Pacini appelait d'harmonieux éléphants étaient fêtés incroyablement.

Un ténor du Farnesio de Parme fut porté dans une chaise à porteurs par de nobles dames qui s'étaient disputé à coups d'ongles cet honneur insigne.

A Bologne, la chemise d'une célèbre prima donna, Marguerite Pio, fut échangée contre une villa. A Balthasar Ferri de Pérouse, les Florentins offrirent des portraits, des sonnets et des médailles et à Bologne son carrosse fut rempli de fleurs lorsqu'il fit son entrée dans la ville.



### *Plagiats musicaux.*

S'il arrive fréquemment aujourd'hui de rencontrer dans maintes pièces musicales, une ou plusieurs réminiscences d'autres ouvrages, il faut bien reconnaître que pareille chose ne fut pas rare autrefois. Haendel était un grand compositeur, c'est certain, mais ses biographes ont découvert qu'il fut aussi un plagiaire sans scrupule. Déjà les historiens Chrysander et Seifert avaient noté ce fait, mais un autre biographe, l'Anglais Taylor l'a démontré d'une façon irréfutable, en comparant les originaux et les copies, et il a prouvé que souvent Haendel ne se donna pas la peine de changer une note à ses emprunts.

Une des victimes de Haendel fut le compositeur allemand Georges Muffat, à qui Haendel a pris le trio de l'ouverture de *Théodora*, la marche de *Josué* et l'allegro de l'ouverture de *Samson*. L'oratorio *Jephthé* inonde de nombreux personnages qui appartiennent en propre à une messe du compositeur bohème Haberman. Tout cela n'est qu'un petit extrait tiré de la longue liste de larcins publiée par la *Deutsche Tageszeitung*.

Mais Taylor a découvert encore autre chose qui prouve que chez Haendel le plagiat était devenu un système. Il a étudié une quantité de manuscrits du compositeur allemand qui se trouvent au musée Fitz William de Cambridge et il a eu la preuve que ces œuvres de Haendel sont des copies de compositions d'autrui que le musicien avait préparées dans le but de s'en servir à l'occasion. Taylor a retrouvé d'ailleurs quelques-unes de ces copies dans les œuvres du maître.



Le critique de Leipzig, Maurice Wirth, ayant publié que Nikisch est un homme indigne de diriger la *Passion* de Bach, fut poursuivi et condamné à 300 marks d'amende, transformés aussitôt en 30 jours de prison.



Il est désormais établi que le nouveau théâtre de Weimar s'ouvrira en janvier 1908 avec le *Faust* de Goethe, musique de scène de Wein-

gartner. Le théâtre est érigé à l'endroit même où se trouvait celui qui fut célèbre par les représentations de Goethe et de Wagner.



Le programme pour la saison du Carnaval de Crémone a été définitivement arrêté. On donnera *Sibèria* de Giordano, *Carmeno* de Bizet, *la Damnation de Faust* de Berlioz, et *la Terre promise* de Pedrollo.



La *Neue Revue* de Berlin a publié un quartuor de Mozart, jusqu'ici inconnu. Il est écrit pour deux soprani, ténor et basse. On le découvrit parmi les papiers de Michel Bachenchlag mort en 1855 à Vienne. Ce quartuor qui est une des plus belles manifestations de l'art improvisateur du maître, appartient au genre brillant.



A Osnabrück, huit *lieder* complètement inconnus de Lortzing ont été découverts dans les archives de la « Roue dorée », loge maçonnique dont faisait partie le musicien.



De Nuremberg, on écrit qu'un buste de Hans Léo Hassler a été offert à la ville par le sculpteur Fritz Zadow. Le compositeur qui était né dans cette ville en 1654, étudia sous Gabrielli à Venise. Il fut, comme l'a noté le Dr Riemann, le premier maître allemand qui s'instruisit en Italie. A son retour en Allemagne il entra au service de Rodolphe II à Prague et mourut à Francfort en 1612.



Le 80<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de M. Tornerhielm a été célébré récemment à Waermland, en Suède. Ce personnage devenu historique était d'abord juge en première instance. Un jour qu'il passait à Ljungby où se tenait la foire, il fut frappé par le chant d'une jeune fille. Il arrêta son cheval et écouta. Tornerhielm obtint du père la permission d'emmener la jeune fille chez lui et de lui donner une éducation musicale. L'élève

eut d'abord pour professeur Adélaïne Valérius. Ensuite elle reçut des leçons de Franz Berwald et en 1884, Christine Nilsson — c'était elle, — fit ses débuts dans la *Traviata*, au Théâtre Lyrique de Paris.



La 96<sup>e</sup> saison de la Société Philharmonique de Londres, commençera au Queen's Hall le 29 janvier courant. Les autres dates fixées sont celles des 13 et 27 février, du 26 mars, du 9 avril, des 14 et 28 mai. Le troisième et le dernier concert seront dirigés par le Dr F. H. Cowen, le premier et le second par Henry J. Wood, le quatrième et le cinquième par le Dr Hans Richter et le sixième par Arthur Nikisch. Parmi les ouvrages qui seront exécutés pour la première fois, citons une symphonie de Sibelius, un nouveau concerto pour violon de Hubay, des compositions de Bantock, York, Borven, Ed. German, Hamilton Harty, etc.



Une importante série de concerts va être donnée cette année à Londres par M. Thomas Beecham avec un orchestre anglais. On promet trente compositions nouvelles ou rarement entendues de compositeurs anglais et étrangers, parmi lesquelles une Rapsodie de Delius, *Brigg Fair, Paris*, un poème symphonique intitulé *L'amour parmi les ruines* et aussi des ouvrages de MM. Mahler, Debussy, d'Indy et E. Moor. Ces concerts commenceront au Queen's Hall le 26 février et prendront fin le 13 mai.



Une vieille maison de Brewer Street, à Londres, devait être vendue dernièrement, mais miss Verne a fait appel à tous les amis de la musique pour l'aider à empêcher cette vente, car dans cette maison appelée naguère Hickford's Room, Mozart et sa sœur donnèrent des concerts peu après leur arrivée à Londres en 1764. C'est là qu'on applaudit également Clémenti, Abel (le virtuose de la viole di gamba), J. C. Bach et d'autres musiciens renommés. La maison avait été construite spécialement en vue d'auditions musicales par M. Hickford en 1738 ; déjà en 1713 ce mélomane avait organisé des concerts dans sa première demeure située dans James Street, Haymarket.



*Concert Blanche Selva-Jeanne Diot. Concert du 7 décembre. Salle Pleyel.*

De l'association de deux artistes aussi profondément sincères que Mlle Blanche Selva et Mme Jeanne Diot, on ne pouvait attendre qu'une

séance de l'intérêt le plus captivant. Mais, ce qui nous a surtout frappé au cours du concert consacré par elles, à quatre Sonates de piano et violon, c'est la parfaite homogénéité de leur interprétation ; de part et d'autre, même manière de comprendre et de sentir, même articulation des thèmes, même placement des accents, même réalisation des nuances. A les entendre, on dirait que la même artiste se dédouble, et manie à la fois le piano et le violon. Après de sobres et pénétrantes exécutions de la noble *Sonate en si mineur* de Bach et de la *Sonate en sol* de Beethoven (n° 10, op. 96), Mlle Blanche Selva et Mme Jeanne Diot ont donné de la *Sonate en ut majeur* de Vincent d'Indy, une interprétation pleine de fougue et de chaleur qui en dégagea l'ingéniosité rythmique et le lyrisme volontaire. Quant à la souple et câline *Sonate en la* de Gabriel Fauré, elle fut présentée avec une grâce et une clarté tout à fait charmantes.



## CORRESPONDANCE

Lausanne, 5 décembre 1907.

Monsieur,

Bien qu'il me soit odieux d'occuper le public de ma personne, je ne puis, par respect pour la vérité, laisser passer sans réponse les allusions de mon jeune ami M. Ernest Ansermet, au sujet de quelques-unes de mes critiques. C'est dénaturer effroyablement ma pensée que de me donner comme un adversaire de M. Debussy, en qui j'ai toujours reconnu une très remarquable personnalité ! Je proteste contre l'exclusivisme de ceux qui ne veulent rien admettre hors de lui. Je sais bien que pour un debussyste fervent cela seul est déjà suffisamment criminel. Mais je ne permets pas, quand j'écris : « M. Debussy a beaucoup de talent, il a même du génie, mais il n'est pas *toute la musique*, » que l'on interprète cela comme la négation de « tout caractère artistique à la musique de M. Debussy ». Si je n'ai rien répondu à M. Bloch, ce n'est pas qu'il n'y ait rien eu à répondre, mais c'est que le débat ayant lieu dans un journal littéraire j'avais pitié des lecteurs. Ce qui me chagrine chez certains jeunes enthousiastes du genre de mon ami M. Ansermet, dont j'estime la haute intelligence et le remarquable sens des belles choses, c'est cet exclusivisme qui fait qu'en dehors d'un très étroit secteur sur lequel s'hypnotise leur admiration, ils ne savent rien voir. Tout est mesuré à l'aune de l'idole. Certain solo de piston de Jacques Dalcroze est « une terrible laideur » ; il ressemble pourtant beaucoup à certain motif du *Vaisseau fantôme* que personne n'avait songé à trouver laid jusqu'ici. Un solo de basson est de la « mauvaise rhétorique commune. » Pourquoi ? J'ai beau chercher, je ne trouve pas en quoi peut être criminelle cette simple mélodie sans accompagnement. Et du reste, « rhétorique » est bientôt dit. Rhétorique est tout mode de projection de la pensée par la voie de la parole. Ce n'est pas la rhétorique qui importe, c'est la pensée. Mais suffit. J'ai causé plus que je n'en avais l'intention, et vous prie, M. le rédacteur en chef, de bien vouloir excuser mon importunité.

EDOUARD COMBE.