

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
ANCIEN MERCURE MUSICAL

DANS CE NUMÉRO

LE LUTH ET SA MUSIQUE, par JULES ÉCORCHEVILLE ◊ JOURNAL D'UNE CHANTEUSE ANNAMITE, par POL VARTON ◊ LES TRAITÉS MUSICAUX DU MOYEN AGE, par G. ALLIX ◊ BECKMESSERIANISME ANGLAIS, par FRANCIS TOYE et MARCEL BOULESTIN ◊ LA MER, TROIS ESQUISSES SYMPHONIQUES de CLAUDE DEBUSSY, par LOUIS LALOY ◊ LE MOIS

TÉLÉPHONE
222-65RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARISFRANCE. Un an, 10 fr.
ÉTRANGER. — 15 »
Le Numéro . . . 1 »

IMPRESSIONS ARTISTIQUES
L.-Marcel FORTIN & C.
6, Rue de la Chaussée-d'Antin, 6,
Téléphone 222-65 PARIS (IX^e)



JULES ÉCORCHEVILLE

Vingt suites d'Orchestre du XVII^e siècle français

En deux volumes in-4^o 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^o raisin avec une adaptation pour le piano.

Les 2 Volumes : 25 Francs (1)

DU MÊME AUTEUR

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LULLI A RAMEAU (1690-1730)

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

Prix : 5 Francs (2)

DU MÊME AUTEUR

CORNEILLE ET LA MUSIQUE

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

Prix . 5 Francs (3)

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

(2) — — — 5 — *l'Esthétique*.

(3) — — — 5 — *Cornelle et la Musique*.



LE LUTH ET SA MUSIQUE

Nos lecteurs ont appris (1) la formation, au sein de la S. I. M., d'une commission internationale qui entend se consacrer à l'étude de la musique de luth. Et peut-être certains d'entre eux ont-ils pensé qu'il s'agissait là d'une fantaisie de musicologues en mal d'érudition. Tout au contraire. Les vieux instruments à cordes pincées, les luths, les guitares, les théorbes... et leur littérature considérable, méritent l'intérêt des amateurs de musique, de tous ceux qui cherchent dans un texte ancien non pas un grimoire vénérable, mais le témoin d'une émotion à laquelle ils peuvent encore prendre part. Et certes, nous n'aurions qu'une image imparfaite de l'histoire de notre musique, si nous ne tenions pas compte de ces sonorités délicates et pleines qui ont retenti à travers trois siècles de notre art occidental. Dès le ^{xiv}^e jusqu'à la fin du ^{xvii}^e, les luths et « guiternes », instruments d'harmonie et d'intimité sont associés aux destinées de la musique en Europe, et jouent un rôle dont l'importance apparaîtra bientôt. Ils ont connu « *l'ars nova* », ils ont traversé la grande époque polyphonique ; la monodie leur doit en partie

(1) Voir notre Bulletin français du 15 octobre 1907.

ses triomphes. Et, s'ils disparurent devant le clavecin, comme leur art s'évanouit devant l'opéra, ce n'est pas à nous de leur en faire grief. Nous ne sommes plus au temps où Lully marquait dans l'imagination publique le point de départ de toute musique ! Laissons-nous donc gagner à la cause des luths et de leurs tablatures.

Quelques voix autorisées se sont d'ailleurs, déjà, fait entendre en faveur d'une si juste revendication. Le savant Kiesewetter en 1830, fut un des premiers à signaler l'intérêt de ces études. Plus tard (1878) Wassielewski, historien patient de la musique instrumentale, rencontra le luth au cours de ses recherches. Enfin la Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, cette revue de haute érudition, prit soin de consacrer dès 1886 une très longue monographie au superbe manuscrit en tablature française qui orne le cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Berlin. Tout récemment encore, plusieurs ouvrages nous ont familiarisés avec le sujet, et des transcriptions comme celles de Chilesotti, de Morphy, de Wolf, de Quittard ont encouragé notre curiosité jusqu'à la rendre impérieuse. Nous savons donc aujourd'hui qu'il existe dans presque toutes les bibliothèques de l'Europe quelques vestiges imprimés ou manuscrits de cet art des luthistes oubliés, que ces œuvres représentent une part tout à fait importante de notre patrimoine musical, et qu'elles réservent à ceux qui les font revivre des joies délicates et nobles.

A vrai dire, nous ne savons guère autre chose, et les recherches accomplies jusqu'à ce jour doivent être considérées comme provisoires. Les premières difficultés vaincues nous montrent tout ce qui reste à faire, et, sans témérité, on ne saurait encore parler de résultats acquis. Mieux vaut préciser l'aspect de cette tâche qui s'offre à nous, et poser tout d'abord les problèmes qu'il nous est possible d'apercevoir dès à présent. Ils sont nombreux, et leur solution demandera quelque méthode.



Et tout d'abord, qu'est-ce qu'un luth ? Lorsque Musset écrivait :

Poète, prends ton luth et me donne un baiser

songeait-il à cet instrument pansu, ventru et encombrant dont on aperçoit ici la figure ? Ou n'avait-il pas plutôt devant les yeux le souvenir de quelque lyre antique se prêtant mieux à courtiser les Muses ? Le luth n'est cependant pas un instrument de fantaisie poétique. Pendant le cours de sa longue existence, il s'est toujours présenté sous l'aspect d'un corps volumineux, au manche large et coudé, au ventre amplement bombé. Cet arrondissement des formes fut probablement un signe particulier à cette famille instrumentale, tandis que la caisse à fond plat, aux bords échancrés caractérisait l'espèce des guitares. D'autre part, le renversement brusque qui précède l'attache des cordes, distingue le luth proprement dit de ses frères, le théorbe et l'archiluth, dont le manche s'élevait indéfiniment au-dessus de l'épaule de l'exécutant. Enfin les dimensions du corps, le nombre et la nature des cordes peuvent sans doute nous servir à préciser la notion que nous devons nous faire de cet instrument. Telles sont du moins nos données actuelles. Mais combien ces distinctions sont encore incertaines ! Ainsi les Espagnols de la première moitié du xvi^e siècle ont publié quelques centaines d'œuvres pour un instrument à six cordes que l'on range habituellement sous le nom de luth. Cette musique, en tablature, ressemble fort en effet à celle des luthistes contemporains. Et pourtant l'instrument lui-même, dont nous voyons d'excellentes représentations dans ces ouvrages, est en tout point semblable à notre guitare. Il y a plus. Cette école espagnole appelle son luth « *vihuela da mano* », par opposition à « *vihuela d'arco* », qui fut notre viole. Voilà donc la famille des cordes pincées et celle des archets singulièrement rapprochées, et la confusion plus grande encore. En Italie, cette même confusion se retrouve. Dans son « *Scintille di musica* » de 1533, Lanfranco réunit en un même groupe instrumental le « *liuto* » et le « *violone* ». « *Ma poscia, écrit-il, che del violone al liuto altra differenza no vi e, se non che liuto a le corde geminate, et li violone simplici* » (1). De même en Allemagne, chez Virdung, chez Gerle et chez Judenkœnig, violes et luths vont de compagnie et s'associent dans l'esprit des théoriciens.

Dès la fin du xv^e siècle, nous trouvons donc dans l'histoire

(1) Voir à ce sujet : *Eintsein*. Zur Deutschen Litteratur fur viola da gamba im 16-17 Jahrhundert. (Beihefte allemands de la S. I. M.) Breitkopf 1905, in 8°.

du luth des difficultés généalogiques qui ne disparaîtront pas dans la suite. Car, pour répondre aux exigences de la sonorité, le luth créera en se différenciant une série de types voisins, dont la taille, le dispositif et le cordage varieront sensiblement. Nous aurons ainsi le petit luth, la mandore, l'archiluth, le théorbe, le chitarrone, l'angélique, le cholachon, etc... Dans quelle mesure ces membres d'une même espèce méritent-ils le nom générique de luth, et où s'arrête leur parenté véritable, ce sont là des questions préalables à résoudre, si l'on veut donner du luth une définition satisfaisante.

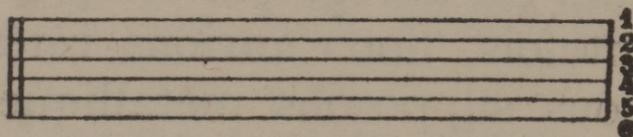
Pour nous guider, nous avons, à côté des œuvres de la théorie et de la pratique, les instruments de nos musées. Mais ces vénérables spécimens de la lutherie ancienne ne sont pas d'un secours absolument efficace, et ne nous dispensent point de construire des instruments neufs, en bon état. Le luth partage en effet cette ressemblance, parmi tant d'autres, avec le clavecin, qu'il résiste mal aux injures du temps. Le bois se fatigue, et sous sa belle apparence, l'instrument ancien est incapable de résister à la tension de ses 15 ou 20 cordes. Le point maximum de cette tension est cependant essentiel à connaître, si nous voulons entendre les œuvres telles qu'elles ont sonné jadis. Car de lui dépend l'accord de l'instrument. A vide, les cordes du luth formaient une échelle de tierces et de quarts, qui n'était pas réglée sur un diapason fixe. Le point de départ de l'accord s'obtenait en montant la chanterelle aussi haut que possible, et les autres cordes se conformaient à cette donnée initiale. On voit combien l'état de l'instrument, bois et cordes, influe sur le résultat musical attendu par l'auditeur. Aussi l'accord du luth et la tension de sa chanterelle ont-ils jadis créé maints soucis aux exécutants. Un plaisant du XVII^e siècle prétendait avoir vu souvent des luthistes s'accorder, sans jamais les entendre jouer. Un autre ajoutait qu'un luth à entretenir coûtait aussi cher qu'un cheval à l'écurie. Pour nous aujourd'hui, ce problème des cordes est capital, et peut-être insoluble, faute de tradition.

Le luth est devenu un instrument imaginaire, que nous admirons en effigie, et dont nous jugeons par déduction. Souhaitons de le voir enfin rendu à la vie, de l'entendre résonner entre des mains habiles. Il faudra en venir là et, par des essais patients, acquérir une expérience suffisante de la

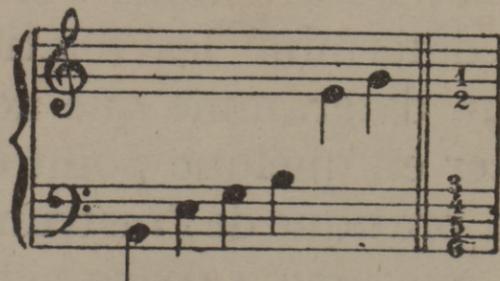
manœuvre de l'instrument, régler l'emploi et le choix des cordes, résoudre enfin un grand nombre de petites difficultés pratiques, que nous ne pouvons prévoir encore. La lutherie — son nom l'indique assez — doit prêter ses lumières à l'étude du luth.



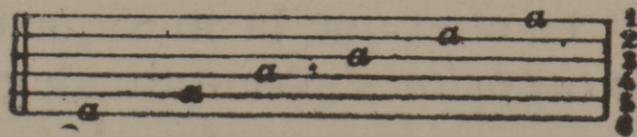
L'art des « luthériens », comme on les appelait parfois, serait à jamais perdu pour nous si nous étions privés des œuvres qu'il inspira. Nos bibliothèques ont heureusement conservé de très nombreux témoins de cette pratique instrumentale. Les tablatures — c'est le nom qu'elles portent — ont fixé dans une notation insolite, mais claire, ces compositions qui se firent jadis entendre dans l'Europe entière. Le mécanisme en est fort simple. Supposons le manche d'un luth placé horizontalement, et considérons ses cordes comme les lignes de la portée que voici :



Sur toutes ces cordes, il est possible d'exécuter une gamme chromatique, dont le point de départ sera le son de la corde à vide. Appelons ce premier son *a* et nommons chacun des demi-tons suivants par la lettre suivante de l'alphabet. Nous obtenons ainsi pour chaque corde une série (*a b c d e f g h ...*) dont chaque lettre correspond à un degré de l'échelle musicale. Convenons alors d'une valeur pour chacune de ces lettres initiales ; soit par exemple :



Nous obtiendrons le tableau suivant, qui sera précisément une tablature :



Ceci est la tablature française. Les procédés allemands et italiens s'inspirent des mêmes principes et leur transcription en notation moderne s'obtient en raisonnant comme nous venons de le faire.

Donc, théoriquement, la traduction d'une tablature ressemble à quelque jeu d'application et de patience ; et l'on peut s'étonner de voir tant de musique encore emprisonnée dans le secret d'une notation aussi peu mystérieuse. Mais la pratique réserve au transpositeur plus d'une fâcheuse surprise. Et quelques réflexions vont nous montrer où les efforts viennent ordinairement échouer.

Tout d'abord, il est évidemment nécessaire de deviner l'accord de l'instrument dont on veut lire la tablature. Il faut distinguer aux cadences du morceau et par tâtonnement la position respective des cordes dans l'échelle sonore. L'œil exercé arrive assez facilement à ce travail de premier discernement, qui souvent d'ailleurs est abrégé par les indications de l'auteur ou du copiste. Toutefois, nous aurions intérêt à posséder un instrument, que nous supposons métallique et de petites dimensions, et qui permettrait, une fois un accord établi, de conserver devant les yeux la graduation chromatique de chaque corde. L'inventeur de ce dispositif commode ne ferait sans doute pas fortune, mais il serait le bienvenu auprès des transpositeurs qui rencontrent parfois cinq ou six accords différents dans un même volume, et concentrent une attention bien inutile sur un travail qui devrait être mécanique.

Non seulement la tablature n'indique pas à première vue l'accord des cordes, mais elle dissimule encore plus sûrement la position réelle de cet accord dans l'ordre indéfini des sons. Lorsque nous avons déterminé les relations des cordes entre elles, nous obtenons un diagramme que nous serions théoriquement en droit de placer en quelque point que ce soit de la série des sonorités. Seule la pratique de l'instrument peut ici nous donner une certitude. Ce que nous savons actuellement du registre habituel du luth n'offre qu'une approximation. En un mot la tablature ne tient pas compte de la tonalité ; le mode seul est indiqué par elle. En cela elle se conforme aux habitudes de son siècle. On sait en effet que la musique d'ensemble au XVI^e siècle, la musique *a cappella*, s'exécutait au gré des interprètes, lesquels plaçaient toutes les œuvres dans la tablature convenable

à leurs voix. De là cette indifférence de l'écriture pour la tonalité accidentée, et ce dédain des notations pour tout ce qui eut enchaîné l'exécutant. De là cette parfaite relativité des tablatures. L'ordre respectif des intonations premières étant fixé, l'artiste restait maître du diapason et de la couleur tonale. Nous nous tromperions par conséquent si nous conservions toujours dans nos transcriptions un éternel *la* mineur ou *ut* majeur. Mais d'autre part, nous nous trouvons ici dans un singulier embarras dont l'érudition devra nous tirer.

Autre difficulté plus grave encore. La tablature tient compte des valeurs, et l'indique ordinairement par la queue des notes absentes. Mais là aussi nous voudrions des indications plus complètes, car nous sommes musiciens et non pas luthistes. Notre écriture musicale a des habitudes qui sans doute satisfont les yeux plus que les oreilles, mais qui n'en sont pas moins exigeantes. Si nous pouvions par quelque moyen mécanique obtenir un graphique direct et intelligible de l'exécution d'une fugue de Bach au clavier, nous serions surpris en comparant cette représentation sonore avec la forme usuelle que nos partitions de piano donnent à cette œuvre. Et notre vue serait certainement choquée de ce qui a charmé notre sens auditif. C'est là un phénomène de psychologie musicale qui a ses raisons. La conduite des voix, l'équilibre des parties, l'enchaînement des accords sont pour nous tous des nécessités respectables. Et notre soumission se manifeste par un ensemble de pratiques sémeiographiques, dont l'école conserve la tradition. Or ces lois de rythme oculaire, ce jeu d'écriture sonore, les tablatures se soucient fort peu de les respecter. Elles nous présentent bien, il est vrai, l'ordre précis des notes et des accords, verticalement et horizontalement. Elles nous disent : ceci est croche, ceci noire pointée, ceci blanche etc... Mais chaque signe de durée est immédiatement remplacé par le suivant, sans que nous sachions si la note s'est réellement évanouie ou se fait encore entendre. Cette absence de simultanéité donne à la mesure, découpée en atomes juxtaposés, un aspect souvent bien incohérent. En un mot la tablature ignore les *tenués* en général, et cela nous désoriente. Sa notation nous livre une succession de valeurs, en nous laissant le soin d'établir un texte raisonnable.

C'est ici qu'apparaissent deux écoles parmi les transcrip-

teurs modernes. L'une voudrait s'en tenir à l'aspect fragmentaire de la tablature ; l'autre entend se conformer aux exigences de l'écriture proprement musicale.

L'une écrira :

A musical score in common time (C) for a single instrument, likely guitar. It consists of three systems of two staves each. The notation is sparse and fragmentary, with many notes and rests appearing in a non-sequential, disconnected manner across the staves, illustrating the 'fragmentary' style mentioned in the text.

Et l'autre :

A musical score in common time (C) for a single instrument, likely guitar. It consists of three systems of two staves each. The notation is dense and follows a more traditional, sequential musical structure, illustrating the 'properly musical' style mentioned in the text.

Enfin, et voici où la confusion devient plus complète encore, les cordes du luth (sauf la chanterelle) étaient doublées ce qui permettait d'accorder sur chaque note deux sons à l'octave l'un de l'autre. On voit aussitôt quel argument se peut tirer de ces redoublements en faveur des tenues et de la conduite normale des parties. Si l'octaviation s'est réellement fait entendre, si pour l'oreille de l'auditeur elle a masqué ces brusques disparitions, couvert ces manques subits, dont l'œil est choqué dans la tablature, alors la tâche du transcripteur est singulièrement plus légère, mais la part réservée à son interprétation personnelle infiniment plus grande aussi. Et la vérité historique s'alarme, à bon droit.

En fait, l'arbitraire et le doute cesseront avec la pratique du luth. C'est l'unique solution à laquelle nous sommes toujours ramenés. En se faisant entendre devant nous, l'instrument nous fournira le meilleur des enseignements. Nous serons alors en droit de donner à la notation du phénomène perçu l'aspect graphique réclamé par notre œil. Tout au plus la discussion pourra-t-elle se poursuivre entre les partisans d'une transcription purement musicale et ceux d'une adaptation de piano, voire même de luth, s'il est à ce moment des luthistes ne voulant plus jouer d'après la tablature. Mais l'important est de savoir d'abord si le luth tient ou ne tient pas le son, si son jeu doit faire l'effet d'un léger sautellement, ou d'une sonorité constante et liée.

Dans la mesure où nous venons de le voir, les tablatures savent préciser la valeur rythmique des éléments qu'elles emploient. Mais cette précision même leur semble parfois superflue. Parmi les œuvres du XVII^e siècle, et particulièrement de l'école française, il en est d'admirables qui se présentent à nous dégagées de toute contrainte rythmique. Ce sont les grands *préludes* où l'improvisation des derniers luthistes n'a pu vaincre l'impuissance d'une notation sommaire. Ici la tablature a renoncé à l'emploi des barres de mesure et au-dessus de la portée les indications deviennent extrêmement rares. La notation dispose les notes en longues suites amorphes, et nous laisse en face d'une énigme. Et précisément ces préludes non mesurés exercent un véritable attrait sur tous ceux qui se vouent à l'étude du luthisme, tant par la difficulté de leur réalisation, que par la surprenante liberté de leur allure. Le problème qu'ils

posent, nous le retrouvons d'ailleurs dans la musique de clavier, chez les Couperin (1), chez Le Roux, chez Rameau, et chez Bach. La grande *Fantaisie chromatique* est, en son début, un prélude à la manière de Pinel ou de Bocquet et, malgré le zèle des transpositeurs, son interprétation demeure encore bien scabreuses. Comme la cantilène grégorienne, dans le chant liturgique, les préludes du luth, dans la musique instrumentale, mettront aux prises les adversaires de la carrure et ceux de l'arythmie, mais sans doute avec moins d'âpreté, car le luth est par excellence l'instrument de l'harmonie et de l'accord.

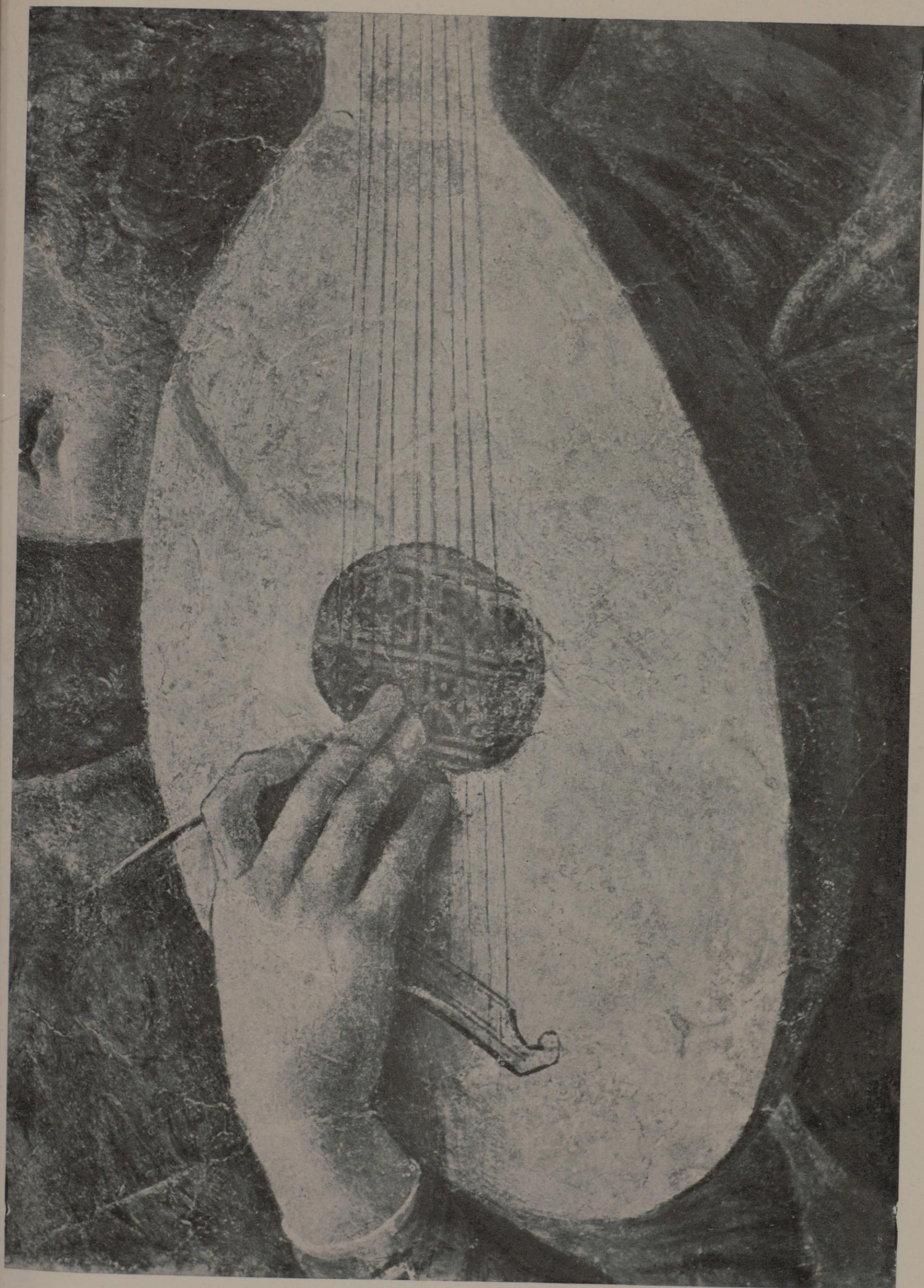
Faut-il ajouter enfin que la tablature foisonne de petits signes « d'agrément », et que ces arabesques méritent d'être soumises à une étude minutieuse. Ce serait une contribution nouvelle au problème de l'ornementation musicale. Elle montrerait peut-être que le clavecin eut beaucoup moins de part qu'on ne le croit, à cette mode coquette et prétentieuse, qui viendrait plutôt du style vocal, et se serait transportée aux instruments dans la mesure où ceux-ci pouvaient se prêter à ses caprices. Le luth dont les cordes vibraient directement au contact des doigts supporte et appelle des raffinements que la raideur de l'orgue et du clavecin rendit mécaniques et par conséquent ridicules. Ce maniérisme, il est vrai, complique le jeu de cet instrument déjà si complexe et si difficile à équilibrer.

Il ressort de ces observations un peu hâtives que notre connaissance des tablatures se voit liée à la pratique du luth, comme le luth lui-même se trouve associé au sort et à l'histoire des tablatures. Et la permanence de cette notation dans la musique à cordes pincées est un phénomène historique digne d'intérêt. En effet la musicologie découvre çà et là des tablatures pour instruments à clavier, à archet, à vent, mais en petit nombre; elles tiennent peu de place dans le répertoire de la musique instrumentale, et elles disparaissent au moment où les agents sonores auxquels elles étaient destinées prennent dans notre art une décisive importance. Il faudrait donc en conclure qu'elles étaient incapables de suivre les progrès de la technique. Mais par contre elles accompagnent les luths et les guitares jusqu'aux derniers jours de leur évolution. A la fin du XVIII^e siècle, on voit encore circuler les lettres de l'alphabet sous les romances à la

(1) Voir par exemple : Louis Couperin. Pièces de clavecin (B. Nat. Vm. 1862).



LUTH DE LA FIN DU XVII^e SIÈCLE



LUTH DU XV^e SIÈCLE (Melozzo da Forli.)

mode. Comment ne pas admettre une certaine affinité, une sympathie logique entre cette famille d'instruments et ce genre de graphie musicale. La nature harmonique du luth et ce privilège (qu'il partage avec les claviers) de réduire entre deux mains toutes les parties d'une œuvre, expliquerait la nécessité d'une partition placée devant les yeux de l'artiste comme un petit tableau d'ensemble (*tabulatura*). Mais surtout la variation de l'accord, impossible à l'orgue et au clavecin, et dont le luth entend conserver le bénéfice, exige une stabilité ou plutôt une indifférence de la notation que notre écriture usuelle ne saurait réaliser. Avec la tablature, le luthiste n'a pas à chercher sur son papier la hauteur absolue des sons ; celle-ci lui est donnée par son instrument et c'est sur son instrument qu'il la modifie à son gré. De même avec nos instruments transpositeurs, la note écrite reste fixe pour les yeux, mais le son entendu varie pour l'oreille. Le luthiste veut-il être brillant, il tendra sa chanterelle et jouera en *fa* dièse majeur s'il lui plait. Tient-il aux couleurs sombres, il descendra son accord et nous l'entendrons sonner en *la* bémol. Il n'y a point de ton, aussi éloigné soit-il, dont il ne dispose. Mais devant lui le schéma graphique se contente de présenter l'ordre relatif des notes et des valeurs. Toute sa vie, l'exécutant ignorera la musique ; il n'en a pas besoin. La tablature lui indique la place où le doigt se fixe pour produire le son, et son horizon ne dépassera pas cet alphabet de quelques lettres. L'instrument et sa notation se trouvent donc intimement associés et s'expliquent l'un par l'autre. Et le transpositeur ne peut se dispenser d'être exécutant s'il veut retrouver le secret de cette musique.



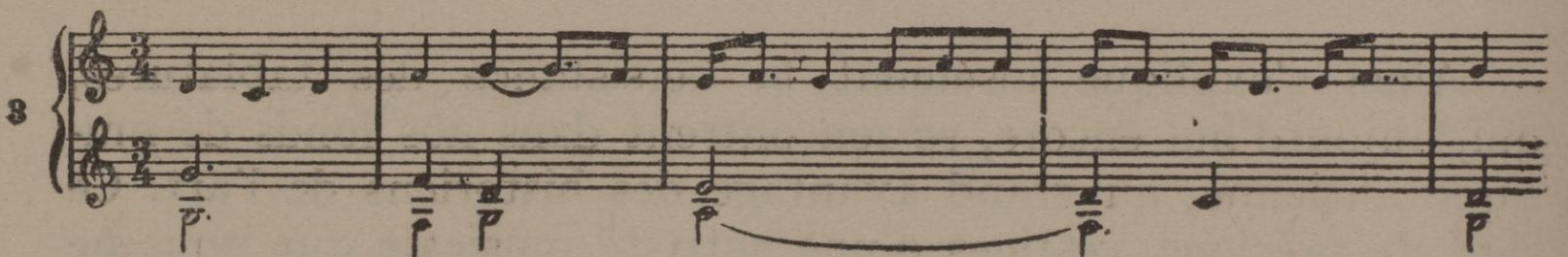
Ainsi s'explique aisément la persistance des tablatures, qui, aujourd'hui encore, se rencontrent dans nos fonds de musique ancienne, au grand avantage des historiens de l'art. Ce sont de précieux vestiges d'une activité musicale que nous ne devons plus ignorer, et qui mérite de notre part la même attention que le grand mouvement de la polyphonie ou les gloires de l'opéra. Jusqu'au moment où il abdiqua devant le clavecin, le luth a joué un rôle universel assez semblable à celui du piano

moderne. Il représente dans l'histoire l'intimité un peu égoïste de la musique solitaire, qui se satisfait elle-même, et réduit à sa taille les compositions les plus vastes. A côté des nuances des voix et de l'orchestre, il a le charme du blanc et noir qui repose et qui unifie. Sa docilité est absolue. Il sait faire briller un virtuose en glissant sous ses doigts la *Suzanne un jour d'Orlande*, ou telle *canzone francese*, revêtue des passages à la mode (1). Il accueille la moindre courante à danser, et quitte Josquin des Prés pour sonner en quelque bal. D'un chœur complexe à plusieurs voix, il fait une mélodie soutenue de musique, en taillant tant bien que mal à travers le contrepoint (2). Ses *bassi tabulati* du XVI^e siècle sont, non point les débuts du solo accompagné (car il y a beau temps que ce genre florissait) (3), mais de curieux essais destinés faire profiter la monodie harmonisée des conquêtes de la polyphonie. Au soliste comme à la capella, c'est-à-dire aux tutti de l'orchestre et du chœur (4), le luth sait apporter le charme de sa sonorité pleine et grasse. C'est l'instrument opportuniste par excellence. Sa place est partout. Et peu à peu les oreilles lassées des heurts du contrepoint sentent la douceur de ce remplissage et s'y accoutument si bien qu'elles en exigent partout la présence. Ainsi le luth, en suivant sa nature, contribue à faire naître et à propager certain besoin de stabilité dans la matière sonore dont la basse continue sera bientôt l'expression triomphante. Plus que l'orgue, serviteur de l'église, plus que la faible épinette et le clavicorde aphone, il a

(1) Voir le Trésor d'Orphée récemment publié, par H. Quittard.

(2) Voir l'article de H. Quittard sur l'*Hortus Musarum*. (Recueils de la S. I. M. VIII. 254.)

(3) Dès la fin du XIII^e siècle, nous trouvons dans le *Roman de Fauvel* (Ed. P. Aubry. Paris 1907 in-fol), des mélodies soutenues d'un véritable accompagnement. Par exemple :



(4) On sait en effet que l'érudition écarte de plus en plus la doctrine d'un art polyphonique, où l'élément vocal eût été seul à jouer un rôle. Tous les documents littéraires et iconographiques découverts jusqu'ici nous montrent les instruments largement associés aux voix des chanteurs dans la musique d'ensemble des 15, 16 et 17^e siècles.

étendu le champ de la conscience harmonique, et reculé de ce côté l'horizon de notre vision musicale.

Mais le luth n'est pas toujours au service de la musique transcrite ou accompagnée. S'il se prête à la danse, s'il met en partition un motet, ou soutient l'allure d'un air de cour, il sait aussi se livrer à sa propre fantaisie ; moins souvent que nous ne le voudrions sans doute, mais dans la mesure où l'art de son temps lui permet de faire preuve d'une véritable originalité. On le voit alors s'essayer à des pièces un peu graves, et qu'il s'efforce d'enrichir. L'allemande, la gaillarde, le ricercar, la chanson et le lied s'offrent et se prêtent à ces essais d'idéalisation. Elles présentent un cadre mélodique et des formes rythmiques assez sobres pour éloigner le souvenir des ébats chorégraphiques, et assez nettes cependant pour guider une inspiration encore fugitive. A côté d'elles le prélude, c'est-à-dire l'improvisation qui s'organise, donne la mesure de cet art complexe. Tout un style instrumental s'affirme dans ces œuvres libérées du chant et de la danse. Et quelle étude singulièrement féconde ce serait d'analyser ces pièces avec méthode, pour y faire la part de la musique pure et celle qui revient aux influences étrangères, du verbe et du geste corporel ! Que de questions se pressent ici ! Cet effort accompli par les luthistes pour dégager la musique du style des voix et de la chorégraphie fut-il le premier en son genre ? Quels furent ses débuts et ses caractères ? Quelles conséquences lui attribuer ? En quoi diffère-t-il des tendances semblables réalisées par le violon et le clavecin, par le piano et l'orchestre ? etc.....

Notre curiosité trouvera son repos dans les rééditions des textes anciens, encore rares, et qu'il faudrait multiplier à l'envi. Et certes les transpositeurs n'auront point de peine à convaincre le public de l'extrême originalité de cette musique vraiment exquise. Qui croirait, qu'en 1530, on savait écrire à Valence des pièces comme celles qui forment la belle publication du comte Morphy (1), et qui donnent une si haute idée du sens instrumental des musiciens espagnols ? Qui voudra tirer de l'oubli l'admirable artiste, contemporain de Palestrina, Francesco de Milan, maître de la fantaisie harmonieuse et des accords raffinés ?

Et si, franchissant l'âge de Francisque, dont nos lecteurs

(1) *Breithkopf*, 1902, 2 vol. in-f^o.

connaissent l'aimable *Trésor d'Orphée*, nous arrivons à l'école française de 1650, quelle surprise de trouver une profondeur de sentiment, une recherche d'austérité et de mystérieuse rêverie que la musique française n'a plus connue jusqu'aux temps modernes ! Il y aurait bien quelques milliers de pièces à grouper sous forme d'un *Corpus* des luthistes français du XVII^e siècle. Un tel recueil encouragerait ceux qui doutent de notre goût musical, ou qui cherchent à définir le sentiment français en fait de musique. Qu'on se reporte aux exemples publiés en appendice. N'est-ce point là de belle et singulière musique, qui nous repose des agaceries du XVIII^e siècle, et qui s'adresse à ce qu'il y a de plus précieux dans notre sens artistique ? Et n'est-ce pas aussi l'apogée d'un art qui va bientôt s'évanouir avec l'époque inquiète et dolente qui le soutient ? Au moment où Scarlatti et Lully vont brusquer la musique, et la décider à s'unir pour deux siècles aux machines de l'opéra, le sentiment lyrique qui se cache au fond de notre âme jette un dernier appel dont le luth se fait l'écho et que nous savons entendre aujourd'hui. Ici, l'historien qui remonte le cours du temps se retrouve au pays du rêve, après avoir traversé les contrées arides de la fiction théâtrale.



A côté du luth lui-même et de sa musique, les luthistes ont bien droit à l'attention des biographes. Connaîtrons-nous jamais les noms de tous ces artistes, professionnels ou amateurs qui ont confié aux tablatures leurs aspirations musicales ? Ils furent légion et l'histoire les groupera sans doute en quelques grandes écoles nationales. Parmi celles-ci, l'Italie occupe le premier rang dans l'ordre chronologique. Dès 1509, Petrucci appliquait aux tablatures les progrès de son art ; et bientôt après lui son compatriote Gardane donne de très nombreux et de très élégants spécimens de cette typographie bien connue des bibliophiles. Puis, tous les pays de l'Europe, du nord au sud, montrent pour les tablatures un zèle qui indique assez la faveur du public. Aux documents imprimés se joignent les manuscrits. Mais — et ceci est singulier — les manuscrits conservés jusqu'à ce jour sont assez sensiblement postérieurs aux imprimés de la même notation. Alors que nous possédons des

tablatures d'orgue du xv^e et même du xiv^e siècle, nous cherchons vainement des tablatures de luth antérieures au début du xvi^e. C'est là un problème historique d'autant plus inattendu, que, dès 1530, certaines écoles de luthistes témoignent d'une maîtrise artistique qui suppose une longue évolution derrière elle. Narbaez, Pissador, Luis Milan, Verovio, Francesco da Milano, Judenkœnig sont des artistes de grande envergure, et pleins d'assurance ! Leur art ne cherche pas sa voie, il atteint au contraire avec eux sa maturité et l'histoire devra lui découvrir une origine.

Toute cette littérature internationale des luths vient se résumer dans le volumineux recueil de Bésard, le *Thesaurus* publié dans les premières années du xvii^e siècle. Nous touchons alors à la dernière époque de cette pratique instrumentale, et à l'école française dont Francisque annonce la venue en 1600 et que Mouton ou Gallot essaieront en vain de prolonger après 1660. Le luth a maintenant vingt et une cordes ; c'est un instrument délicat et complexe, dont la perfection est déjà voisine de la décadence, et qui résume en lui tout un passé d'efforts et de raffinements. Il vibre cependant avec aisance encore sous les doigts des Gautier, de Pinel, de Mésangeau, de Merville, de Chancy, de Boquet, etc..... Et sa virtuosité, dont il pourrait faire montre, n'a toutefois rien de provoquant ; elle reste entière au service de l'art discret et pudique. Le style un peu concentré de cette école fait songer à celui des Dumontiers en peinture. Même saveur, même tour de main, et souvent aussi même rondeur, qui prédit (mais de très loin) l'épaississement du grand siècle.

En 1650, le luth a terminé son rôle. S'il figure sur les états des rois de France jusqu'au xviii^e siècle, s'il conserve en Allemagne des partisans pendant cent ans encore, il n'en cesse pas moins de compter dans l'histoire de la musique. Arrivé au terme de son développement, fragile et d'autant moins sonore qu'il se pare d'un plus grand nombre de cordes, le voilà vaincu par le progrès des instruments à clavier et par la sonorité de l'orchestre. C'est en vain qu'il s'efforcera, sous la forme du théorbe, de lutter quelque temps. L'aigre vigueur du clavecin, et le ronflement du quatuor, la souplesse des bois, qui entrent enfin dans la musique de chambre, tout lui enlève ses raisons d'exister. Plus d'un amateur français regrettera cette évolution vers le bruit,

et avec La Fontaine accusera le *Florentin*, comme plus tard on maudira Berlioz ou Wagner :

Ce n'est plus la saison de Raymond, ni d'Hilaire.
 Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire,
 On ne va plus chercher au fond de quelque bois,
 Des amoureux bergers la flûte et le hautbois.
 Le théorbe charmant qu'on ne voulait entendre
 Que dans une ruelle avec une voix tendre,
 Pour suivre et soutenir par des accords touchants,
 De quelques airs choisis les mélodieux chants,
 Boesset, Gauthier, Hémon, Chambonnière, La Barre,
 Tout cela, seul, déplaît, et n'a plus rien de rare.
 On laisse là Du But, et Lambert et Camus ;
 On ne veut plus qu'*Alceste* ou *Thésée* ou *Cadmus* (1).

A peine quelques fervents de l'ancien temps prolongeront-ils le plaisir solitaire du luth. Tel ce vieillard qui, vers 1730, fournit à Titon du Tillet l'anecdote que voici :

« Je rencontrai l'année dernière un des trois ou quatre vieillards vénérables qui jouent encore de cet instrument. C'est M. Falco, doyen des secrétaires de Mrs du Conseil. Il m'engagea à monter chez lui, où, après m'avoir placé dans un fauteuil antique, il me joua cinq ou six pièces de luth me regardant toujours d'un air tendre, et répandant de temps en temps quelques larmes sur son luth. Il me tira ensuite une fort belle pièce de vers de la composition de feu Mlle Masquière ; c'est l'éloge ou la déification même du luth. On voit dans cette pièce la métamorphose d'un roi de Samos, sçavant musicien, changé en luth. M. Falco me lut cette pièce d'un ton si touchant, et me parut si pénétré de son sujet, que je ne pus m'empêcher de mêler quelques larmes aux siennes ; et ainsi nous nous quitâmes (2). »

N'est-ce point l'oraison funèbre du luth qui se meurt ? Celui qui avait été le roi des instruments se taira désormais jusqu'au jour où la curiosité rétrospective du public lui viendra rendre la voix et un peu de sa gloire.



(1) La Fontaine. Epître à M. de Niert. (Ed. Gds Ecriv. IX, 154)

(2) Parnasses françois. (Paris 1732 in-fol., p. 406.)

Telles sont en quelques mots les questions qui s'agitent autour de la musique de luth. Notre science est pauvre encore en face de ces difficultés. Mais l'attrait de cet art est assez puissant pour nous rendre la tâche agréable et nous assurer de ne point être déçus. Tous ceux qui ont été séduits par le luth ont jusqu'à présent recueilli des connaissances partielles qu'il importe maintenant de réunir en les comparant, et d'associer pour une œuvre d'ensemble. Notre Société l'a compris et la commission qu'elle vient de former espère remplir un double but : stimuler le zèle des études personnelles, et rendre possible les travaux collectifs. Le principe de la division du travail laisse à chacun de nous (est-il besoin de le dire) l'entière liberté de ses recherches. Bien plus, l'entente commune nous permet de respecter ces choix, c'est-à-dire de ne pas nous égarer inutilement dans un domaine déjà parcouru.

Nous savons ainsi que tel de nos collègues (M. le Dr *Koczirz*) prépare un long ouvrage sur les luthistes autrichiens, tel autre (M. *Opienski*) un mémoire sur les polonais, ou tel encore (M. *Wagner*) sur les alsaciens. Nous connaissons à la fois les préférences et les compétences de chacun. Le Dr *Johannès Wolf*, de Berlin, a déjà parcouru en tous sens le domaine des tablatures les plus anciennes. A Boston, M. *Dolmetsch* est un praticien expérimenté capable de construire un luth et d'exécuter les pièces les moins aisées. En Italie, M. *Chilesotti*, au milieu d'une documentation considérable, s'est montré transcritteur précieux et avisé. Miss *Dodge*, à Londres, a réuni une très intéressante contribution à l'étude des ornements, etc..... En France l'école du XVII^e est tout naturellement désignée à notre attention ; *Michel Brenet* lui a déjà consacré une étude d'ensemble (1), et de nouvelles collaborations ne manqueront pas de se joindre à nous pour mener au but cette entreprise.

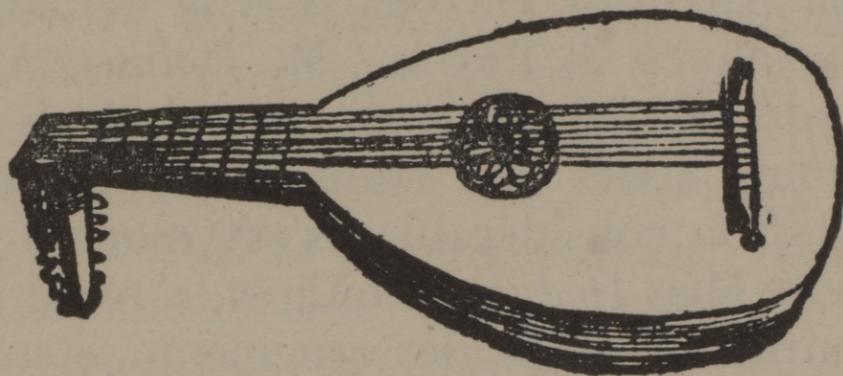
De tous les problèmes qui s'offrent à nos efforts, celui de la bibliographie critique des tablatures est sans doute le plus pressant. L'isolement des travailleurs l'a jusqu'à présent rendu complètement insoluble ; l'effort de la collectivité doit en triompher en quelques années. Inventorier cette littérature disséminée partout en Europe, et dans le monde, est une tâche qui convient admirablement à une institution internationale comme la nôtre,

(1) *Revista musicale italiana*. 1898-1899.

et qui ne semble nullement au-dessus de ses forces. Le domaine des tablatures, manuscrites et imprimées, est de ceux dont on peut faire le tour.

Le principal d'ailleurs, et en résumé, est de mettre la main à l'œuvre de quelque côté que ce soit, et dans la mesure où chacun de nous est disposé à le faire. Puis, dans un an, au congrès de la S. I. M., à Vienne, la *commission du luth*, déjà engagée dans une première mise en train, aura le loisir de se réunir et de concerter utilement les efforts de ses membres. Dans ces débats les méthodes se préciseront, les opinions s'égaliseront et les bonnes volontés feront triompher une des causes les plus séduisantes que la musicologie ait jamais eu l'avantage de défendre.

J. ECORCHEVILLE.



Supplément Musical ⁽¹⁾

La première de ces pièces est tirée de l'ouvrage de FRANCESCO DA MILANO « *Intabolatura di Lauto* » *novamente ristampata*. (*Libro III Venezia 1567, p. 49*). Les deux suites suivantes appartiennent à des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris et de la bibliothèque de Schwerin.

Nous avons suivi dans le déchiffrement de ces pièces différentes méthodes, également défendables et qu'on ne nous demandera pas d'exposer ici. Pour prévenir la critique, nous dirons seulement que nous ne prétendons pas donner une solution définitive à ce problème des transcriptions du luth, mais apporter une contribution à l'étude de ces questions et surtout rendre manifeste l'intérêt de cette musique oubliée.

FANTASIA DI FRANCESCO DA MILANO.

♩ = 108

mf

dim.

(1) Plusieurs de ces pièces ont été jouées, les unes au clavecin, les autres au piano, par Mme C. Laloy-Babaïan, au concert de l'École des Hautes Etudes Sociales, le 6 février 1908.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A dynamic marking *dim.* is present in the right-hand part.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass lines.

Third system of musical notation, marked *rall.* and *doux et chantant*. It includes a dynamic marking *p* in the right-hand part.

Fourth system of musical notation, featuring a more active bass line and a melodic line in the treble.

Fifth system of musical notation, marked *string* with a left-pointing arrow. It shows a melodic line in the treble and a bass line.

Sixth system of musical notation, marked *a tempo*. It features a melodic line in the treble and a bass line.

en élargissant *ff*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes a variety of note values and rests, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and the instruction *en élargissant* (rushing).

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes a variety of note values and rests, with dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes a variety of note values and rests.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes a variety of note values and rests.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes a variety of note values and rests.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a long melodic line with a slur, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, including the instruction *acceler.* above the treble staff.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, including the instruction *a tempo* and *mf*.

Fifth system of musical notation, including the instruction *en élargissant* and *ff*.

Sixth system of musical notation, including the instruction *rall. p*.



SUITE DE PINEL (XVII^e SIÈCLE).

Prélude.

Rubato ♩ = 46

The musical score is written for a lute and consists of six systems of two staves each. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to 46 beats. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (accents, slurs), and ornaments. The piece features several triplets and a quintuplet. The notation is in a historical style, with some notes having a 'w' above them, possibly indicating a specific ornament or articulation. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Allemande.

Modéré ♩ = 84

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. Includes a dynamic marking *mf*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

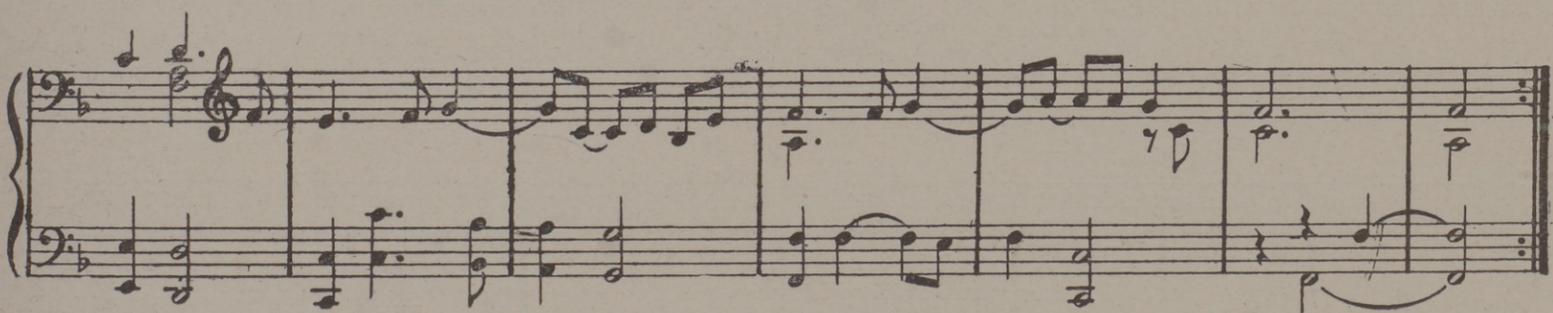
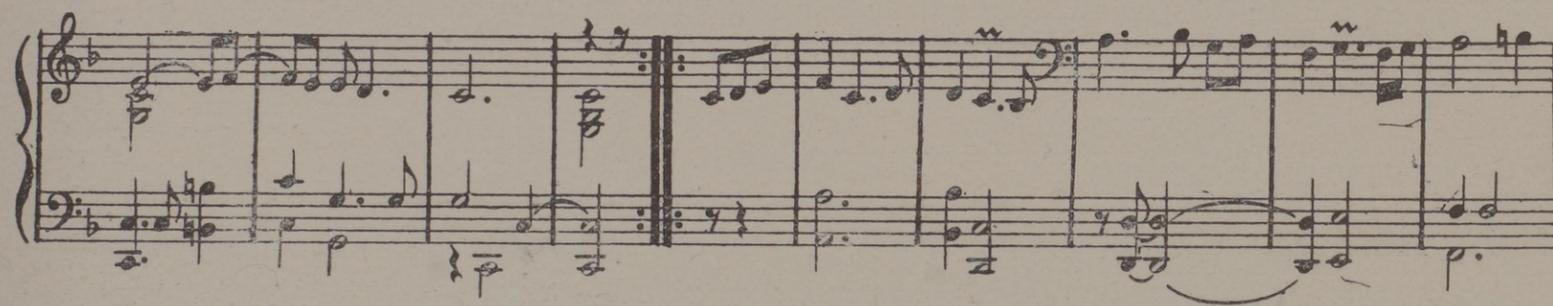
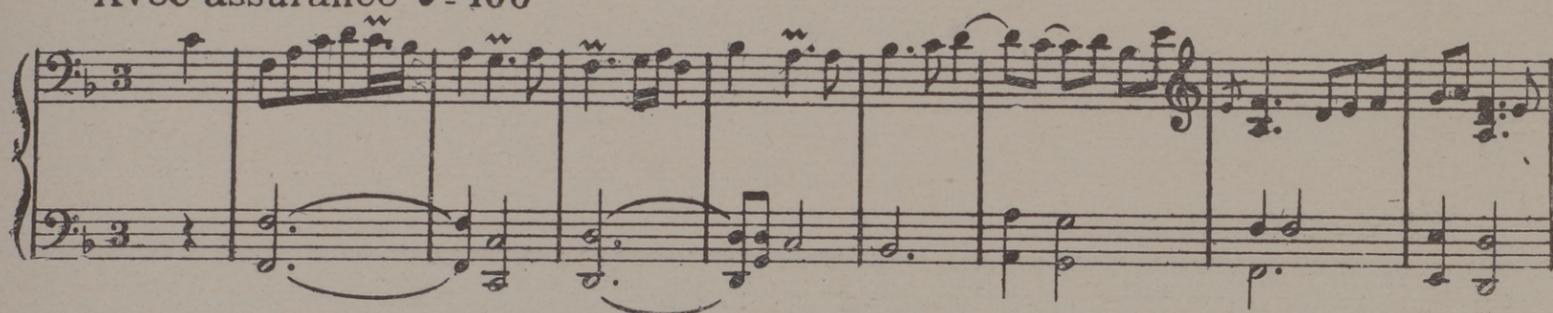
Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.



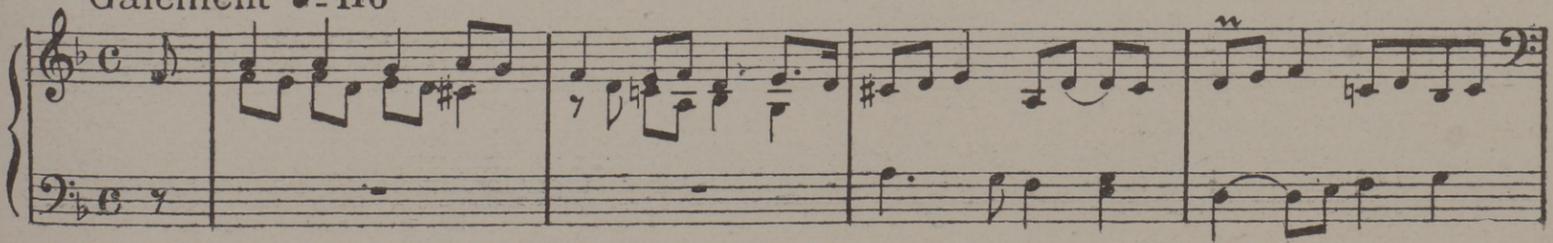
Courante.

Avec assurance ♩ = 100



Gigue.

Gaiement ♩ = 116



Two systems of musical notation for a piece in G major, 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody and accompaniment.

Gigue anglaise.

Vif $\text{♩} = 120$

First system of musical notation for the Gigue anglaise, in G major, 3/4 time. It features a treble clef and a bass clef.

Second system of musical notation for the Gigue anglaise, in G major, 3/4 time.

Third system of musical notation for the Gigue anglaise, in G major, 3/4 time.

Sarabande.

 $\text{♩} = 84$

Musical notation for the Sarabande, in G major, 3/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The tempo is marked as "très chantant".

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and ornaments. A *rall.* marking is present at the end of the system.

Pavane.

Avec éclat $\text{♩} = 100$

Second system of musical notation, starting with the instruction *Avec éclat* and a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The system includes dynamic markings *f* and *mf*.

Third system of musical notation, continuing the piece with various musical notations and dynamics.

Fourth system of musical notation, featuring a *chantant* marking. The system includes various musical notations and dynamics.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with various musical notations and dynamics.

Sixth system of musical notation, ending with a *rall* marking. The system includes various musical notations and dynamics.

a tempo

A musical score for a piece marked "a tempo". It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata at the end of the first staff.

SUITE DE DIFFERENTS AUTEURS (XVII^e SIÈCLE).

Prélude de GAUTHIER.

Doux ♩ = 104

p

A musical score for the beginning of the "Prélude de GAUTHIER". It is marked "Doux" and has a tempo of 104. The score is in 4/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is written for two staves, treble and bass clef, and begins with a piano (*p*) dynamic.

rit. *mf*

A continuation of the musical score for the "Prélude de GAUTHIER". It features a ritardando (*rit.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is written for two staves, treble and bass clef, and includes a fermata at the end of the first staff.

A final section of the musical score for the "Prélude de GAUTHIER". It features a key signature change to one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is written for two staves, treble and bass clef, and includes a fermata at the end of the first staff.

Courante de DUBUT.

The first system of musical notation for the Courante de Dubut. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble clef starts with a quarter note D, followed by eighth notes E, F, G, and a half note A. The bass clef provides a simple accompaniment with quarter notes.

The second system of musical notation. It continues the piece with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble clef features a series of eighth notes. The system concludes with a *rall.* (rallentando) marking, indicating a slight slowing down of the tempo.

The third system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with some rests, while the bass clef part continues with a steady accompaniment. The system ends with a half note chord in the treble clef.

The fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a half note rest at the beginning. The bass clef part continues with a steady accompaniment. The system ends with a half note chord in the treble clef.

The fifth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a half note rest at the beginning. The bass clef part continues with a steady accompaniment. The system ends with a half note chord in the treble clef.

The sixth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a half note rest at the beginning. The bass clef part continues with a steady accompaniment. The system ends with a half note chord in the treble clef.

Sarabande de GAUTHIER.

♩ = 84

Tombeau de l'organiste Raquette par Gauthier.

Calme ♩ = 72

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and melodic patterns in the treble and bass staves.

Third system of musical notation, including a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of the first measure.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final cadence in the bass staff.

Prélude de DUBUT.

♩ = 104

Allemande pour Angélique.

♩ = 76

The first system of the Sarabande consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a half rest in the treble and a quarter note in the bass. It features several measures with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. A repeat sign is present in the second measure of the second staff.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff contains a series of eighth-note patterns, often beamed together, with some slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and half notes.

The third system of the Sarabande includes dynamic markings. It starts with a *rall.* (rallentando) marking, followed by a *f* (forte) dynamic. The tempo then returns to *p a tempo* (piano at tempo). The notation includes various note values and rests, with a repeat sign at the end of the system.

Sarabande de BOCQUET.

The first system of the Sarabande by Bocquet is marked with a tempo of 84. It consists of two staves in 3/4 time. The treble staff features a rhythmic pattern of eighth notes, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

The second system of the Sarabande by Bocquet is marked with *p très léger* (piano, very light). It continues the piece with two staves, maintaining the 3/4 time signature and key signature. The treble staff has a more active melodic line with eighth notes, while the bass staff remains accompanimental.

The third system of the Sarabande by Bocquet concludes the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs, ending with a fermata. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

Allemande de BOCQUET.

Large ♩ = 96

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a *rall. pp* marking. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.





LE JOURNAL D'UNE CHANTEUSE ANNAMITE

(Extraits du journal d'une chanteuse de Hanoï, traduits de l'annamite, adaptés et annotés).

15^e jour du 8^e mois.



'EST fête aujourd'hui, la fête des enfants, Têt-Nho ! Alors que tous sont gais et se réjouissent, j'ai sujet d'être triste et de pleurer.

Pour vivre un peu ma peine, avoir un compagnon à mon cœur et servir d'exemple aux petites filles, je vais l'écrire toute entière. C'est un demi-soulagement que j'y trouverai.

Heureusement que mon père qui était Tu Tai (1) et peu sage m'a laissé assez de science, sinon beaucoup d'argent. Il voulait que sa fille fût digne d'être remarquée par le Roi et d'être prise par lui au nombre de ses femmes. Plût aux génies que cela fût arrivé ! Je serais enfermée aujourd'hui avec des compagnes qui sentent bon, s'ébattent pour leur plaisir à elles seules, et n'ont d'autre fatigue que les soins de leur beauté et une visite lointaine du maître.

Pourquoi mon père eut-il tant d'orgueil ? J'étais gentille, c'est vrai. J'avais le corps, les pieds et les mains petits, les seins mignons et droits, franchement ocrés vers le bout. Mon miroir de cuivre poli me montrait une figure ronde, toute rose sous le fard, où tout était petit et bien fait ; le front un peu étroit, sous les cheveux bleus (2), les sourcils noirs, les yeux luisants

(1) Bachelier

(2) Les Annamites emploient la même expression pour qualifier la couleur de l'herbe et du ciel : *sanh*, qui signifie à la fois bleu et vert. Le même mot sert encore à qualifier les cheveux et les plumes de corbeaux, sans doute à cause des reflets bleutés qu'ils accusent.

et bridés, violets au fond, les pommettes rondes, le nez un peu épais aux ailes, et la bouche mignonne, bien rouge, surtout quand j'ai chiqué du bétel ; j'ai les dents serrées, bien égales, semblables, sous leur vernis de laque noire, à autant de graines de cotonnier. Cela fait un joli collier. Les hommes aiment les femmes ainsi faites.

Ma mère était loin d'être aussi jolie. Elle avait un peu d'argent ; cela vaut mieux. C'est à la fête des Promis qu'elle rencontra mon père. Il n'était pas encore bachelier et n'avait pas d'orgueil. A échanger les couplets consacrés, ils se plurent, et leurs parents les marièrent de suite. J'ai bien souvent chanté ces couplets des jeunes gens, mais pour moi seule, car mon père n'a jamais voulu que j'aie à la fête. Il avait un peu d'orgueil pour lui et beaucoup d'orgueil de moi. Les génies ont dû en prendre ombrage ; c'est pourquoi ils se sont acharnés sur moi et m'ont rendue malheureuse. Ma mère fut bien des fois battue. A trente ans, c'était une vieille femme. Les soins de ses rizières, le port des fardeaux sur l'épaule lui avaient courbé l'échine, ridé la face et avachi les seins. Mais elle n'y tenait pas. Le jour où je serai comme elle — que les génies me protègent, ô ciel ! — je n'aurai plus qu'à mourir de faim ou me crever un œil et me faire sorcière. J'en connais que cela nourrit. Ou bien, j'irai de porte en porte avec les mendiants pourris de lèpre, quémander un fond de marmite de riz en chantant la complainte consacrée :

Con lai cac ông, con lai cac bà
 Con lai cac thây, con lai cac cô, con lai cac bà
 O trong cua, o trong nhà
 Ai cho con môt nôï gao ?
 Con lai cac ông, con lai cac bà (1).

Cette pensée me fait frissonner d'horreur. D'ailleurs, aujourd'hui, mes pensées ne peuvent qu'être tristes. Comment ferai-je pour amuser les hommes ce soir ? Ils verront que j'ai pleuré et s'en iront avec colère. Bah ! amusons-nous ! Je dirai à mes compagnes de les enivrer.

(1) Je salue tous les hommes, je salue toutes les femmes.

Je salue tous les jeunes gens, je salue toutes les jeunes filles, je salue toutes les
 Dans les portes, dans les maisons. [femmes,

Qui me donnera un fond de marmite de riz ?

Je salue tous les hommes, je salue toutes les femmes.

16^e jour.

Pour la fête, la patronne a embelli et orné sa maison.

Sur la porte, elle a collé des conjurations contre les mauvais génies.

Quand on entre après avoir frappé et s'être fait reconnaître au guichet, on se trouve maintenant dans une grande salle aux murs tendus de cotonnade rouge française. Les colonnes de *lim* (1) sont peintes en rouge vif. A droite, est le grand lit de camp en bois laqué de vermillon, avec une natte neuve, où nous montons pour chanter et faire la danse des mains. Au-dessus du lit de camp est un baldaquin rectangulaire en soie chinoise carmin, brodée de dragons et d'ornements verts, avec des facettes de métal brillant et des paillettes de cuivre. Ce baldaquin, avec ses franges de soie verte, rouge, jaune et bleue fait très bien à la lumière. Comme le lit de camp sert à se reposer après les chants, la moustiquaire brune est relevée sur trois côtés, et, sur la face, est simplement écartée par des embrasses de métal blanc. Ainsi arrangé, il ressemble à un petit théâtre français. Les musiciens, c'est-à-dire, le vieux Shân avec sa guitare chinoise, Kim avec sa clarinette, et la vieille Thi Ba qui frappe des castagnettes sont assis à terre, sur une natte de bambou tressée, près du petit côté du lit de camp. On les voit très peu, mais ils font beaucoup de bruit.

A gauche, un grand banc le long du mur, pour les auditeurs, et, devant le banc, des tables longues en bois de track. Ce sont de vieilles, vieilles tables. Le bois en est bien noir et luisant. Elles sont très belles. Dans quelques jours, elles auront pas mal de taches d'alcool, de thé sucré et de pétrole. Pauvres belles tables ! elles ont ceci de commun avec nous que les contacts des étrangers les salissent et les rendent hideuses.

Au fond, le banc de la patronne et des chanteuses, plus petit, avec une table où se fait, dans des théières minuscules, comme le veut le vieil usage, le thé concentré qu'on étendra d'un peu d'eau. Sur cette table aussi, notre pipe à eau, en bois de track incrusté d'argent, que les auditeurs nous empruntent si souvent que nous ne pouvons guère nous en servir le soir. C'est une grande privation pour moi.

Au fond encore, un autre lit de camp, large pour trois, avec

(1) Sorte de chêne.

une grande moustiquaire brune, un fronton de soie chinoise brodée, une belle natte rouge et blanche, et des oreillers de fin rotin tressé, laqués de vermillon. Au milieu du lit, sur un plateau de bois noir incrusté d'argent, la fumerie d'opium. Elle est très jolie et attirera beaucoup de Français. Cela les amuse de toucher la pipe qui ressemble à une grande flûte en ivoire, de tourner et retourner les fourneaux de terre brune ou noire, luisants, d'ouvrir la boîte à opium en belle corne incrustée de nacre, et de rêver, aspirant à longs glou-glous la fumée, les yeux fixés sur la petite lampe d'argent, tandis que le patron, également couché, nettoie avec l'aiguille d'argent le trou des fourneaux, la plonge dans la boîte pour y prendre une goutte d'opium qui gonfle en crépitant à la flamme et, sous ses doigts habiles, prend, sur le plat du fourneau toutes les formes..... et tandis que nous chantons.

■ Bonheur, Félicité, Vie heureuse et moi, face à face, deux à deux, formons un très joli groupe. La maison est toujours pleine pour nous entendre et nous voir. Nos passes, mes couplets — car je chante seule et mes trois compagnes ne reprennent qu'au refrain — nos oppositions de mains, tout est réglé chaque après-midi par le vieux Nhàn qui s'y connaît. Aussi les hommes de la ville, quand ils délaissent leurs femmes et leurs enfants pour venir le soir au village des chanteurs, prennent-ils tous le chemin de notre porte qu'éclaire une grosse lanterne chinoise en colle de poisson. Les patronnes des autres maisons sont jalouses et cela finira par une bonne dénonciation. Elles feront écrire par un lettré que nos pratiques offensent les bonnes mœurs et violent les lois de Fou Tseu (1), et la police viendra chez nous pour y apprendre que chez elles on fait exactement la même chose, sinon pire, car elles ont aussi de petits garçons. Je voudrais empêcher cela que je ne le pourrais pas. Nous en supporterons toutes les conséquences : les hommes mariés n'aiment pas à être compromis dans ces sortes d'affaires, bien que la loi soit beaucoup moins stricte qu'autrefois où l'adultère était puni de mort.

En attendant, il faudra que je boive pour être gaie et que j'enivre les hommes. Quel métier ! O ma mère, si tu voyais ta fille aux bras des étrangers, rouge d'alcool de riz et chantant !

(1) Không Fou Tseu : Confucius.

17^e jour.

J'ai eu un succès fou hier au soir. Je crois que c'est moi qui étais ivre. Je suis toute molle ce matin et l'eau fraîche n'a pas ses vertus habituelles.

Je vois cette nuit comme dans un nuage. Pourtant, je ne pouvais pas faire autrement. Il fallait être gaie. La patronne se serait fâchée et m'aurait chassée. Cela nuit à la réputation. Félicité me le disait avec raison hier soir : « Saoûle-toi d'alcool et d'opium, et tu les feras rire. Saoûle-les aussi, ils te laisseront tranquille ». Je n'aime pas cette fille, elle est grossière. C'est cependant une fille de mandarin comme moi. Son père était sous-préfet. Mais certaines natures se font trop bien au milieu qu'elles fréquentent.

Je préfère Bonheur ; elle est douce, bien qu'elle s'enivre chaque jour et s'abrutisse d'opium. Elle y cherche la consolation et c'est la misère qu'elle y trouve. Les cent pipes qu'elle fume lui coûtent une piastre ; aussi, chaque nuit, elle change d'amant. Elle prétend oublier et se consoler d'un homme avec les hommes, mais moi qui la connais bien, je suis sûre qu'elle n'y éprouve plus aucun plaisir et que chaque fois qu'un homme se couche auprès d'elle sur sa natte, elle n'a d'autre espoir que de nombreuses pipes d'opium au lendemain, ni d'autre désir que de l'abuser. Je préférerais mon sort au sien si je le pouvais.

Depuis mon divorce, je n'ai eu qu'un amant, et je ne l'ai jamais trompé malgré les apparences. Je le croyais riche. Il m'a fait longtemps la cour, puis, quand il m'a eu prise par ses promesses et sa douceur, on m'a dit qu'il était marié. Cela réduisait mes espérances. Il n'a que peu d'argent, mais jamais je n'ai ressenti de plaisir avec d'autres. Cela ne l'a pas empêché de me chercher une querelle absurde et de me quitter. Je n'étais pas assez complaisante. Il voulait que je lui procure une petite fille vierge. J'étais jalouse, j'ai refusé. Et puis, je ne suis pas encore assez vieille pour ce métier-là. Alors, pour m'humilier, il s'est adressé à cette jarre d'alcool qu'est Félicité et l'a eue tout de suite. C'était avant-hier dans la soirée. Il n'était pas venu au village depuis quatre jours au moins.

Quand il est arrivé, j'ai bien vu que tout était fini pour nous. Pendant nos chansons et nos danses de mains, il n'avait d'yeux que pour Félicité, et celle-ci, heureuse de me faire de la peine,

l'excitait encore. Il avait pris le petit tam-tam et le bâton, et, à chaque couplet de Félicité, il frappait avec rage sur le bois. J'avais tellement le cœur pour lui que chaque battement me faisait fermer les yeux. J'ai dû mal chanter, car Félicité s'est mise à rire, et lui, a donné un grand coup de son bâton sur la peau ; le son de cette désapprobation m'est entré jusqu'à l'âme. J'ai cru que j'allais tomber sous l'injure. Heureusement, il était pressé d'assurer son triomphe et d'achever ma honte. Il a appelé Félicité et ils ont bu ensemble.

Je ne me rappelle plus bien ensuite. J'avais un nuage de sang devant les yeux et tout sautait et tournait. J'entendais mal leurs phrases et leurs refrains qui me ridiculisaient. Pourtant, je ne pouvais rien dire. Il faut bien vivre. La patronne m'aurait chassée si j'avais fait du bruit. Je crois qu'un interprète m'a eue pour un peu d'argent et nous nous sommes disputés. Ces discussions-là sont permises. Je lui ai même pris son turban de soie violette pour compléter mon salaire. La patronne me l'a racheté pour quelques sous ; il valait bien deux ou trois piastres. Elle y a cinquante fois plus de bénéfice que moi. Mais n'est-ce pas dans l'ordre des choses ?

.....

18^e jour.

Toute ma matinée s'est passée à pleurer, tandis que Félicité riait aux éclats et montrait ses dents ébréchées pour m'humilier encore. J'aurais voulu la tuer, mais personne n'aurait compris que cela fût possible entre nous. Il faut être honnête pour avoir le droit de tuer sa rivale ou son amant. J'ai pleuré..... puis, le soir, j'ai chanté la complainte de Thuy Kiêu. La pauvre fille s'est noyée pour ne pas être livrée à un autre que son Promis. La situation est si semblable à la mienne que je l'ai bien chantée et que mes mains étaient sorcières, car les auditeurs ont versé des larmes. Jamais je n'ai fait autant d'argent, ni enivré autant d'hommes que ce soir-là. Mon malheur fait la joie de la patronne, mais mon cœur se débat comme un poisson pris au filet. C'est très douloureux. Les nuits sont affreusement longues.

.....

19^e jour.

Je ne crois plus à la parole des hommes ; les deux que j'ai connus m'ont trompée. J'aurais été satisfaite de vivre tranquille.

Il y a seulement un an, je n'avais pas d'autre rêve. Si j'avais eu un enfant, cela aurait adouci mon caractère, mais comment espérer un enfant avec un mari de treize ans ?

J'ai été mariée cinq ans ; j'ai vingt ans et mon ancien mari quatorze. Et ce sont mes parents qui ont arrangé cela. Les Annamites se marient trop jeunes, les Français trop vieux.

Le jour de mon mariage, on a mis à mon mari pour la première fois un pantalon fermé. Jusque-là, il n'avait porté que la culotte ouverte par derrière qu'ont tous les enfants. Il s'est cru un homme. Quand on nous a séparés, le soir, il a crié comme un furieux et a montré toute la laideur de son caractère. Sa mère pleurait des injures qu'il lui avait dites ; mais elle est aussi mauvaise que lui.

Pendant cinq ans, j'ai été leur domestique. Ils m'avaient mise au commerce du bétel et du sel malgré la promesse faite à mon père. Le matin, il me fallait me lever avant tout le monde, ouvrir la boutique, la balayer, recevoir les clients, faire cuire le riz pour mon mari et pour sa mère. Me voyant si mignonne et pas méchante, tous les voisins m'aimaient et me prévenaient quand un campagnard glissait, en cachette, quelques morceaux de noix d'arec dans sa ceinture. J'ai toujours trouvé moyen de me les faire rendre sans le secours de la police qui n'agit que contre les grands criminels ou pour ceux qui, eu quelque sorte, la paient.

J'arrêtais mes voleurs avant qu'ils aient pu faire deux pas :

« Voyons, père, achète-moi quelque chose. »

« Je n'ai besoin de rien, ma fille. »

« Plus besoin, veux-tu dire... Et où sera mon bénéfice si tu ne m'achètes rien ? Je suis sûre que tu as de belles barres d'argent dans ta ceinture ».

« Dans ma ceinture !... Des barres d'argent !... pas plus ici que chez moi... La récolte est si maigre ! »

« Je parie que si ! Laisse-moi voir ! »

Bon gré mal gré, il fallait bien qu'ils fissent voir ; je riais, et je rentrais en possession de mes quartiers de noix. J'y trouvais rarement des sottises par-dessus le marché. D'ailleurs, je les évitais. Et mes hommes revenaient, sans honte, trouvant la chose naturelle, m'achetaient, en guettant du coin de l'œil une autre occasion de me voler. Nous restions bons amis, c'est ainsi qu'on fait des clients.

Les seuls bons moments de la journée étaient ceux où mon mari, My, allait à l'école française, alors, je n'avais affaire qu'à sa mère. Mais dès qu'il était revenu, les plaisanteries méchantes pleuvaient dru; souvent aussi, les coups. J'eus à supporter de lui plus d'une fois des « an va ». C'est une vilaine coutume paysanne que la ville a abandonnée. Il se griffait la figure dans un coin où il m'avait appelée et disait que c'était moi. Dans ces occasions, sa mère et lui me battaient.

Pourtant le commerce prospérait. Chaque jour mes comptes étaient en augmentation. Je vendais jusqu'à deux cents piastres de sel et de bétel par mois. Cela représente des milliers d'acheteurs. Nous avons pris la clientèle de plusieurs voisines qui ne m'en voulaient pas trop. Ma belle-mère et son fils s'enorgueillissaient et me bafouaient devant tous, comme si leur fortune ne m'était pas due. Je me consolais en chantant de vieilles chansons. J'avais la voix pour chanter, et souvent, je pensais que, si je venais à divorcer, je pourrais me faire chanteuse et avoir du succès. Je ne savais pas encore ce que c'était !

Mais tout doit finir, même les pires choses. Un jour qu'ils m'avaient fait trop mal, je partis et me réfugiai chez une amie. Un avocat français m'y rencontra et demanda pour moi le divorce. Mon mari fut condamné et dut me payer cinq cents piastres pour mon salaire. Cet avocat était vieux et rusé; je devins sa maîtresse, car les interprètes m'effrayaient. Quand sa femme revint, je le quittai. C'est alors que la patronne qui me guettait me prit dans ses filets. C'était fatal, et, après avoir longtemps chanté pour me distraire, je chantai pour amuser les autres. Ce ne sont pas les mêmes chansons.

20^e jour.

J'ai dû aller au marché acheter de la citronnelle. J'avais les cheveux tout poissés par les mains sales d'alcool et de graisse. La citronnelle nettoie fort bien et elle sent bon.

En chemin, je me suis amusée à écouter les cris de la rue. Il est curieux de voir combien ils ressemblent à nos chansons. Je crois d'ailleurs qu'ils sont chantés. Quand je chante, je m'efforce d'attirer l'attention en suivant très exactement la tradition, et je suis satisfaite lorsqu'on dit : « Elle seule peut chanter ainsi ». Pour les marchands, il doit en être de même, et il n'y a

pas besoin d'habiter longtemps un quartier pour les distinguer à la qualité de leurs cris.

J'ai aussi vu des mendiants. L'un d'eux a profité de la venue des Français pour se composer une complainte. Il chantonne : « *Fini cai mat, malat cai boum, không co tiou; ô cap'tai u euil! mô-t-sou!* » (1) C'est un signe des temps. Jamais autrefois un homme n'aurait osé une telle profanation. Maintenant, on se croit tout permis et on n'a plus de respect de rien, même de la parole donnée. C'est très malheureux. Il est vrai qu'on a supprimé les punitions pour ces sortes de crimes, aussi le culte des ancêtres et le respect de leurs lois s'en va. Les interprètes qui ont étudié dans des livres français appellent cela le progrès... C'est peut-être le progrès, chose nouvelle, mot nouveau, et j'aurais sans doute tort de m'en plaindre. A la réflexion, il me semble bien qu'il m'a touchée, moi aussi, le progrès, et j'agis souvent comme ma mère n'eût pas osé.

Le hasard, ou quelque génie pour m'avertir, m'a conduite vers un orchestre d'aveugles; j'ai envié ces gens-là. Il y avait autour d'eux des Français et des Françaises qui, pris de pitié, leur ont donné même des pièces blanches. Des boys bien vêtus, car ils volent beaucoup leurs patrons, jetaient avec force de gros sous dans la sébille afin d'exprimer leur contentement et de se faire remarquer des femmes. J'ai laissé tomber quelques sapèques sur leur natte sale et trouée, bien que j'aie vu, à cause de ma grande habitude, que la bonne moitié des musiciens n'étaient pas plus aveugles que moi. Ils le sont par profession. Ces orchestres se recrutent dans quelques familles seulement des gros villages ou des cantons. Tous n'y peuvent naître aveugles ou le devenir.

Le chef, plus sale et déchiré que les autres, se tenait debout et chantait des couplets contre les Français. Les boys reprenaient les refrains en chœur... et les Français riaient, car ils ne comprenaient pas. S'ils avaient compris, ils nous auraient méprisés. On nous croit un peuple spirituel et nos chansons sont bêtes ou grossières.

Il y avait là les vieux instruments annamites. On les abandonnera à cause de leurs imperfections. J'ai entendu dire qu'on

(1) Finis les yeux, malade le ventre, n'ai plus de riz, ô, capitaine, écoutez, un sou!

a fondé à Hanoï une Société philharmonique annamite. Les jeunes gens y apprennent à se servir des instruments français, et, naturellement, ce sont des « musiques françaises » qu'ils jouent. Mes musiciens aveugles jouaient du monocorde que j'aime mieux que le violon. Il a un son plus doux. Un très jeune soufflait dans une clarinette à large ouverture ; un autre qui s'était assis sur une caisse, à la mode nouvelle, s'efforçait de suivre la tradition sur sa flûte. La vieille patronne frappait à la fois sur un petit tam-tam et un mô de bois. Mais tous n'étaient pas d'accord. Ils essayaient de faire comme les Français et de jouer à plusieurs parties. Les Annamites ne savent pas. Ils n'ont pas encore l'oreille pour cela. Aussi ce qu'ils jouaient était-il affreux. Je n'ai jamais rien entendu de pareil. Ce n'est plus de la musique ni du chant. Les âmes de ces gens-là iront dans des corps de singes quand ils mourront. Alors ils passeront leur vie à hurler dans les forêts et à frapper des bâtons sur des noix de coco creuses. Ces bruits réjouiront leurs oreilles, puisqu'ils peuvent supporter le tapage qu'ils font aujourd'hui et en paraître fiers.

Cependant, mon père m'a fait apprendre les noms des cinq différents sons et les caractères qui les représentent. Un peu d'étude et d'application conduisent vite à savoir les reconnaître et les tirer des instruments. La tradition est sévère : on ne peut être bon musicien si on ne la possède et si on ne suit le rituel des chants. Autrefois, cela s'enseignait de père en fils et la musique faisait partie des connaissances exigées dans les examens. Mais aujourd'hui, de même qu'on ne sait plus écrire en vers, on ignore l'art si difficile de Du Ba Nha (1), et les esprits un peu délicats sont blessés des grossièretés qui remplacent ses finesses. Un goût nouveau nous vient de l'Ouest, et le mélange avec l'ancien choque les âmes des vrais Annamites. Que les génies nous protègent ! Si nous oublions les vieilles coutumes, apprenons vite les nouvelles, sans quoi notre génération sera toute semblable aux Moïs (2) des montagnes.

(1) Du Ba Nha. L'inventeur de la musique selon les Annamites. La légende de ce personnage de la mythologie extrême-orientale vaudrait d'être contée. Elle a autant de saveur et d'attrait moral que la légende grecque d'Orphée, ces deux personnages déployant les mêmes vertus et pratiquant au même degré le culte de l'amitié.

(2) Peuplades sauvages qui habitent le nord de la Cochinchine et l'Est de l'Annam.

A tout hasard j'ai lié connaissance avec le chef d'orchestre. Quelques tasses d'alcool de riz et quelques pipes : quatre « cents » (1), y ont suffi. Cela pourra me servir un jour si la destinée continue à m'être contraire. Je suis forcée de prévoir cela, car je pleure chaque jour et les pleurs vieillissent les femmes. Alors, je serai comme eux une aveugle qui y verra et criera des chansons obscènes pour faire rire le peuple et lui prendre ses gros sous. Mais les hommes me regarderont avec mépris et ne me feront plus la cour.

Ces réflexions ont augmenté ma tristesse. J'ai payé la citronnelle douze cents le *cân* (2). Ma mère, il y a six ans seulement, la payait quarante fois moins. C'est encore le progrès. Le besoin d'argent augmente notre nécessité de plaisir, et le contraire est aussi vrai. Mes petits achats ont vidé ma ceinture. Il faudra que je sois jolie et que je chante bien ce soir. Je n'en ai guère envie.

22^e jour.

Hier, nous avons été louées par le Kinh Luoc pour chanter à un grand dîner. Il recevait des mandarins français. Jamais je n'étais entrée dans sa maison. Elle est construite à la française, en briques, avec un toit de tuiles rouges. L'intérieur est merveilleux. Partout, de vieux meubles en bois de track noir incrustés de nacre et d'ivoire, des laques dont nos artisans ont perdu le secret, des cuivres niellés qu'on ne fabriquait autrefois qu'à Bac-Ninh et qu'on fait, maintenant, en beaucoup de villes, mais moins bien.

Pendant tout le repas qui fut servi dans de la vaisselle d'argent à l'annamite et à la française, nous avons chanté pour amuser les convives. Le vieux *Nhân* nous accompagnait sur sa guitare chinoise. Il y est très fort et je l'aime bien, car il connaît vraiment le rituel de nos chants. Aucun autre ne pourrait me le remplacer. Puis il sait mes malheurs et souvent m'a consolée. Il voit qu'il n'y a pas de ma faute et me plaint au lieu de m'insulter et de se moquer de moi. Les autres sont moins polis que lui. On dirait que je leur appartiens ou qu'ils ont des droits sur moi ? Pourtant je leur parle à peine, mais ce sont des hommes et les hommes sont fous d'orgueil.

(1) Environ 10 centimes.

(2) Livre annamite ; elle vaut 400 grammes environ.

Pour m'engager à bien chanter, la patronne a promis de m'augmenter. Elle me donnera sept piastres par mois (1) au lieu de six, et la nourriture en plus. Cette générosité lui vient de celle du Kinh Luoc (2) qui a donné vingt piastres pour la soirée.

Quand on servit le café, les Français nous firent venir près d'eux et nous forcèrent à boire. Celui qui m'avait retenue parlait fort bien l'annamite ; cela m'a fait plaisir. Il m'a beaucoup caressée, m'a causé d'une voix douce, et voulait m'engager pour être sa maîtresse. Il me proposait trente piastres par mois. C'est quatre fois plus que mon métier ne me rapporte, mais je n'ai pas accepté. J'ai prétendu que cela ne se pouvait ainsi, tout de suite, qu'il fallait attendre et faire connaissance. Je lui ai promis d'aller chez lui demain, puis, j'ai bu plus que d'habitude. Cela a dû me faire mal.

Nous sommes partis au moment où la troupe de théâtre a joué une pièce annamite : le Dao Phi Phuong. C'était forcé. C'est la pièce que comprennent le mieux les étrangers : c'est aussi la moins bonne.

J'avais la tête toute troublée. Il me semblait que ma vie allait changer, que des puissances invisibles me guettaient. On a souvent cette impression, surtout quand on se réveille brusquement. Alors, on croit voir des fantômes s'agiter dans l'obscurité, on se frotte les yeux, on les ouvre plus grands qu'on ne peut, et plus on les ouvre, moins on voit. C'est que les fantômes s'en vont quand on les regarde. Ils veulent bien nous tourmenter, mais ne veulent pas être vus. Il serait trop facile de les conjurer si on les reconnaissait. Le doute où ils nous laissent nous fait leur proie chaque fois qu'ils s'ennuient et veulent se distraire de notre effroi.

En me retrouvant seule dans la nuit, j'ai eu une peur si grande que j'ai dû m'asseoir sur le bord du trottoir. Les fantômes étaient là, dans l'air, autour de moi. Il me semblait qu'ils se tenaient la main et tournaient. J'ai posé mon front sur mes genoux et me suis cachée les yeux avec ma robe. Cela m'a rendu un peu de courage.

(1) La piastre vaut en ce moment 2 fr. 90. Elle oscille, suivant le cours de l'argent entre 1 fr. 90 et 3 francs.

(2) Vice-roi du Tonkin. Cette fonction, supprimée par M. Doumer était conférée à un mandarin reçu premier aux examens suprêmes des docteurs : Tien Sy. Le Vice-roi portait également le titre de Van Minh et *Colonne de l'Empire*.

J'étais tout près d'une *Bà Côt* (1) qui ne me connaissait pas. Je suis allée chez elle. J'ai frappé longtemps. Enfin, la porte s'est ouverte. La sorcière était toute seule. Elle m'a fait asseoir. Je lui ai demandé de me dire le passé, le présent et l'avenir.

Tout aveugle qu'elle est, elle est allée seule à son autel de Bouddha, s'est couvert la tête avec un voile rouge, et a récité les prières habituelles des sorcières. Ces prières sont étranges. Elles ne ressemblent en rien à celles de nos prêtres. On prétend qu'elles viennent de bien, bien loin, et que les sorciers et les sorcières les connaissaient bien avant la venue du Bouddha sur la terre.

La *Bà-Côt* m'a fait tirer trois baguettes parfumées parmi beaucoup d'autres dans une boîte. Elle les a brûlées, la tête toujours couverte de son voile rouge. Les baguettes sentaient très fort ; leur odeur âcre me vidait la tête ; mes yeux pleuraient et mes oreilles chantaient comme une troupe de grillons.

Enfin, très bas, la sorcière m'a dit ce qu'elle voyait de ma vie :

« Ce qui a été, ce qui est, ce qui sera. Nguyen thi Sen, ta famille fut riche et tu ne l'es plus. Ton père t'a fait plus savante que lui ; cela ne t'a guère servi qu'à te donner de la fierté. La vie de ta mère t'a semblé indigne de toi. Es-tu mieux, maintenant, chanteuse ? Tu as pensé qu'un jour tu pourrais faire comme moi, aussi tu es venue me voir. Peut-être. Paye et rappelle-toi. Avant que le moment n'arrive, tu riras encore et pleureras beaucoup, car ton cœur ira d'amour en amour jusqu'à la connaissance parfaite..... »

Elle m'a dit bien d'autres choses encore, mais je tremblais tellement de crainte que je les ai oubliées. Tout cela est terrible et doit être vrai. Ainsi, il est clair que je souffrirai beaucoup.

Je l'ai payée et je me suis enfuie chez moi où j'ai pleuré jusqu'au jour.

29^e jour.

Félicité est furieuse de mon augmentation. Elle a demandé à la patronne de l'augmenter elle aussi. La patronne a refusé. Alors, Félicité s'est mise en colère, l'a insultée avec des injures abominables et l'a menacée de partir. Elle s'est vu donner la

(1) Sorcière aveugle.

permission en un seul mot : « *Di* (1) ». Elle croyait qu'on allait la retenir ; elle est restée toute saisie, s'est mise à pleurer et a supplié pour qu'on la garde.

J'ai entendu tout cela et j'en ai été très satisfaite. Cela me venge sans fatigue ni tracas.

.....
 Je crois que je ferais bien de déchirer ce cahier. Ce que j'y conte n'intéresse que moi. Ce serait facile ; le papier en est si mince qu'il est presque transparent. Mais maintenant c'est un compagnon dont je ne puis me passer .

La patronne nous a payé hier notre demi-mois. Avec mes gains à moi, puisque je ne paie plus ma nourriture au patron, il me restera quelques piastres. Jamais je n'ai été aussi riche ni aussi triste.

Je suis seule. Il me faut un ami. J'en vois bien un chaque soir qui ne prend personne. Il est bien habillé de vêtements de soie et porte des chaussettes brodées et des souliers jaunes à la française. Cela lui donne tout à fait grand air, surtout quand comme les Français, il applaudit avec sa canne. Il est très beau et doit être très fier. J'attendrai encore quelques jours, car je ne suis pas assez riche pour être sûre de l'avoir. Puis, je ne dois pas paraître le désirer. Il faut que je le prenne sans qu'il s'en doute, bien qu'il semble très intelligent. Ce sera difficile. Mais je ne suis pas bête non plus, et ce n'est pas la cervelle d'un chien que ma mère m'a mise dans la tête. S'il est rusé, je le serai.

Hier, il m'a beaucoup regardée ; moi, à peine. J'avais déjà mon idée et je n'ai chanté que pour lui. Il m'a semblé que les approbations des autres lui étaient désagréables. Il faudra que ce soir je me fasse plus belle encore. Je mettrai les cinq mille perles d'or de mon collier et tous mes bracelets ciselés. Aucune autre, même Félicité, n'en a autant que moi.

J'aurais cependant bien voulu en avoir dix-sept. Ce nombre m'est cher, avec la pente actuelle de mon esprit, je crois bien que mes seize bracelets ne dureront pas longtemps. Me voilà amoureuse. Si je joue encore, je ferai des bêtises et je perdrai. Pourquoi ai-je repoussé le Français qui est venu nous entendre hier ? J'ai eu tort. Si Lui n'avait pas été là, j'aurais agi autrement. A-t-il compris que c'était pour me garder aux nôtres et

(1) Va.

surtout à lui ? Je n'ai pu le savoir, car, à ce moment, il tournait la tête. La patronne n'était pas contente. Elle y a perdu un beau billet de cinq piastres qu'elle s'arrangera de façon à me faire payer. C'est notre sort. Nous sommes soumises à tous, même moi qui suis la meilleure chanteuse du village. Toute la ville le sait, aussi le Kinh Luoc nous a choisies. Elle a l'air de l'ignorer et de s'attribuer, à elle et au *ba quan* (1) la réputation de la maison. Si M. Sept (2) supprime les jeux comme il en est question, elle sera bien forcée de s'apercevoir des choses.

Je veux pouvoir choisir ceux qui me plaisent et refuser ceux qui ne me plaisent pas. C'est la seule liberté qui me reste. Je ne l'abandonnerai pas.

1^{er} jour du 9^e mois.

Il s'appelle Thôn̄g. Un camarade venu hier avec lui a dit son nom. Il en a semblé contrarié et n'a pas répondu. Je ne connais pas encore le son de sa voix.

Pourquoi et pour qui vient-il ici ? J'ai tout lieu de croire que c'est pour moi. Cette pensée cependant m'inquiète un peu.

J'ai encore causé et bu avec d'autres. Sa figure est devenue toute rouge et il a demandé à Bonheur de lui servir de l'alcool. Bonheur le guette aussi, je l'ai bien vu, mais elle est trop laide. Je n'ai aucune crainte de ce côté. Non, ma pauvre Bonheur, tu es trop jaune et trop grossière pour rivaliser avec Lotus.

Hier, la comparaison était facile. J'avais mis mon turban de soie violette, mes seins pointaient sous le cache-sein de pourpre. Cinq robes de soie chatoyaient sur mon corps mince : l'une orange, puis bleue, puis rouge, puis jaune, puis verte en broderie chinoise ; elles laissaient apercevoir ma longue ceinture de soie verte dont les franges tombaient sur mon pantalon de soie noire à broderies. J'avais, pour la fête du riz en fleur, teint mes paumes, mes ongles et mes talons d'ocre rouge. Sous le fard, mes joues semblaient toutes roses, et je ne puis dire qui brillait le plus de mon collier en perles d'or, de mes bracelets ciselés ou de mes yeux. J'étais satisfaite d'être plus belle que Félicité.

Jamais je n'avais eu autant la voix pour chanter. Thôn̄g

(1) Ou le jeu des quatre sapèques.

(2) Le gouverneur général — porterait, dans l'ordre hiérarchique, en uniforme, sept galons.

m'écoutait. Sa rougeur surtout m'a fait plaisir : elle était un aveu. Elle me rappelait la chanson des repiqueuses de Hué. Je l'ai murmurée en buvant, cette chanson. Il s'est tourné si brusquement vers moi qu'il a renversé sa tasse d'alcool sur le plateau incrusté. Félicité qui l'a vu était furieuse. J'étais, moi, bien contente et je *Lui* ai jeté un coup d'œil presque de remerciement. Son regard qui a rencontré le mien m'a brûlée. Cet homme-là a le cœur pour moi comme je l'ai pour lui.

Comme la vie change et se retourne ! Je ne suis plus la même femme qu'il y a huit jours, et mes neuf vies s'agitent désordonnément en moi ! Mon ancien amant qui buvait hier avec Félicité était bleu de dépit. De colère à me voir si joyeuse, il a brisé sa tasse avec ses dents et est sorti. Félicité pleurait de honte. Il y a de quoi. Elle a compris qu'il ne l'avait prise que pour se venger. C'était un peu tard.

Dans ma folie et ma joie, j'ai chanté la chanson du « *Tout-Petit* ». Je ne l'avais jamais chantée auparavant, la trouvant trop licencieuse. Cela a semblé lui plaire beaucoup : c'était ce que je voulais. O toi qui seras mon amant, toi qui me feras la plus enviée des chanteuses, ai-je donc d'autre désir que de t'être agréable ?

De toute la nuit je n'ai pas dormi, et mon compagnon d'occasion a dû en concevoir pas mal d'orgueil. Pauvre fou ! sa reconnaissance s'est traduite par une générosité inaccoutumée. Bientôt je serai aussi riche que je le souhaite, et alors !.....

Mais comme me voici transformée ! Je ne me reconnais plus ! Une figure a changé toute mon existence. Quand la proxénète m'a eue, je m'étais promis d'économiser pour me tirer un jour de ses griffes et me remarier avec un homme, un vrai. Maintenant, cela va m'être impossible, puisque je donnerai toutes mes économies à l'amant que j'aime afin qu'il soit plus beau que les autres.

Bah ! je ferai comme toutes ! Je ne regrette rien. La vie est trop courte pour qu'on s'en préoccupe, et, s'il veut des petites filles, je lui en procurerai et je le garderai.

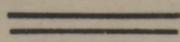
POL VARTON.





Reimpression de Traités musicaux

D U M O Y E N A G E



N a pu lire récemment dans toute la presse musicale qu'un éditeur se propose de réimprimer en *fac-simile* la collection de traités musicaux publiée par De Coussemaker, et fait, dans ce but, appel aux souscripteurs.

Les quatre gros volumes des *Scriptores* étant aujourd'hui introuvables, ou du moins hors de prix, c'est faire œuvre très utile que de remettre à la portée de tout le monde cet indispensable instrument de travail : quiconque veut avoir quelque idée de la musique du Moyen Age doit en effet lire, relire, feuilleter et consulter assidûment cet ouvrage fondamental.

Toutefois, il est permis de se demander si la réimpression telle qu'on la projette était le meilleur parti à prendre ; on excusera peut-être quelqu'un qui a beaucoup pratiqué les *Scriptores* d'exprimer un doute à cet égard, et de trouver peu judicieuse l'entreprise de librairie qu'on nous annonce. Sans doute, il n'est pas possible de donner encore à présent, — ce qui serait l'idéal — une véritable édition critique des textes rassemblés par De Coussemaker : la tentative serait prématurée et la tâche trop ardue. Mais en revanche, c'est se contenter à trop peu de frais que se borner à réimprimer en *fac-simile* l'édition épuisée.

Quarante ans écoulés ont-ils donc rendu à ce point respectables le désordre, la négligence et l'incorrection, qu'on les doive stéréotyper ?

Je supplie le lecteur de ne pas se méprendre ici sur ma pensée. Nul n'a plus de droits que De Coussemaker à la reconnaissance des musicographes. Rendons hommage au labeur obstiné qui a permis à ce grand travailleur d'élever, sans faire tort à ses devoirs de magistrat, un monument aussi imposant par ses dimensions qu'admirable par la conscience et la loyauté de l'architecte. Comme l'a dit M. Combarieu (1) : « Il semble que ce soit dans l'enceinte même du prétoire que M. De Coussemaker ait écrit sur la musique. En le lisant, on se sent dans une atmosphère de justice, de modération et d'intégrité. »

Mais il n'était point paléographe, et la plus consciencieuse application ne saurait suppléer à l'éducation spéciale qui lui faisait défaut ; tandis que d'autre part la colossale ampleur de son œuvre nuit à sa perfection. Nous serions bien ingrats de le lui reprocher ! on ne produit beaucoup qu'en produisant vite. Ce n'est pas de ce puissant bâtisseur qu'on doit attendre un petit chef-d'œuvre longuement médité, ciselé avec amour. Son œuvre est de tout autre ordre. Il a entassé les matériaux confusément, au hasard des circonstances, sans ordre ni plan préconçu. De là les défauts signalés plus haut, et qu'il serait facile de corriger en partie.

Avant d'en donner des exemples pour justifier mon dire, je rappelle ici le titre de l'ouvrage :

(1) *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique, suivie d'un essai sur l'Archéologie musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes.* — Paris, Alph. Picard et fils, 1897. — P. 157-158.

Scriptorum de musica medii ævi novam seriem a Gerbertina (1) alteram collegit nuncque primum edidit E. de Coussemaker (2) etc.

Tome I (1864), xxiv-466 pp.

Tome II (1867), xxviii-510 pp. (non compris une feuille de titre en français, et la traduction française de la préface latine, 1-24 d'une autre pagination) ;

Tome III (1869), xl-524 pp. (non compris une préface française 1-40) ;

Tome IV (1876), xiv-498 pp. (non compris une préface française 1-xvi).

Les deux premiers volumes portent l'indication :

Parisis, apud A. Durand, via dicta rue des Grès-Sorbonne, 7,
et les deux derniers :

Parisis, A. Durand et Pedone-Lauriel, via dicta rue Cujas, 9.

Le tome IV est posthume, De Coussemaker étant mort en janvier 1876.

Voici maintenant la justification annoncée :



§ I^{er}. — INCORRECTION

Je n'ai pas la prétention de signaler toutes les fautes, en un fastidieux erratum dont la place n'est point ici ; mais seulement de relever quelques lapsus caractéristiques, provenant ou de mauvaises lectures, ou d'une trop hâtive correction des épreuves. Il y a des errata dans les quatre volumes ; mais bien loin de corriger toutes les fautes, ils en ajoutent parfois ! — Chemin faisant, je redresserai aussi quelques erreurs.

TOME I^{er}

P. 155. — Au lieu de : « Ad ascensum duarum..... existens i. diāpente descende tertiam et fac unisonum cum tenore ;

(1) *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, publiés par D. Martin Gerbert, prince-abbé de Saint-Blaise (3 vol. 1784).

(2) *De* est ici l'article en flamand, et non pas la *particule*. Le fécond musicographe est souvent appelé Coussemaker, et son nom répertorié à la lettre C : c'est une erreur ; il faut lui donner son nom complet, De Coussemaker, et le classer à la lettre D, de même qu'on classerait Le Cordonnier à la lettre L, et non à C.

descende duo et fac diapente infra» — *lire* : «..... fac unisonum ; existens cum tenore, descende duo..... »

P. 200 (*in fine*). — Au lieu de : « cum toto » — *lire* : « cum tono. »

P. 202. — Au lieu de : « LXXIII », — *lire* : « LXXXI. »

P. 216. — Au lieu de : « Γ », — *lire* : « F » ; au lieu de : « G », *lire* : « E (I). »

P. 216. — Au lieu de : « E, adjecta *b* rotunda facit cum tonum ; remota *b* F facit semitonium » — *lire* : « E, adjecta *b* rotunda, facit cum F tonum ; remota *b*, facit semitonium. »

P. 243-246. — Dans l'exemplaire que j'ai entre les mains, ces pages figurent deux fois ; dans l'une des deux versions on lit : « *carentes* » où il faudrait : « *currentes*. »

P. 257. — Dans l'énumération des *duodecim species*, il manque *ditonus cum diapente*. Est-ce une lacune du texte, ou un lapsus de l'éditeur ? Cet intervalle se retrouve bien dans l'énumération notée, p. 259 ; mais ici, après *tonus*, au lieu de : « *semiditonus* » il faut *lire* : « *semitonium*. »

P. 260. — Au lieu de : « *Medie vero sunt ditonus et semitonium.....* » — *lire* : « ditonus et *semiditonus*. »

P. 260. — Au lieu de : « quarta (concordantia) diatessaron cum diapente, quinta diapente cum diatessaron..... » — *lire* : « quarta diatessaron cum *diapason*, quinta diapente cum *diapason*. »

P. 260. — Au lieu de : « diatessaron cum diapente..... sicut g..... » — *lire* : « diatessaron cum diapason..... sicut 8... »

P. 319. — Dans les deux dernières règles : « ad ascensum quatuor... ad ascensum quinque..... », remplacer *ascensum* quatuor, par *descensum*.

TOME II

Les préfaces disent que le *De musica speculativa* se trouve dans le ms. B. N. 7869 avec la date de 1323 (préface latine) ou de 1313 (préface française). Au lieu de 7869 (qui ne renferme aucun traité de musique), il faut sans doute lire : « 7369 » ; mais

(1) Dans les *emendenda* G est corrigé en F ; c'est une coquille de plus.

ce ms. ne donne aucune date pour la *Musica speculativa* (1).

La préface latine, p. xvi, donne 7202 et 7202^A pour les deux mss. du *Speculum* ; il faut lire : « 7207 et 7207^A . »

P. 74. — « quartanæ consolationis..... » — lisez : « conlationis. »

P. 157. — Dans le tableau, la première lettre à gauche sur la seconde ligne doit être lue : « Γ » et non : « F. »

P. 168. — « quicumque cantus initialibus terminantur prime et secunde linee. Autentus est..... » — lisez : « terminatur prime et secunde linee, autentus est. »

P. 207. — « B autem jungitur cum *bini*..... » — lisez : « *cum 6 mi.* »

P. 214. — Même faute, *bini* pour *6 mi.*

P. 214. — « ponuntur quedam latine littere ab Γ..... » — lisez : « ab F. »

P. 258. — Au lieu de : « descendens a *sol* in *fa* statim *re ascendendo*..... » — lire : « statim *re ascendendo*..... »

P. 303. — « amplius discant voces..... » — lisez : « distant..... »

P. 311. — Au lieu de : « *finem* » — lisez : « *funem.* »

P. 321. — Au lieu de : « N et M — lisez : « H et Ω.

P. 388. — Au lieu de : « et ponit exempla. De his sed non intendo..... » — lire : « et ponit exempla de his. Sed non intendo..... »

P. 394. — Au lieu de : « imperfectis nimium utuntur in semibrevis..... » — lire : « imperfectis nimium utuntur, in semibrevis..... » etc.

P. 404. — Au lieu de : « Tacte descriptioni satis concordat. Aristoteles..... » — lire : « Tacte descriptioni satis concordat Aristoteles..... »

P. 408. — « Item quartum cum quinto, quia omnis maxima et semibrevis, non e converso..... » — lire : « Item quartum cum quinto, quia omnis *minima est* semibrevis, non e converso..... »

P. 408. — « Unde duplex longa vocatur longa, secundum tactum doctorem bypartita est » — lire : « Unde duplex vocatur. Longa, secundum tactum doctorem bypartita est. »

(1) De Coussemaker a-t-il cru voir en 7369 le ms. parisien dont Gerbert s'est servi, et où il dit avoir trouvé l'*explicit* de 1323 ? Ce serait une erreur, comme il résulte des explications même de Gerbert.

P. 408. — « Longa perfecta est illa que sub uno accentu ter tria tempora brevia mensuratur..... » — *lire* : « sub uno accentu *per* tria tempora brevia mensuratur. »

P. 409. — « Tertius sic : brevis, brevior, semibrevis..... » — *lire* : « Tertius sic : brevis, brevior, brevissima..... »

P. 409. — La figure de la semiminime n'est pas conforme à celle qu'on voit dans le ms. B. N. 7207.

P. 430. — Au lieu de : « *tractaculi* » — *lire* : « *tractuli* (1). »

P. 441. — Au lieu de : « per conventas ; ita quod cantaretur perfectam musicam..... » — *lire* : « per *conjunctas* ; ita quod cantaretur *per fictam* musicam..... » La première de ces deux fautes se retrouve, *passim*, dans la même page.

TOME III

Dans la préface latine, à propos de l'Anonyme 2, au lieu de : « finiente quarto decimo vel ineunte quinto decimo, » — il faut *lire* : « finiente tertio decimo vel ineunte quartodecimo (2). »

P. 14. — Au lieu de : « 13 ad 6 » — *lisez* : « 9 ad 8. » Au lieu de : « 25, 126 et 71 » — *lisez* : « 216, 122 et 729. »

P. 15. — « Dividatur D primum per 13 » — *lisez* : « *per*. »

P. 45. — Après « cognoscatur ab alia » une virgule est indispensable.

P. 55. — Dans la dernière règle donnée, au bas de la page, au lieu de : « *sine perfectione* » — il faut *lire* : « *cum proprietate* (3). »

P. 56. — « Omnis nota stans directe supra vel penultimam

(1) Il y a bien *tractuli* dans le ms 7207. Mais on n'y voit pas trace (f^o 292, r^o) des lignes de la portée que De Coussemaker ajoute, sans aucun avertissement, dans ses exemples. Les signes qui indiquent le mode parfait et le mode imparfait ne sont pas absolument conformes à ceux que donne De Coussemaker (et qui d'ailleurs répondent mieux à la description du texte).

(2) Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*, p. 221) reprend De Coussemaker pour cette indication et s'en étonne ; mais c'est un simple lapsus ; le raisonnement de De Coussemaker le prouve. La préface française dit : « fin du XIII^e siècle ou au plus tard commencement du XIV^e siècle », et De Coussemaker fixe cette date parce que le traité ne connaît pas les notes rouges.

(3) L'erratum du tome III corrige *sine* en *cum*, sans toucher à *perfectione*. — A la page 56, la troisième règle : « Ultima nota descendens sub penultima in quadro posita, cum perfectione » est correcte ; c'est à tort que l'erratum remplace ici *perfectione* par *proprietate*. Même fausse correction pour les deux règles suivantes : il faut lire : *sine perfectione*, comme dans le texte, et non *sine proprietate*, comme le voudrait l'erratum.

habens tractum a parte dextra » — *il faut lire* : « supra penultinam, vel habens..... »

P. 89. — « si semibrevis non valeret nisi duas minimas, tunc esset totaliter perfecta prolatio perfecti majoris » — *lisez* : « perfecti *minoris*. »

P. 89. — « ut in modo perfecto in temporibus perfectis, brevis ante brevem sine punctu medio est plena..... » — *lisez* : « in temporibus *imperfectis*..... »

P. 102. — Dans la définition de la *longa perfecta*, — *il faut lire* : « *tria brevia* » et non « *duo*. » Ou plutôt, il y a là une lacune : il manque la définition de la *longa imperfecta*.

P. 109. — Énoncé de la « prima conclusio : longa imperfecta potest perfici per brevem » ; — *il faut lire* : « longa perfecta potest *imperfici* per brevem. » La même faute est répétée au début du développement, dont la conclusion ne laisse aucun doute à cet égard.

P. 119. — « In tempore *imperfecto majoris* prolationis et in tempore *imperfecto ejusdem*, tamen non docuerunt..... » — *lisez* : « in tempore *perfecto minoris*..... »

P. 194. — « et est hujusmodi proprie contrapunctus sumptus. Alterius communiter sumpti fundamentum..... » — *lisez* : « et est hujusmodi proprie contrapunctus sumptus alterius communiter sumpti fundamentum..... »

P. 199. — « quam in sua minorate ; ¶ vero..... » — *lisez* : « *minoritate*..... »

P. 233. — Au lieu de : « N et O » — *lire* : « M et Q. »

P. 263. — « a tertia parte cujuslibet semibrevis » — *lisez* : « brevis. »

P. 362. — « Ut patet supra. In divisionibus perfectionum copularum figuræ..... » Passage inintelligible ; — *il faut lire* : (I) « ut patet supra in divisionibus perfectionum, distinctione secunda, cap. 7. Copularum figuræ distribui possunt..... »

P. 375. — Le dernier exemple noté, étant identique au précédent alors qu'il en devrait différer, est nécessairement fautif.

P. 479. — « Si quinta, supra hoc fit per tertiam » ; — *lisez* : « si quinta supra, hoc fit..... »

P. 479. — Il manque une ligne du texte, l'explication donnée

(1) Voyez le passage identique dans Simon, t. IV, p. 296.

pour le *tempus minus perfectum* s'appliquant au *tempus minus imperfectum*, dont il n'est pas question. Cela résulte, d'ailleurs, de la suite.

P. 479. — Au début du chapitre 5, il manque *temporis* ou un mot analogue, après *cognitio*.

P. 497. — « La sixte et demi-ton avec quinte..... » — lisez : « la sixte *de* demi-ton avec quinte..... »

P. 497 (*in fine*). — « Si la teneur montoit une note..... » — lisez : « montoit IIII notes..... »

TOME IV

P. 5. — « ordine simili, lineis et spatiis appositæ sunt A ; quinque autem..... » — lisez : « appositæ sunt ; a quinque autem..... »

P. 5. — « sed nescio quo motu. Moderni..... » — lisez : « sed nescio quo motu moderni » etc.

P. 45. — « Pedes musicarum » — lisez : « pedes muscarum » !

P. 281. — « ex quibus, ut supradictum est. Aliæ sunt perfectæ concordantiæ..... » — lisez : « ex quibus, ut supradictum est, aliæ sunt..... »

P. 374. — « ordiens » — lisez : « *ordines*. »

P. 446. — « sed finiri semper imperfectam..... » — lisez : « *in perfectam*..... »

On voit par ces quelques échantillons que nombre de lacunes et de coquilles obscurcissent des textes déjà assez difficiles à comprendre sans cela ; et que certains passages sont rendus inintelligibles par la fantaisie avec laquelle est parfois restituée la ponctuation (qui n'existe pas dans les manuscrits). Enfin quelques textes sont particulièrement pénibles à lire en raison de leur aspect massif ; ils gagneraient beaucoup en clarté par une judicieuse distribution d'alinéas parmi leur redoutable compacité. Tel est le cas, et on ne saurait trop le regretter, pour le *Speculum musicae* de Jean de Muris : ces pages d'une si haute portée, d'un accent si sympathiquement personnel paraissent, bien à tort, ardues et rebutantes.

Or, tout cela, lacunes, coquilles, mauvaises lectures, fausse ponctuation, fâcheuse disposition typographique, sera conservé dans une reproduction en *fac-simile*.



§ II. — NEGLIGENCE

Il est arrivé à De Coussemaker, non pas une fois, mais plusieurs, de publier deux copies du même texte sans s'en apercevoir.

Le cas le plus connu est celui de l'Anonyme 1 du tome III (III, n° 28), qui est une réplique de la quatrième partie du traité publié dans le tome IV (n° II) sous le titre : *Quatuor principalia musicæ per Simonem Tunstede* (avec la date de 1351)

J'ai démontré dans la *Revue Musicale* (5^e année, n° 1 ; 1^{er} janvier 1905) que la compilation publiée dans le tome II (n° 8) sous le titre : *Cujusdam Carthusiensis monachi tractatus de musica plana* est formée pour une grande part (vingt-deux pages sur quarante-neuf) d'extraits du même traité : *Quatuor principalia*.

Le dernier des traités indépendants qui composent l'Anonyme 2 du tome I (n° 10 ; p. 312) : « Sciendum est..... » avait déjà été imprimé par De Coussemaker dans l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age* (p. 285 ; variantes insignifiantes).

D'autres doublets sont intentionnels, mais bien inutiles. Quand on a deux versions d'un même texte, à quoi bon les publier intégralement l'une et l'autre ? il suffit d'en donner une et de noter les variantes. C'est ce que De Coussemaker s'est lui-même contenté de faire en plusieurs occasions (1). Pourquoi donc trouvons-nous deux fois dans le tome I le traité de musique mesurée de Jean de Garlande ? Pourquoi, dans l'Anonyme 6 du tome III (n° 33) reproduire la copie d'un fragment important de la *Musica practica* déjà donnée par

(1) Ainsi pour la copie du *Libellus* qui figure dans la compilation d'Henri de Zelandia (t. III, n° 10) ; et pour les *Conclusiones* à la fin de l'Anonyme 6 du tome III (n° 33).

Il lui arrive de faire des suppressions assez capricieuses. En publiant son Anonyme 1 du tome III, il déclare qu'il se borne à donner la seconde partie, la première étant exclusivement consacrée à la théorie de Boèce, avec citations de Gui d'Arezzo. Cette première partie est, comme la seconde, empruntée aux *Quatuor principalia*, et De Coussemaker l'a imprimée sans hésiter dans le tome IV. Il n'y avait pourtant pas de raisons d'agir diversement dans les deux cas. On voit ici un exemple de la superstition qu'inspire le nom propre. Le traité de Simon est signé : il est respectable ; avec un anonyme, on peut en prendre à son aise. Mais on ne songe pas qu'entre un nom *inconnu* et le *nom d'un inconnu*, la différence est médiocre.

Gerbert (1) (III, p. 292), tandis qu'on s'abstient avec raison de reproduire aussi la copie des *conclusiones* par le même Anonyme ?

Pourquoi publier de nouveau la *Discantus positio vulgaris* déjà donnée dans l'*Histoire de l'Harmonie au Moyen Age* (p. 267) ?

Combien on regrette ces doubles emplois quand on pense qu'en économisant cette place perdue, on aurait pu, sans grossir l'ouvrage, nous donner un ou deux livres de plus du *Speculum* !



§ III. — DESORDRE

Il est une conséquence inévitable du travail au jour le jour. Certains fragments cohérents se trouvent arbitrairement séparés.

On rencontre dans le n° 8 du tome III la seconde partie d'un traité dont il faut chercher la première partie trois cent vingt pages plus loin dans le même volume (sous le n° 32).

Par contre, des traités indépendants sont non moins arbitrairement réunis ; exemples :

Tome I :	n° 10, trois traités.
—	n° 11, deux traités.
Tome II :	n° 6, deux traités.
Tome III :	n° 5, deux traités.
—	n° 8, un et demi.
—	n° 9, neuf au moins.
—	n° 22, deux.
—	n° 35, deux.
—	n° 38, deux ou plus.
—	n° 39, deux.

Mais surtout l'ouvrage entier est un véritable capharnaüm : aucun enchaînement, aucun ordre vaguement chronologique ; le IX^e siècle voisine avec le XV^e. Hanboys est à côté de R. de

(1) Mais peut-être De Coussemaker ne s'en est-il pas aperçu ?

Handlo, son aîné d'un siècle et demi, dans le tome I ; mais ses contemporains Hothby et Tinctoris sont, le premier dans le tome III, le second dans le tome IV !

C'est une confusion inextricable de textes dont beaucoup, convenablement rapprochés, s'éclaireraient mutuellement d'une vive lumière. On comprend fort bien la nécessité que De Coussemaker a subie ; mais elle ne s'impose pas au nouvel éditeur ; tous les matériaux sont en tas devant nous, pourquoi ne pas essayer de les ranger ? C'est ce que je vais tenter de faire, en les groupant siècle par siècle. Le classement des documents dans chaque siècle sera naturellement approximatif et très sujet à discussion. Parfois il y a incertitude complète sur l'âge relatif de deux textes de la même époque. Parfois aussi des maîtres en la matière (H. Riemann, J. Wolf, etc.) ont émis des opinions auxquelles je ne crois pas pouvoir souscrire, malgré leur imposante autorité (1) ; mais la place me manque ici pour essayer de justifier mon hérésie. Au surplus, il me paraît plus intéressant de rapprocher des textes analogues que de rechercher une rigoureuse chronologie, peut-être à jamais impossible à établir. On voudra donc bien ne considérer le classement suivant que comme un cadre général.

Cela dit, voici l'inventaire du trésor contenu dans les *Scriptores* :

IX^e siècle :

N^o 1. — Tonarius Reginonis Prumiensis, tome II, n^o 1. Pp. 1-73. Fin du IX^e siècle.

X^e siècle :

N^o 2. — Hucbaldi (2) monachi Elnonensis quædam e musica enchiriade inedita : de organo, t. II, n^o 2. Pp. 74-78.

N^o 3. — Oddonis abbatis (?) intonarum, t. II, n^o 5. Pp. 117-149.

(1) Par exemple il m'est impossible de partager l'opinion de Riemann au sujet de l'*Optima introductio in contrapunctum pro rudibus*, où il voit le plus ancien précis des règles du contrepoint qui nous ait été conservé, et qu'il date du commencement du XIV^e siècle. Mais je ne puis ici discuter cette question.

(2) L'attribution de la *Musica enchiriadis* au moine de Saint-Amand a été combattue par Hans Müller dans son célèbre mémoire *Die echten und unechten Schriften Hucbalds* (1884). Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*) se flatte d'avoir ruiné la thèse de Müller : il y a là, ce me semble, quelque illusion.

XI^e siècle :

N^o 4. — Guidonis Aretini de modorum formulis et cantuum qualitatibus, t. II, n^o 3. Pp. 78-115.

N^o 5. — Guidonis Aretini de sex motibus vocum ad se invicem et dimensione earum, t. II, n^o 4. Pp. 115-116.

XII^e siècle :

N^o 6. — Domni Guidonis in Caroli loco (1) abbatis regulæ de arte musica, t. II, n^o 6. Pp. 150-191.

N^o 7. — De organo (2), t. II, n^o 6. Pp. 191-192.

N^o 8. — Quicumque bene et secure discantare voluerit... (3) (Anonyme 3, 2^e partie), t. I, n^o 11 ; pp. 324-327.

N^o 9. — De discantu. (Anonyme 2, 2^e partie), t. I, n^o 10 ; pp. 311-312.

N^o 10. — Sciendum est (4)... (Anonyme 2, 3^e partie), t. I, n^o 10 ; pp. 312-319.

N^o 11. — De musica libellus (Anonyme 7), t. I, n^o 15 ; pp. 378-383. Vers 1200.

N^o 12. — Discantus positio vulgaris (5), t. I, n^o 1 ; pp. 94-97. Vers 1200.

N^o 13. — Tractatus de musica plana et organica (Anonyme de Louvain), t. II, n^o 9 ; pp. 484-498. Vers 1200.

(1) De Coussemaker, et Riemann d'après lui, traduisent : *Gui de Chalis*. On s'accorde plutôt à reconnaître en ce personnage *Gui de Cherlieu*, disciple de saint Bernard et (depuis 1131) premier abbé de Cherlieu. Le nom de cette abbaye, brûlée au XVI^e siècle par les protestants, subsiste dans celui de la commune de Montigny-lès-Cherlieu, canton de Vitrey-sur-Armance, arrondissement de Vesoul, Haute-Saône.

(2) Petit manuel de déchant sur le livre, (qui y est toujours appelé *organum*), relevé par De Coussemaker sur la garde du ms. n^o 1611 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève contenant *Gui de Cherlieu*, et déjà publié par lui dans *l'Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, pp. 255-258.

La terminologie un peu spéciale de ce petit traité pourrait autoriser à le rajeunir légèrement, et De Coussemaker a peut-être tort de ne pas douter qu'il soit de *Gui de Cherlieu*.

(3) Adaptation latine du traité de déchant en français (B. N. ms. 813) publié dans *l'Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, p. 244.

(4) Règles de déchant, identiques à celles qui forment la seconde partie du traité publié dans *l'Histoire de l'Harmonie au Moyen Age* (p. 274 ; v. à partir de la p. 283) d'après le ms. B. N. 812.

(5) La *Discantus positio vulgaris* et les articles 11 et 13 qui ont une étroite parenté avec elle, paraissent exprimer la doctrine de Robert de Sabilon.

XIII^e siècle :

N^o 14. — Johannis de Garlandia de musica mensurabili positio, t. I, n^o 1 ; pp. 97-117.

(et une réplique du même traité, t. I, n^o 4 ; pp. 175-182)

N^o 15. — Petri de Cruce tractatus de tonis, t. I, n^o 7 ; pp. 282-292.

N^o 16. — Cujusdam Aristotelis tractatus de musica, t. I n^o 6 ; pp. 251-281.

N^o 17. — Magistri Franconis ars cantus mensurabilis (1), t. I, n^o 1 ; pp. 117-136.

N^o 18. — Petri Picardi musica mensurabilis, t. I, n^o 1 ; pp. 136-139.

N^o 19. — Tractatus de consonantiis musicalibus (Anonyme 1), t. I, n^o 9 ; pp. 296-302.

N^o 20. — Compendium discantus magistri Franconis, t. I, n^o 2 ; pp. 154-157.

N^o 21. — Abreviatio magistri Franconis a Johanne dicto Balloce, t. I, n^o 8 ; pp. 292-296.

N^o 22. — Tractatus de discantu (Anonyme 2, 1^{re} partie), t. I, n^o 10 ; pp. 303-311.

N^o 23. — De cantu mensurabili (2) (Anonyme 3, 1^{re} partie), t. I, n^o 11 ; pp. 319-324.

N^o 24. — Tractatus de musica fratris Ieronimi de Moravia (3), t. I, n^o 1 ; pp. 1-94 et 139-154.

N^o 25. — Fratris Walteri Odingtoni de speculatione musice t. I, n^o 5 ; pp. 182-250.

N^o 26. — De mensuris et discantu (Anonyme 4, du British Museum), t. I, n^o 12 ; pp. 327-364.

(1) Ce titre n'est pas donné par Jérôme de Moravie (auteur de la compilation I, n^o 1) qui attribue cet ouvrage capital à son maître Johannes de Burgundia. Je ne puis entrer ici dans la question singulièrement obscure du ou des Francon. On distingue assez communément Francon de Paris et Francon de Cologne ; seulement on ne sait rien de l'un pas plus que de l'autre, et l'on n'est même pas d'accord sur le point de savoir auquel des deux nous devrions l'*Ars cantus mensurabilis*. Le troisième larron, J. de Burgundia, est généralement écarté.

(2) Les trois articles 21, 22 et 23, étroitement apparentés entre eux et avec la seconde partie du traité publié dans l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, p. 259 (v. à partir de la p. 265) débutent, ainsi que cette seconde partie, par la formule : *Gaudent brevitate moderni*. — La première partie du même traité (que De Coussemaker, dans l'*Art harmonique*, etc. attribue à Francon de Paris) est fort semblable au *Compendium* (art. 19), lequel commence au contraire par cette déclaration assez étrange : *Ego Franco de Colonia*.

(3) Pour les parties qu'il ne donne pas lui-même comme étant d'autrui.

N° 27. — Desinemenis (Anonyme 4, appendice), t. I, n° 12 pp. 364-365.

N° 28. — De musica mensurabili (1) (Anonyme 9), t. III, n° 36 ; pp. 411-413.

N° 29. — Tractatus de discantu (2), (Anonyme 13), t. III, n° 40 ; pp. 496-498.

XIV^e siècle :

N° 30. — Introductio musice secundum magistrum de Garlandia (?), t. I, n° 3 ; pp. 157-175. Vers 1300.

N° 31. — De discantu (Anonyme 5), t. I, n° 13 ; pp. 366-368.

N° 32. — Magistri Marcheti de Padua brevis compilatio in arte musicæ mensuratæ, t. III, n° 1 ; pp. 1-12. Vers 1300.

N° 33. — Roberti de Handlo regulæ, t. I, n° 16 ; pp. 383-403. 1326.

N° 34. — De musica antiqua et nova (Anonyme 2), t. III, n° 29 ; pp. 364-370.

N° 35. — Compendiolum artis veteris ac novæ (Anonyme 3), t. III, n° 30 ; pp. 370-375.

N° 36. — Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novæ (Anonyme 4), t. III, n° 31 ; pp. 376-379.

N° 37. — Johannis Veruli de Anagnia liber de musica, t. III, n° 14 ; pp. 129-177.

N° 38. — Ad sciendum artis discantus... t. III, n° 9 ; pp. 68-70.

N° 39. — Quot sunt concordationes..... t. III, n° 9 ; pp. 70-74.

N° 40. — De speciebus discantus, t. III, n° 9 ; pp. 74-92.

N° 41. — De octo tonis, t. III, n° 9 ; pp. 99-102.

N° 42. — De diffinitionibus accidentium musice, t. III, n° 9 ; pp. 102-106.

N° 43. — Quædam notabilia utilia, t. III, n° 9 ; pp. 106-109.

N° 44. — Quædam conclusiones (3), t. III, n° 9 ; pp. 109-113.

N° 45. — Tractatus de figuris sive de notis (Anonyme 6), t. I, n° 14 ; pp. 369-377.

(1) En allemand.

(2) En français.

(3) Les articles 38 à 44 sont réunis sous le titre : *Ars discantus secundum Johannem de Muris* ; cette compilation comprend en outre (entre les n°s 40 et 41) deux traités, dont l'un, sensiblement postérieur, se rencontrera plus loin (art.67), et dont l'autre est purement arithmétique (*Proportionis diffinitio*, pp. 95-99). — Peut-être l'article 40 devrait-il être lui-même dédoublé.

N° 46. — *Johannis de Muris speculum musicæ ; sextus liber et septimus*, t. II, n° 7 ; pp. 193-433.

N° 47. — *Quatuor principalia musicæ per Simonem Tunstede (1)*, t. IV, n° 11 ; pp. 200-298. 1351.

N° 48. — *Cujusdam Carthusiensis monachi (?) tractatus de musica plana (2)*, t. II, n° 8 ; pp. 434-462.

N° 49. — *Philippi de Vitriaco ars nova*, t. III, n° 3 ; pp. 13-22.

N° 50. — *Fratris Theodorici de Campo de musica mensurabili*, t. III, n° 15 ; pp. 177-193.

N° 51. — *De diversis maneriebus in musica mensurabili (Anonyme 7)*, t. III, n° 34 ; pp. 404-408.

N° 52. — *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco*, t. III, n° 4 ; pp. 23-27.

N° 53. — *Johannis de Garlandia (?) optima introductio in contrapunctum pro rudibus*, t. III, n° 2 ; pp. 12-13.

N° 54. — *Optime regule contrapuncti (3)*, t. III, n° 5 ; p. 28.

N° 55. — *Philippi de Caserta (?) tractatus de diversis figuris per quas diversimode discantatur per aliquas regulas non sequentes modum tenoris, sed alterius temporis*, t. III, n° 12 ; pp. 118-124.

(1) L'Anonyme I du tome III (III, n° 28, pp. 334-364) en est une copie, comme je l'ai déjà rappelé ; les renvois à divers passages des *Principalia*, que le copiste n'a pas tous fait disparaître, le prouvent. Cependant on a quelquefois prétendu distinguer entre l'Anonyme et Simon. W. Nagel (*Geschichte der Musik in England*, I, p. 62 ; Strassburg, Trübner, 1894) juge l'anonyme notablement antérieur. Son unique argument est que l'auteur (*capitulum XLIV : modus pronuntiandi tenorem secundum artem* ; t. III, p. 362, ou t. IV, p. 295) donne des conseils sur la manière de broder la partie de ténor *in motetis et rondellis et etiam in aliis cantilenis*, ce qu'il n'aurait pas osé faire, dit Nagel, après la célèbre *Extravagante commune* du pape Jean XXII, datée de 1322. Cette raison me paraît faible. La contradiction est-elle aussi violente que la fait Nagel ? on en peut sérieusement douter. Mais quand cela serait ? nous voyons tous les jours dans nos églises comment le clergé tient compte du *motu proprio* du pape Pie X. — Nagel se montre logique en déniaut toute originalité à Simon, qu'il réduit au rôle de plagiaire de l'Anonyme.

(2) Compilation. Je ne mentionne pas la fin, pp. 462-483, empruntée à Simon. — Parmi les extraits qui forment la première partie, se trouve, dans le manuscrit, une partie du *Dialogus musice* d'Odon (?) (qui y est attribué à Gui d'Arezzo). Gerbert l'ayant donné, De Coussemaker ne le reproduit pas : il aurait bien pu supprimer aussi tout le reste !

(3) En tête de l'*Ars perfecta* (art. 61), dont elles ne font pas partie.

N° 56. — Magistri Ægidii de Murino tractatus cantus mensurabilis, t. III, n° 13 ; pp. 124-128.

N° 57. — Consonantie contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex..... (Anonyme 8, 1^{re} partie), t. III, n° 35 ; pp. 409-410.

N° 58. — Quatuor sunt species ex quibus fit contrapunctus (1) (Anonyme 8, 2^e partie), t. III, n° 35 ; pp. 410-411.

N° 59. — De musica mensurabili (2) (Anonyme 6), t. III, n° 33 ; pp. 398-403.

N° 60. — Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris (?), t. III, n° 7 ; pp. 46-58.

N° 61. — Ars perfecta in musica magistri Philippoti de Vitriaco (?), t. III, n° 5 ; pp. 28-35.

N° 62. — Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris (?), t. III, n° 8 (1^{re} partie) ; p. 59.

N° 63. — Magistri Philippoti Andreae de contrapuncto quaedam regulæ utiles, t. III, n° 11 ; pp. 116-118.

N° 64. — Philippi de Vitriaco (?) liber musicalium (3), t. III, n° 6 ; pp. 35-46.

N° 65. — De minimis notulis (Anonyme 10), t. III, n° 37 ; pp. 413-415.

N° 66. — Ars cantus mensurabilis : t. III, n° 32 ; (Anonyme 5), pp. 379-398 ; et t. III, n° 8 (2^e partie) ; pp. 59-68.

xv^e siècle :

N° 67. — De compositione contrapunctus et de compositione carminum, t. III, n° 9 ; pp. 92-93.

N° 68. — Tractatus de musica plana, t. III, n° 38 ; pp. 416-462.

N° 69. — Ars componendi cantum simphonice ac dulciter sonantem (4), t. III, n° 38 ; pp. 462-475.

(1) Les articles 57 et 58 sont réunis sous le titre : *Regulæ de contrapuncto* (Anonyme 8).

(2) Compilation qui comprend une copie de la *Musica practica* publiée par Gerbert (*Scriptores*, III, p. 292), divers extraits relatifs aux pauses, aux ligatures, etc., et enfin les *Conclusiones* (art. 44).

(3) Compilation assez décousue.

(4) Compilation très confuse où entrent des éléments disparates. L'article précédent (68) pourrait être sensiblement plus ancien. Tous deux sont réunis sous le titre : *Tractatus de musica plana et mensurabili* (Anonyme 11).

N° 70. — Nicasii Weyts, carmelite, regule (1), t. III, n° 21; pp. 262-264.

N° 71. — De proportionibus numerorum, t. III, n° 22; pp. 264-273.

N° 72. — Tractatus declarationis modi, temporis et prolationis (2), t. III, n° 22; pp. 264-273.

N° 73. — Henrici de Zelandia tractatus de cantu perfecto et imperfecto (3), t. III, n° 10; pp. 113-115.

N° 74. — Tractatus de musica figurata et de contrapuncto, t. IV, n° v; pp. 434-469.

N° 75. — Compendium cantus figurati, t. III, n° 39; pp. 475-491.

N° 76. — De discantu (4), t. III, n° 39; pp. 491-495.

N° 77. — Antonii de Luca ars cantus figurati (5), t. IV, n° IV; pp. 421-433.

N° 78. — Prosdocimi de Beldemandis tractatus practice de musica mensurabili, t. III, n° 17; pp. 200-228. 1408.

N° 79. — Prosdocimi de Beldemandis brevis summula proportionum, t. III, n° 20; pp. 258-261. 1409.

N° 80. — Prosdocimi de Beldemandis tractatus de contrapuncto, t. III, n° 16; pp. 193-199. 1412.

N° 81. — Prosdocimi de Beldemandis tractatus practice de musica mensurabili ad modum Italicorum, t. III, n° 18; pp. 228-248. 1412.

N° 82. — Prosdocimi de Beldemandis libellus monocordi, t. III, n° 19; pp. 248-258. 1413.

N° 83. — Antonii de Leno regule de contrapuncto (6), t. III, n° 24; pp. 307-328.

N° 84. — Guilielmi Monachi de preceptis artis musice e practice compendiosus libellus, t. III, n° 23; pp. 273-307.

N° 85. — Johannis Gallici dicti Carthusiensis seu de

(1) Encore une compilation.

(2) Les art. 71 et 72 forment deux traités indépendants (dont le premier pourrait être plus ancien), réunis sous le titre : *Christiani Sadze de Flandria tractatus modi, temporis et prolationis*.

(3) Ce sont des notes d'élève, comprenant trois parties, dont la seconde, simple copie du *Libellus* (art.60), n'est pas reproduite par De Coussemaker.

(4) Les articles 75 et 76 sont réunis sous le titre : *Tractatus de musica. Compendium cantus figurati*. (Anonyme 12).

(5) Compilation.

(6) En italien.

Mantua ritus canendi vetustissimus et novus, t. IV, n° III ; pp. 278-421.

N° 86. — Johannis Hothby regulæ super proportionem t. III, n° 25 ; pp. 328-330.

N° 87. — Johannis Hothby de cantu figurato (1), t. III, n° 26 ; pp. 330-332.

N° 88. — Johannis Hothby regulæ supra contrapunctum t. III, n° 27 ; pp. 333-334.

N° 89. — Summa magistri Johannis Hanboys super musicam continuam et discretam, t. I, n° 17 ; pp. 403-448.

N°s 90 à 100. — Johannis Tinctoris tractatus de musica (2), t. IV, n° 1 ; pp. 1-200.

G. ALLIX.

Grenoble, 10 novembre 1906.



(1) Ce traité se trouve (De Coussemaker ne paraît pas s'en être aperçu) au n° 46 du ms. B. N. 7369, avec le titre curieux (comme rapprochant deux termes extrêmes) : *De diaphonia sive de contrapunto*. Dans le même ms. (f° 26) est aussi l'article 86 ; tous deux sont séparés par la version de la *Musica speculativa* (f° 29) que signale De Coussemaker. (III, préface latine, p. xxxi, ou préface française p. 29), avec l'*explicit* de 1471. (Date de la copie).

(2) Onze traités ; le dixième, *Diffinitorium musicæ*, est daté de 1474 ; le second, *Liber de natura et proprietate tonorum*, de 1476 ; le huitième, *Liber de arte contrapuncti*, de 1477.



BECKMESSERIANISME ANGLAIS

POUR tout Anglais, les Universités, c'est Oxford et Cambridge, sans plus. L'on y honore les Sciences, les Arts et tous les Sports; cependant il ne faudrait pas s'imaginer que ces deux villes sont été créées pour la seule production de rameurs uniques et de foot-ballers émérites. On s'y occupe aussi de langues mortes, de sciences européennes, de littératures étrangères — même de musique. Si l'on considère le nombre restreint des jeunes gens d'Angleterre qui passent leurs seuils vénérés, y séjournent quelques années, en sortent avec leurs degrés, ou tout au moins avec un certificat de bonnes manières ; si l'on se dit que ces *Varsity men* appartiennent tous à la *governing class*, quelques-uns même préparés à cette vie universitaire par des écoles aussi exclusives que Eton, Harrow et Winchester, — on se rend compte aisément de l'importance toute spéciale dont leurs traditions séculaires parent ces Universités, et de l'influence qu'elles pourraient exercer sur les Arts, elles dont les fils, élite de la nation, devraient par la suite se montrer les protecteurs éclairés. Mais l'élite de la nation, telle qu'on l'instruit, produit des politiciens de premier ordre des professeurs savants, des littérateurs distingués, de parfaits spor-

tsmen, des gentlemen corrects, des acteurs de talent, (toute la gamme des célébrités, de Darwin à Mr Burchier, en passant par Mr Balfour) et fort peu de vrais artistes ou de réels musiciens. Fâcheux état de choses dont la cause est la façon d'enseigner, close au progrès, et l'esprit général des Universités.

Pour bien comprendre ceci, il faut connaître la constitution des Universités mêmes, savoir que leurs portes se ferment hautainement devant les influences extérieures et étrangères, que leurs admirables cloîtres qui virent tant de grands hommes baignent dans une atmosphère quasi-médiévale, que la plupart de leurs halls ignorent la lumière électrique, que leurs maîtres entourent de soins jaloux des coutumes et des méthodes qui reposent sur trop d'années. Par où l'esprit moderne pourrait-il pénétrer ? Il se heurte aux hautes grilles forgées, aux battants cloutés, aux épais murs gris. L'esprit universitaire règne en tyran sur son domaine clos. Songeons-y bien : Oxford et Cambridge diffèrent de toutes les autres Universités du monde, n'étant pas des Universités fondées dans des villes, mais des Universités qui ont donné naissance à des villes ; Cambridge par exemple, sans ses dix-sept collèges, n'existerait pas.

Les jeunes gens qui vivent dans ces collèges, soumis à des règlements orgueilleusement antiques, gardent toute leur vie l'empreinte universitaire dans leurs idées comme dans leurs allures. Ce signe de distinction se reconnaît à première vue, si puissante s'affirme l'influence respectée. Même les plus personnels ne s'en libèrent jamais complètement, à moins qu'ils ne deviennent de leurs éducatrices les adversaires acharnés. Aussi bien, leurs attaques touchent peu les vieilles tours fières, les professeurs à robe, les étudiants dociles et les familles fidèles. Et rien ne saurait contrebalancer le poids des siècles et des traditions. Evidemment, dans un tel milieu imbu d'un esprit de « Monasticisme sportif » (ces deux mots résument toute l'Université), si les langues mortes règnent en absolues souveraines, si les langues modernes vivent d'une vie éphémère, les Arts végètent étouffés. La musique en particulier ne peut que perdre à être étudiée comme un texte grec, une inscription latine ou un fleuve disparu.

L'actuelle Renaissance musicale anglaise, à Londres comme en province, d'un côté, l'influence stagnante des Uni-

versités sur les arts, d'autre part, donnent un intérêt particulier et général à la question de la musique dans les Universités.



Nul n'est plus éduicable que le public anglais pour qui la musique n'est point un passe-temps. Nous l'avons vu, ce public, suivre avec attention sur son programme de concert les notices analytiques et chercher studieusement à comprendre, soin louable, sans, peut-être à tort, écouter assez les sensations que la musique évoque en lui. Il ne la subit pas, mais l'étudie ; il écoute les voix autorisées et ce qu'elles décrètent, croit les critiques, prend parti et se passionne comme en un match ou un incident international, parce qu'il juge devoir le faire et qu'il fait toutes choses sérieusement. Que si, dans un concert dominical parisien, vous voyez les auditeurs commencer à lire les notices du programme, et en tourner les feuillets non sans bruit, c'est une preuve presque certaine que le Concerto ou la Symphonie qu'ils écoutent lui paraissent dénués d'intérêt ou d'une longueur que rien ne justifie. Même, arrive-t-il parfois que, dès le lendemain matin, la jolie madame X... se précipite visiter les fourrures de la Maison Dax ou l'exposition de Corsets Hygeia, les seuls rationnels, ayant, la veille, lu tout le programme de M. E. Colonne, annonces comprises au cours d'une œuvre particulièrement ennuyeuse. Ainsi les grands concerts servent le commerce national.

Il n'en est pas ainsi en Angleterre. S'il lit son analyse, l'auditeur londonien la lit pour s'instruire : il ne veut pas se tromper sur la signification exacte des thèmes de la *Vie d'un Héros* ni sur la date de la *Symphonie Fantastique*. Mieux, les décrets des critiques, les notices des programmes, l'opinion des grands de ce monde, forment son jugement, plus que son goût même ne le guide.

Voilà pourquoi il importe que ces critiques et les amateurs qui donnent le ton fassent montre eux-mêmes de bonnes opinions musicales. Si l'Université, au temps qu'elle les éduquait, ne leur a pas inculqué un jugement sain, un goût éclairé, une connaissance complète, leur influence qui aurait pu être

excellente sera quelconque ou même mauvaise ; et l'Angleterre aura, par la faute des Universités, le goût musical qu'elle mérite.

Cet effet indirect de l'enseignement universitaire anglais ne fait que rendre plus déplorable son effet direct sur les compositeurs qu'il produit (1).



Par quel phénomène désastreux et inexplicable, l'enseignement de la musique classique dans les Universités produit-il de si détestables résultats ? Car il est impossible de critiquer les maîtres que l'on donne en exemple aux étudiants : Bach, Beethoven, Mozart et Brahms. Le choix de ce dernier seul étonnera quelque peu un Latin, (2) mais particulièrement dans les Universités, Brahms règne en toute puissante Divinité. Il semble que les fugues de Bach avec leurs volutes et leurs enroulements, ses sobres Chorals s'harmoniseraient mieux avec les colonnades des cloîtres collégiaux, l'élanement des tours vers les ciels successifs, les voûtes ogivales des chapelles ; l'héroïsme de Beethoven, la simplicité Mozartienne, tout paraîtrait plus adéquat que le froid talent de Brahms. Cependant, inclinons-nous devant les faits ; et en somme, même Brahms s'affirme un digne modèle pour des étudiants sans génie musical.

Que si les œuvres de ces quatre maîtres composent presque exclusivement les programmes des concerts académiques, on ne saurait s'en plaindre. Mais l'admiration et l'amour d'eux qu'on enseigne se mélangent fâcheusement d'une intransigeance quasi-absolue. Hors ceux-là point de salut, semblent dire les Universités ; adorer ces quatre dieux c'est mépriser et détester tous les autres compositeurs. Etrange étroitesse d'esprit.

(1) Et plus encore faut-il s'alarmer du manque d'influence sur les publics anglais, pour des raisons dont la principale est le caractère de la musique académique, — « musique de serre » si l'on peut dire, qui ne répond pas aux aspirations naturelles de l'homme ordinaire et n'attire à elle qu'une seule classe d'intelligences.

(2) Pour les Anglo-Saxons il est un Dieu ce bourgeois intelligent, pondéré, honnête, pas trop personnel, sans grande imagination, aux idées un peu vulgaires, qu'on doit respecter. (M. B.)

D'ailleurs, les autres compositeurs, on ne les connaît pas, on ne les étudie pas, on ne veut pas les connaître. C'est le mépris systématique érigé en principe d'instruction. Voilà où les traditions de l'Université la servent mal.

Certes, l'art ne saurait naître ailleurs que dans un terrain classique, mais il ne s'y développera pas sans les influences du dehors et du progrès moderne. Notre âme et notre façon de sentir, plus complexes, plus nuancées ne se contentent plus, par exemple, de l'orage de la *Symphonie Pastorale*, elles ont besoin des accords de *Fervaal*, des plaintes de *Pelléas*, des élans wagnériens, même des points d'interrogation philosophiques de *Zarathustra* (1). Mais la fidèle et orgueilleuse institution se refuse à changer quoi que ce soit à ses habitudes d'enseignement et l'incomplète connaissance classique lui paraît suffisante. Evidemment pour elle, la passion amoureuse, ça n'est pas l'étreinte de *Tristan*, mais le baiser conjugal de *Fidelio*. Voici le plus grand reproche que l'on puisse faire aux musiciens et professeurs académiques, partant du principe : toute terre inconnue est dangereuse, ils ne donnent pas assez d'encouragements à l'exploration musicale. L'étude des classiques, fort louable en soi, regarde vers le passé, demeure indispensable, mais ne devient guère profitable ni productive sans un regard vers l'avenir. Tous ces jeunes gens qui peut-être se sentaient des aspirations sincères, l'instinct vague d'une autre musique plus subtile, plus compliquée, accompagnant mieux leurs âmes d'aujourd'hui, ne peuvent donner libre cours à leurs dispositions naturelles pour ce qu'on leur enseigne que la seule noblesse classique vaut d'être étudiée et imitée.

Des pastiches, voilà ce qu'ils produiront, des pastiches sans joie, sans douleur, sans expression personnelle. Quoi ! même le cœur douloureux de Shumann est à peine jugé digne d'une dissection ! Quant à l'école française moderne, il est de mode de la mépriser avec une épithète louangeuse. « Très forte, oui, mais sans profondeur ! » tel est le verdict que rendent ces professeurs (entraînant à leur suite les élèves) qui connaissent un peu César Franck, et tout juste de nom, Vincent d'Indy

(1) Peut-être bien que la dernière page de *Zarathustra*, ce n'est plus ni musique ni philosophie, mais simplement de la littérature ?

et Claude Debussy. Et Ropartz, Chausson, Erlanger, Dukas, Duparc, Magnard, pour ne citer que ceux-là, on les ignore complètement, et à leur égard, le dédain de parti pris s'érige en devoir et en règle de conduite. Sont englobées dans le même dédain l'école allemande de Brahms à Richard Strauss considéré détestable, l'école russe moderne (1) y compris Tchaïkowsky jugé immoral (2) et naturellement l'école italienne.

La même incuriosité ne daigne pas considérer la musique opératique en général, fût-elle de Gluck, de Wagner ou de Verdi. Il n'est pas téméraire d'affirmer que, parmi les membres des « musical clubs » d'Oxford et de Cambridge, la plupart n'a probablement jamais assisté à une entière représentation d'opéra. Ne nous en étonnons pas : la musique dans les Universités restant entre les mains d'une certaine classe de gens ennuyeux, ternes, et terriblement respectables qui font de la musique de chambre comme ils vont à l'office, le dimanche, de futurs clergymen ou professeurs d'écoles que ni un idéal de passion musicale, ni un idéal de passe-temps chics n'entraînent dans ce temple mondain de la musique qu'est Covent Garden. (3)

Cependant, à Cambridge, de louables efforts sont maintenant tentés par M^r E. J. Dent pour dissiper ces préjugés et cette invraisemblable ignorance et enseigner aux jeunes gens que la musique de chambre endort, qu'il existe d'autres œuvres que les *musical comedies* ; et Oxford, où d'ailleurs la musique est généralement supérieure et plus variée, doit quelque reconnaissance à M^r W. H. Hadow, musicien ouvert aux idées modernes, de son aide, de son expérience et de ses écrits.

Il va sans dire que la production musicale dans les Universités ne possède aucune valeur originale ; à peine compte-t-on quelques compositeurs doués d'un talent appréciable, honnête et un grand nombre de forts-en-thèmes d'une incontestable médiocrité. Les génies manquent et même toute

(1) Reconnaissons qu'il y a deux mois, l'Université de Cambridge a conféré un doctorat honoraire à Glazounow, après exécution d'une de ses symphonies.

(2) Au fait, la moralité n'y serait-elle pas pour quelque chose ? Les recherches troublantes de musiques intimes, correspondant à du Baudelaire, du Verlaine, du Samain, s'ils consentaient à les connaître, ils les rejetteraient comme décadentes, morbides, et peu respectables.

(3) Si ces personnes se hasardaient à l'Opéra, ce serait pour entendre *Fidelio*, ou, peut-être, un jour de grande débauche, *Lohengrin*.

personnalité est absente des compositions plus admirables qu'intéressantes de M^r D. F. Tovey (1) et de la musique de chambre du Dr Ernest Walker, — les deux seuls noms qu'on puisse d'ailleurs citer.

Il faut remarquer d'ailleurs l'excellence des concerts donnés dans les deux Universités anglaises. On entend à Oxford plus de quatuors, de trios, de sonates que partout ailleurs d'une exécution simplement parfaite. A Cambridge, les interprétations des maîtres n'atteignent pas au même degré de perfection. Cela tient à ce que le milieu musical y est plus amateur que professionnel, composé principalement de jeunes dilettanti pleins de bonne volonté plus que de talent expérimenté, et quelquefois enthousiastes. D'aucuns même, de passage à Paris, s'y pâmèrent devant *l'Etranger* et *Pelléas*, et se jouèrent à eux-mêmes sur leur piano *Pagodes* ou *Jeux d'Eau* inlassablement. A quoi bon compter ces très rares exceptions ? Ils connaissent aussi les *Moralités* de Laforgue, les *Salomé* de Gustave Moreau, les vers d'Henri de Régnier, les dessins de Blake et d'Aubrey Beardsley ; et plus que probablement, ces jeunes gens resteront toute leur vie les délicieux amateurs éclairés improductifs qui vont pensant avec Ibsen que la majorité a toujours tort (2).



Il ne manque aux Universités anglaises qu'un Hans Sachs et un Walter de Stölzing pour corriger et aérer cette pédanterie classique voulue, si fâcheuse ; un Hans Sachs professeur qui voudrait bien rêver le soir à sa fenêtre à petits carreaux ouverte aux brises frémissantes, un Walter jeune ému, vivant et sincère qui briserait les antiques formules après s'en être servi. Ne nous leurrions pas. L'Angleterre n'en produit point, tout au moins dans les classes supérieures de la Société, nourries de principes admirablement conservatifs.

(1) Homme d'ailleurs d'une grande érudition et d'une technique parfaite, de qui Richter a récemment dirigé un concerto pour piano et orchestre.

(2) Il va de soi que de telles exceptions ne correspondent nullement au type de musicien universitaire dont il est question. Les jeunes dilettanti sont ainsi, en dépit de l'enseignement académique.

De naissance, tout « vrai anglais » s'avère sentimental. Nous en avons la preuve par le goût non corrigé de l'innombrable *middle class* qui a le courage de ses opinions et de ses admirations artistiques — d'ailleurs mauvaises. Les pièces des théâtres à succès, les romans à gros tirages, les romances adorées, les histoires romantiques, les tableaux populaires prouvent surabondamment cette folle sentimentalité qui atteint même aux capacités de la détestable sensiblerie de toutes les qualités transformées en défauts, la plus haïssable. Le « vrai anglais » de meilleure naissance ou d'éducation supérieure rougit de sa sentimentalité comme d'une tare et, anxieux de l'étouffer, dépasse le but et étouffe du même coup sa sensibilité même. Il sera sceptique ou classique, c'est-à-dire impassible. Parce qu'il aura cultivé sa fierté ou son intelligence, il se sera rendu compte de la nécessité de cette opération, trop bien réussie. Sa vie universitaire, son monasticisme sportif ne sont certes pas favorables à faire revivre en lui des sentiments délicats. Indifférent à l'art, il étudiera la musique classique comme un monument d'architecture historique édifié par des génies sans passions. Même Beethoven, mal enseigné, le laissera froid. Redoutable malentendu qui cause tout le mal. La musique telle qu'on la considère dans les Universités, c'est une science plutôt qu'un art, un document stérile, un monument archéologique bien conservé d'un style défini qu'on ne peut perfectionner. La musique que produisent les Universités, c'est celle que peuvent composer des hommes sans émotions, aux sens endormis, à la calme érudition, musique sincère et d'un idéal élevé quoique borné, que n'anime pas de son inspiration émotive la Vie Humaine : ni la leur, puisque ces religieux-laïques et ces hommes de sport n'en ont pas, ni celle des autres hommes puisque l'enseignement universitaire s'enorgueillit de l'ignorer. A quoi servent l'Intelligence, les Dons, la Science acquise, les Traditions non-inutiles ? Et comment un art comme la musique plus émotionnel qu'intellectuel pourrait-il progresser dans une atmosphère aussi arriérée, aussi étroite et aussi froide que celle des Universités ? Or, on le sait, tout ce qui n'avance pas recule.



Cette alimentation strictement classique donne des bons résultats, peu, comme des mauvais, beaucoup, selon la faculté d'assimilation des étudiants. Qu'un jeune homme possède déjà une affection particulière pour la noble musique de chambre comme à Oxford et à Cambridge il n'en entend pas de médiocre, son goût se développe et devient de plus en plus cultivé. Il arrive à connaître tout le beau répertoire, sonates, trios, quatuors, des quatre maîtres vénérés. Mais ne sont-ce pas là de bons résultats sinon négatifs, tout au moins improductifs ? En outre, que de fâcheux !

Ces jeunes gens qui n'étudient qu'une seule espèce d'œuvres non seulement ignorent les compositions modernes intéressantes, mais encore peuvent mal distinguer entre la meilleure et la pire musique d'un autre âge ou d'un autre caractère ; sans compter qu'ils jugent ensuite tout ce qu'ils entendent par rapport à leur idéal classique habituel, le plus erronément du monde.

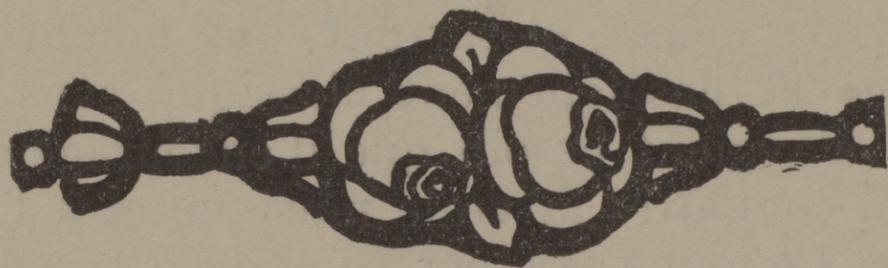
Les Universités se contenteraient-elles de ne pas créer d'artistes, il faudrait le déplorer ; en somme, il en peut surgir d'ailleurs, au dehors de leurs enceintes réservées. Mais, par suite de l'esprit étroit de leur enseignement, elles ne créent même pas de dilettanti idéals qui, doués de sensibilité, de curiosité et de jugement s'intéresseraient aux bons musiciens, qu'ils devineraient, et protègeraient, artistes et concerts, du haut de leur dilettantisme et de leur position sociale.

Enfin il arrive même, et surtout, que nombre d'étudiants s'effrayent de cet enseignement classique sans concessions, qui peut-être n'avaient besoin que d'encouragements adroits pour arriver à connaître la vraie musique et à l'aimer. Voilà le point faible. Le jeune aristocrate passe à travers les années d'Oxford et de Cambridge sans subir aucune influence artistique parce qu'on ne cherche pas à parer l'influence possible de couleurs séduisantes. La musique n'étant pas un sport, il la dédaigne, n'étant pas une distraction, il s'en écarte. Un abîme est ainsi creusé entre les purs musiciens et les purs mondains. Ainsi la musique perd-elle, de par la faute de professeurs trop austères, de futurs grands protecteurs qui lui seraient inappréciables. Un enseignement gradué, agréable, des programmes de concerts ingénieux, un appel à la sensibilité enfouie, une musicalité plus humaine, auraient tôt fait de convaincre

ceux qui ne sont pas uniquement de purs sportsmen. La plupart de ces jeunes gens ne deviendraient sans doute jamais de vrais bons musiciens, mais du moins ils ne considéreraient plus la musique sérieuse comme l'ennuyeuse ennemie ; ils serviraient sa cause comme devraient la servir ces dilettanti idéals que n'engendre pas non plus l'éducation universitaire. Ainsi la jeunesse dorée d'Angleterre, classe qui donne le ton, se contente des flons-flons des opéras-comiques londoniens et des *musical comedies*. La musique en général, et la musique nationale en particulier en souffrent.

Voilà comment les Universités d'Angleterre, fières de leur passé, de leurs vieilles pierres, de leurs traditions, de leur personnalité, peuvent produire de grands hommes sauf des artistes et surtout des musiciens. Leur enseignement de l'unique musique des anciens morts, aux idées respectables, étroites et nuisibles, ennemi du progrès ne saurait être mieux baptisé, stigmatisé que du nom de « Beckmessérianisme anglais »

FRANCIS TOYE ET MARCEL BOULESTIN.





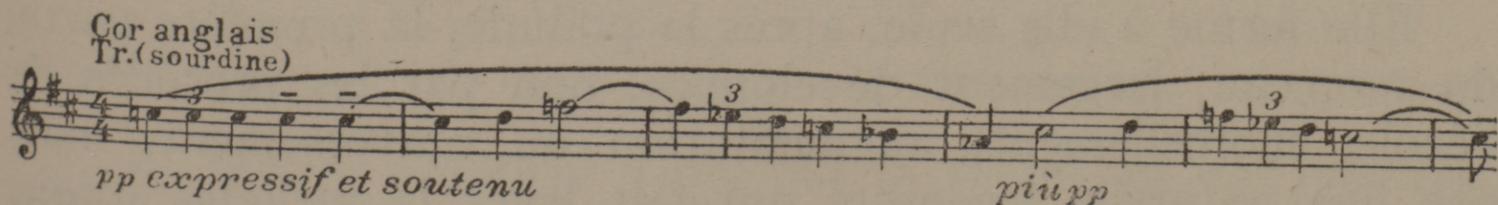
LA MER

TROIS ESQUISSES SYMPHONIQUES
DE CLAUDE DEBUSSY



J'AI tenté de montrer, en un article de la *Grande Revue* (10 février) l'heureux changement survenu dans l'art de Claude Debussy, lequel, tout impressionniste d'abord, adopte aujourd'hui des formes plus amples, des idées plus précises, des constructions plus solides, des rythmes plus vigoureux ; et cela, sans rien perdre de sa finesse ni de sa fraîcheur. De cette étude, je citerai seulement la fin, en l'illustrant d'exemples que je ne puis donner qu'ici (1), et en me félicitant de l'heureux accord où je me trouve avec notre excellent collaborateur M. Allix.

« La mélodie, au lieu de rester en suspens ou de se dissoudre dans l'air, est aujourd'hui explicite, résistante et fermée sur elle-même. Témoin cette phrase qui se dégage, tout au début, du frémissement obscur encore, et c'est la plainte étouffée des solitudes où l'aube disperse ses premiers reflets :



(1) D'après la partition d'orchestre publiée chez MM. Durand, éditeurs.

Si nette cependant, qu'on la reconnaîtra toujours, et qu'elle pourra reparaitre, tantôt illuminée de soleil, au cours de ce premier mouvement (*De l'aube à midi sur la mer*) :

Musical score for Hautb. Cl., Cors Bns, and Trompettes (sourdine). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Hautb. Cl. part features a melodic line with triplets and slurs. The Cors Bns part provides harmonic support with sustained notes. The Trompettes (sourdine) part plays a sustained note with a dynamic marking of *p soutenu et en dehors*.

ou bien fouettée et distendue par les rafales obstinées, dans le *Dialogue du vent et de la mer*.

De même, cette phrase en deux périodes, qui montre les jeux de la lumière et des eaux, miroitement joyeux et attendri tour à tour :

Musical score for Fl. Cl., Cors, and other instruments. The score is in G major and 3/4 time. The Fl. Cl. part features a melodic line with triplets and slurs, marked *mf*. The Cors part provides harmonic support with sustained notes, marked *p expressif et soutenu*. The bottom part of the score shows a melodic line with slurs and dynamic markings *mf*, *p*, and *piu p*.

Elle forme à elle seule, après le prélude, la première partie du morceau, largement développée, non par les procédés de l'école, morcellement, augmentation ou renversement, mais par une naturelle fécondité qui fait lever la mélodie autour d'elle : tristesse du hautbois, vol délicat de flûte, caresse du violon, ce sont toutes les voix qui s'éveillent. A dire vrai, Claude

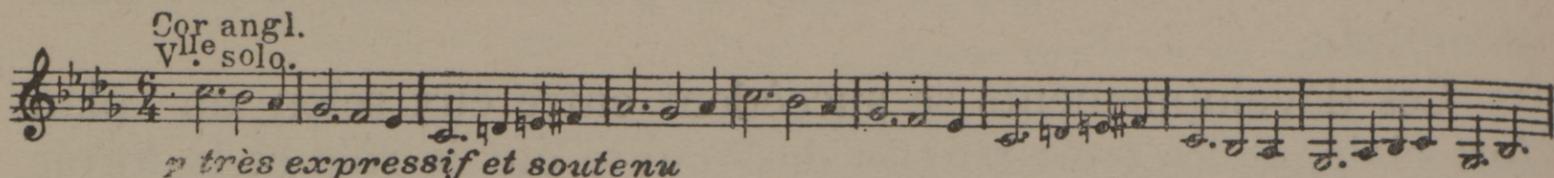
Debussy n'a jamais conçu de développement que par l'association des idées musicales ; mais il n'en avait pas, jusqu'à ce jour, construit d'aussi large, ni dont la pensée directrice fût aussi manifeste.

Ces développements se succèdent entre eux selon un plan fort clair, et les trois parties de l'œuvre ont le rôle et la forme d'un premier mouvement, d'un scherzo et d'un finale de symphonie. On dira que les lois de la symphonie ne sont pas celles du poème symphonique ; ce qui est vrai, si on pense à certaines lois particulières, telles que la modulation forcée de la seconde idée ; faux, si l'on n'entend parler que les lois générales d'équilibre, qui sont la condition même de l'art. La musique de la *Mer* peut, à la rigueur, s'expliquer par elle-même ; son pouvoir descriptif n'est en rien diminué pour cela, bien au contraire. Il n'est de réalisme intégral que celui de la mauvaise photographie ; une œuvre d'art suppose toujours une harmonie intérieure qui la rend stable ; car elle isole, dans la continuité indéfinie de la nature, quelques forces qui doivent former un système clos. C'est donc louer encore l'œuvre nouvelle, de signaler que son premier mouvement comprend deux idées, développées en même temps qu'exposées, dont l'une est en *ré* bémol, l'autre en *si* bémol, et qu'une troisième idée, qui reparaitra dans le dernier mouvement, ramène le ton de *ré* bémol ; c'est ce grave appel des trombones et des cors, qui monte des profondeurs et vient s'épanouir en un triomphe rutilant :

The image shows a musical score for Horns (Cors) and Trombones (Tromb.). The top staff is for Horns (Cors) and the bottom staff is for Trombones (Tromb.). Both staves are in 4/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Horns part starts with a 3-measure phrase (marked '3') and then continues with a sustained harmonic pedal point (marked 'p'). The Trombone part also starts with a 3-measure phrase (marked '3') and then continues with a sustained harmonic pedal point (marked 'p'). The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.

Et sait-on comment s'annonce ce retour au ton principal ? Par une pédale de dominante, c'est-à-dire par un enchaînement d'harmonies sur un *la* bémol, soutenu à la basse, et dont notre oreille attend la résolution à la quinte inférieure. Mais

ces harmonies vibrent de chaleur, et elles enveloppent un chant de volupté somnolente et torride :



C'est l'heure méridienne où les yeux se ferment et le corps s'assoupit. Ainsi, par un de ces accords dont l'artiste a le secret, la raison est satisfaite en même temps que la nature observée ; l'ordonnance du tableau ajoute à son éclat.

Ces tonalités précises n'ont aucune arrogance. Elles guident sans rigueur une mélodie qui reste libre de supprimer les demi-tons, à la chinoise (3^e exemple, première période), ou de les rapprocher en progressions chromatiques, de sous-entendre une note, d'en altérer une autre, et de grever, par exemple, le ton de *ré* bémol d'un *sol* naturel et d'un *ut* bémol (3^e exemple, seconde période). Voilà qui fait présager la chute prochaine de nos deux pauvres modes diatoniques, le majeur et le mineur, et l'avènement d'une musique sans gammes fixées, qui reposera directement sur les relations de l'harmonie.

C'est l'harmonie qui, partout présente, prévient toute méprise et résout toute incertitude, assigne une fonction définie à des notes qui ne sont nullement enchaînées au hasard, ni en vue du seul effet pittoresque. Cette harmonie, aussi fine et aussi riche que jamais, est ici réalisée avec plus d'ampleur, et plus figurée. Au lieu de se présenter sous la forme primitive d'accords et de se confier une fois pour toutes à un chœur d'instruments, elle se répartit à travers tout l'orchestre, passe d'un groupe à l'autre, s'enfle et se creuse tour à tour, et surtout se traduit en vifs accents, en motifs décidés, même en mélodies complètes, qui animent ces fonds jusque-là immobiles, les divisent en plans successifs et leur donnent un mouvement. On trouve dans ce poème symphonique une alerte polyphonie, toujours claire parce qu'elle est la floraison de l'harmonie, et qui, du sommet de l'orchestre à ses profondeurs, éveille l'rythme...

La puissance : voilà ce qui frappe et même peut surprendre en cet art nouveau. Cette puissance se rencontrait déjà dans les œuvres les plus légères en apparence, mais elle y demeurait latente : on la devinait seulement, à la sûreté du geste, à l'assu-

rance de la démarche, et à cette exquise réserve même, indice d'un singulier empire sur soi-même. Elle éclate aujourd'hui, comme elle éclatait en certains endroits de *Pelléas*, les plus dramatiques : ainsi cette scène d'angoisse et de pitié où Golaud, altéré de savoir, interroge l'enfant et le fait témoin. Mais c'étaient là des marques isolées, qui peut-être même se détachaient trop parmi la suavité d'une musique où se dénouait toute volonté. Beaucoup s'y méprirent, au point de vouer dans leur cœur Claude Debussy à refaire toujours ces tableaux du jardin ou de la fontaine, dont le charme alangui lui était prescrit par le sujet, choisi d'ancienne date, mais ne répondait plus peut-être, au moment où parut l'œuvre, à la vigueur d'un esprit ambitieux de laisser la vie entière, au lieu de l'embaumer de volupté attristée. On ne vit pas alors que l'avenir de sa musique était dans la force. Non la force brutale d'un R. Strauss, musicien disciplinaire qui trop souvent donne la bastonnade à son auditeur ou le gave malgré lui. Nous n'avons rien à craindre : la force reste toujours harmonieuse, chez ceux qui ont reçu les dons des Muses. Et si l'on en doutait, on n'aurait qu'à se ressouvenir de ce passage, au centre du deuxième mouvement (*Jeux de vagues*), où de vifs frissons d'écume cinglent une mélodie douce et glauque comme ces sentiers de calme qui se traçent sur l'étendue miroitante :

The image displays a musical score for the second movement of Claude Debussy's *La Mer*, titled "Jeux de vagues". The score is arranged in two systems, each containing five staves. The top system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), English Horn (Cor angl.), Alto Saxophone (Altos), and Violins (Vlles). The bottom system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Pizzicato strings (pizz), and Cello/Double Bass (C.B.). The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The woodwind parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets. The string parts are marked "pizz" and "expressif (en dehors)", indicating a pensive and expressive character. The score is written in a clear, professional hand with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ou bien encore de cette réponse si tendre que fait la mer aux assauts du vent dans ce *Dialogue* qui termine le poème par un déchaînement d'énergie et un emportement d'émotion :

Musical score for four instruments: Hautb. (Horn), Cl. (Clarinet), Pns. (Piano), and Altos. Vles. C-B. (Alto Saxophone). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Hautb. part has a melodic line with triplets and slurs, marked *mf*. The Cl. part has a sustained harmonic accompaniment, also marked *mf*. The Pns. part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern, marked *p*. The Altos. Vles. C-B. part has a melodic line with triplets and slurs, marked *mf*. The score is divided into four measures.

LOUIS LALOY





LE MOIS

Concerts et Théâtres

CONCERTS-COLONNE

Exception faite pour la chaconne de Bach et pour le prélude de *Lohengrin*, on peut dire que le mois a été consacré à la musique française, représentée par neuf artistes.

A tout seigneur tout honneur : outre la traditionnelle *Damnation de Faust*, nous avons eu deux fois la géniale et baroque *Symphonie fantastique*. Un peu trop de mollesse ; l'orchestre et son chef semblent désormais blasés sur cette musique, et le public aussi, peut-être. On ne bisse plus la *Marche au Supplice* ! Par malheur, on ne peut être ici que de feu ou de glace : M. Colonne ne m'a point dégelé. A galvaniser Berlioz il a, depuis trente ans, très justement moissonné les lauriers ; c'est très beau les lauriers, mais il n'en faudrait pas faire litière, ni oreiller. Trop souvent les nuances, que notre fougeux romantique a voulu parfois exagérer jusqu'au paroxysme, sont réduites à l'état de simple indication ; les très vaillants artistes jouent un peu, révérence parler, comme des ronds-de-cuir, sur

leurs chaises de paille. Cependant, à la fin de la marche, M. Colonne fait lever tout son monde pour saluer le public. C'est un effet dont il abuse quelque peu, et qui devrait, sinon être proscrit, du moins demeurer très-exceptionnel. Les applaudissements vont soit à l'œuvre, soit à un soliste, soit à l'exécution collective ; dans ce dernier cas, c'est au chef et au chef seul qu'ils s'adressent légitimement.

N'est-ce pas montrer un peu trop de complaisance pour les faiblesses du public que de s'arrêter sur la vingt-cinquième mesure avant la fin de la scène aux champs et de laisser libre cours aux bravos avant de faire entonner le solo de cor anglais ? Le tonnerre attend, pour gronder au loin, que les applaudissements aient cessé !

De Franck, le morceau symphonique de *Rédemption* et *Psyché* ont été exécutés avec un grand souci de nuances et suivant une progression dynamique très bien réglée ; je suis d'autant plus heureux de le constater que je me suis permis tout à l'heure de l'exprimer à M. Colonne. Mais aussi c'est lui qui nous apprend à être difficiles pour lui-même !

Cependant le mouvement de l'interlude de *Rédemption* était un peu lent pour exprimer l'allégresse. Et quant à la tradition établie au Châtelet de reléguer les chœurs et le récitant de *Psyché* dans la coulisse, je ne saurais l'approuver, eût-elle été cent fois tolérée par le père Franck. On y gagne sans doute un peu de mystère, mais on y gagne aussi un fâcheux harmonium, et, sans compter l'inconvénient de ne plus percevoir un traître mot des paroles (si encore le programme les donnait !) on y perd toute cohésion entre les voix instrumentales et chorales. Le défaut de la combinaison apparaît dans tout son lustre quand les harpes, visibles et présentes à l'orchestre, accompagnent les lointains choristes.

Quant aux œuvres mêmes, elles demeurent exquis. Qu'elle était mélodieuse l'âme pure de ce musicien, le seul peut-être qui ait pu sans ridicule affronter la périlleuse entreprise de faire chanter les anges ! Pour n'être guère chatoyant, pour procéder par larges touches, en glacis superposés, registration plutôt encore qu'instrumentation, son orchestre ne laisse pas de produire grand effet. On a l'impression de fouler l'herbe épaisse et fleurie des hauts pâturages alpestres.

M. Jacques Thibaud a joué, avec sa maestria coutumière,

la chaconne de Bach et la *Symphonie Espagnole* de Lalo. C'est un beau violoniste ; il abuse seulement du glissé, qui ne le conduit pas toujours au but, surtout sur la quatrième corde. M. Bachmann nous apprenait dernièrement que la tête et le corps de Paganini gardaient une immobilité complète, absolue ; pourquoi faut-il que tant de violonistes nous exhibent le dandinement continu d'un plantigrade en laisse ? On a le mal de mer à les voir, quand ce n'est pas à les entendre.

Si un mauvais concerto est une chose abjecte, un concerto qui est de la musique comme précisément la *Symphonie Espagnole*, ne met peut-être que mieux en lumière le vice rédhibitoire du genre. En dépit du très grand talent de M. Thibaud, on est souvent tenté de lui crier : Monsieur, trêve à vos prouesses, que nous puissions jouir de cet ingénieux orchestre, pétillant d'esprit et de verve.

Je ne puis rien vous apprendre de l'exécution du concerto en *sol* mineur de M. Saint-Saëns, bientôt quadragénaire (le concerto !), ni de l'*Après-midi d'un faune*, ni du Paradou musical de M. Bruneau (*la Faute de l'abbé Mouret*), ni des trois nouvelles mélodies de M. Dubois : un cerbère jaloux veillant sur l'auguste enceinte (ce n'est pas la reine d'Espagne que je veux dire, c'est la salle du Châtelet) ne l'a pas voulu permettre.

Le magnifique programme du dernier concert de janvier encadrait, entre *Rédemption* et *Psyché*, les *Souvenirs* et la *Mer*, dirigés par leurs auteurs, et séparés par l'*Apprenti Sorcier*. J'ai déjà longuement parlé du noble et émouvant poème de M. d'Indy ; il fut encore mieux joué qu'en décembre et reçut le même accueil.

Le scherzo de M. Dukas dont M. Colonne dut recommencer l'exécution très brillante et très précise, est une pièce étincelante, qui procède jusqu'à un certain point de la *Reine Mab* et des poèmes symphoniques de M. Saint-Saëns. Le rôle explicatif du programme y est réduit au minimum, et toute allusion à la ballade de Goethe pourrait être supprimée sans nuire à l'intérêt du morceau, qui porte en lui-même les raisons musicales de son développement. La netteté de la conception, la sûreté de l'écriture, en font une œuvre achevée, un indiscutable et classique chef-d'œuvre, qui porte infailliblement sur le public. Je ne veux pas boudier contre mon plaisir, qui fut vif ; oserai-je dire pourtant que j'admirerais davantage l'*Ap-*

prenti Sorcier si son auteur en était resté là ? Ce Dukas-là est un maître ; mais je préfère le Dukas, moins transparent et plus profond, de la sonate, des variations, et d'*Ariane et Barbe-bleue*. Presque trop amusant, l'*Apprenti sorcier* ! c'est un bijou, c'est aussi un peu un joujou. Et sans doute :

La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange ;

oui-dà, cela est bon à dire à Froment Meurice !

Il est clair que l'œuvre une fois entendue, on aura toujours une joie sans mélange à la retrouver, mais qu'elle n'a plus rien de nouveau à révéler. Aussi servait-elle fort à propos de tampon entre deux compositions très diversement hermétiques, l'une par la forme profondément méditée d'une discrète confiance, l'autre dont il me reste à parler autant par l'imprévu du plan que par la sensibilité si aiguë et si personnelle qu'elle dévoile.

Mais que disais-je donc dans le dernier numéro ? il s'est réveillé, le public du Châtelet, à la première audition de la *Mer*, et ce furent de belles exclamations et de stridents coups de sifflet. A la bonne heure ! rien ne saurait être plus flatteur pour un artiste original que ces manifestations d'hostilité irréfléchie : je le dis très-sérieusement. Au reste, le dimanche suivant, l'apathie régnait de nouveau : les bravos furent moins nourris et c'est à peine si un sifflet honteux se fit entendre.

Un apprenti-sorcier, ce n'est certes pas M. Debussy ! Sorcier consommé au contraire, et prestigieux artiste. Les futurs traités d'orchestration emprunteront sans doute maint exemple au scherzo de M. Dukas : la *Mer* ne leur donnera rien, car les trouvailles dont elle fourmille, incessamment variées comme « le sourire innombrable des flots », n'appartiennent vraiment qu'à M. Debussy dont l'inépuisable fantaisie les crée sans trêve ; elles éclairent les facettes de son esprit ondoyant et divers comme son sujet.

Si je ne puis analyser ainsi que je le voudrais les trois esquisses symphoniques, c'est la faute des éditeurs et non la mienne ; mais peut-être n'est-il pas mauvais d'en être réduit à des souvenirs d'auditeur pour apprécier cette œuvre d'un impressionnisme très-étudié. Certaines marines de cet autre Claude qui est Monet caressent les yeux à peu près comme

jouissent ici les oreilles. Des trois parties (I De l'aube à midi sur la mer. — II. Jeux de vagues. — III. Dialogue du vent et de la mer), c'est la troisième que je préfère, mais cela doit dépendre des dispositions du moment.

Tout paraît d'abord inventé dans cette musique ; en écoutant attentivement, on reconnaît pourtant qu'elle n'est pas sans attaches avec l'art traditionnel, si, en son esprit de synthèse spontanée, elle ne dédaigne aucune des ressources de toutes les civilisations musicales, jusqu'à celle de l'Extrême-Orient ; on reconnaît surtout que l'imagination du musicien n'erre point du tout à l'aventure. Certains diraient que pour évoquer la mer il convient que la musique soit..... *vague* ; mais elle n'est point vague, elle est subtile et raffinée. Pour se montrer fort libre, la composition n'en est pas moins harmonieuse en sa souplesse.

Le pire philistin, en présence d'une telle œuvre est l'homme qui croit « savoir la musique », et prend naïvement ses pauvres habitudes pour des lois intangibles. Tout le choque et il ne sait où se prendre. Si encore il avait comme bouée de sauvetage un commentaire littéraire, une petite histoire ! Mais non, ce ne sont que les impressions d'un musicien, il faut seulement les écouter et les revivre en musicien, s'en laisser pénétrer docilement comme l'auteur a lui-même subi toutes les fascinations de la mer.

On a reproché à ce triptyque d'être plutôt de la musique pure que de la musique descriptive : je suis bien de cet avis, mais je vois là un éloge plutôt qu'une critique. Oui, l'œuvre est moins didactique que lyrique ; l'imitation ne s'y montre qu'adroitement stylisée ; l'auteur ne nous transmet pas sa sensation toute crue, mais seulement réfractée à travers le prisme de son imagination musicale.

Certes M. Laloy a mille fois raison d'observer (dans son récent livre sur Rameau) qu'il n'y a pas d'œuvre d'art sans sujet : seulement le vrai sujet de l'œuvre musicale, c'est le musicien lui-même. Quand il se borne à tenter de nous mettre directement en présence des images qui le frappent, au moyen d'effets imitatifs d'un réalisme plus ou moins grossier et toujours puéril, on a le droit de dire qu'il reste à moitié de sa tâche ; c'est à lui de transmuier ses impressions en musique, laquelle nous suggérera les mêmes images, ou d'autres, peu

importe. Il me semble que c'est dans cet esprit vraiment artistique que les trois esquisses de la *Mer* ont été conçues et exécutées. Ce qui m'intéresse surtout en elles, c'est le tempérament musical de M. Debussy. Aussi serait-il vain de les comparer aux innombrables tableaux de mer que compte déjà l'histoire de la musique : érudition facile, mais sans portée esthétique. Mais rien ne serait plus curieux que de voir M. Debussy s'essayer à traduire des impressions de nature qui n'emprunteraient à la réalité qu'un minimum d'éléments sonores. En musique, comme d'ailleurs en littérature, la montagne a trouvé beaucoup moins d'interprètes que la mer. Que rapporterait M. Debussy d'une villégiature à Vallouise ou à Pralognan ?

G. ALLIX.



A L'OPÉRA

MM. Messenger et Broussan ont entrepris la tâche herculéenne de nettoyer l'Opéra d'Augias. En trois semaines, ils sont parvenus à le purifier de ses miasmes et du terrible goût dont l'avait affligé une direction presque démente. Et, pour nous prouver que le plus usuel répertoire pouvait être rajeuni, ils ont eu la coquetterie de faire, pour leur réouverture, des habits neufs à ce bon vieux *Faust*, dont le public moyen ne s'est jamais lassé. Il faut que j'avoue une lacune de mon éducation : protégé par un bienveillant hasard, jamais je n'avais entendu cet ouvrage ; il a été donné à M. Messenger de rompre le charme. Je ne lui en veux pas : car la musique de Gounod ne m'a pas semblé mériter le mépris qu'on lui a voué en des cercles austères. Elle manque évidemment de noblesse, de grandeur et de franchise. Elle sonne faux, mais elle sonne agréablement. Elle est vulgaire, mais harmonieuse. Même son entrain facile, son attendrissement à volonté, ses flonflons de guingette et ses rataplans de musique militaire ont pris aujourd'hui, par la vertu du passé, une grâce surannée, qui est celle du second empire ; le temps approche où ce style brillant et commode aura pour nous du charme, dans la musique comme dans l'ameublement. D'ailleurs l'orchestre de Gounod n'est

point du tout méprisable : les couleurs en sont claires et variées, et l'on y reconnaît que l'exemple de Weber n'a pas été perdu.

Quant aux nouveaux décors, ils sont ingénieux, pittoresques, mais restaient trop dans l'ombre, le premier soir ; je pense qu'un meilleur réglage du « jeu d'orgue » aura corrigé ce défaut ; les costumes, à la mode d'Holbein, sont fort jolis, et offrent une harmonie de couleurs douces dont depuis bien longtemps l'Opéra avait perdu le secret. Ce sont d'heureux débuts, d'un bon augure pour les prochaines reprises de *Namouna*, puis d'*Hippolyte et Aricie*.

LOUIS LALOY.



SOCIÉTÉ NATIONALE, 11 Janvier.

Le *quintette* de Franck et le *quatuor à cordes* de Ravel faisaient un cadre trop riche à des pièces moindres, mais inédites. La surprise de découvrir celles-ci ne valut pas le plaisir de retrouver leurs aînées par l'âge et le mérite. La Société Nationale, en prenant soin d'entourer ainsi les œuvres nouvelles, ne risque pas du moins de faire regretter les autres. Aussi bien la nouveauté n'est-elle pas le privilège de ce qui est nouveau. Rien ne parut plus jeune, plus fraîchement éclos à la vie, que le quatuor de Ravel, avec ses hardiesses pittoresques et la saveur de ses rythmes allègres. M. Geloso, excellemment secondé, a fait triompher son jeu nerveux et ardent. — Pour le reste, j'ai peine à voir clair dans une poussière d'œuvres menues, dont quelques-unes ne laissent pas d'être agréables. Dans la *Suite : Petite Russe* d'Inghelbrecht défilent des airs populaires que l'harmonisation semble désarticuler à plaisir, ce qui ne nous fâche qu'à demi, car ces thèmes sont pauvres et n'ont que le mince attrait d'être anonymes. Mais ils sont enchassés avec un art habile, et l'interprétation de M. Ricardo Vinès, lumineuse et animée, a fort joliment coloré ces petites scènes. Nous lui devons aussi d'avoir pris de l'agrément aux *Pointes sèches* de M. Jean Pouteign, où il indique les vives touches d'un combat de coqs, et, quelque chose de mieux, ce qui nous a charmés et rafraîchis, c'est l'ode chinoise de M.

Roussel, d'une poésie espiègle et profonde tout de même, sans le papillotement du faux orient. Mme Jane Bathori, sincère et expressive, a rendu l'émoi délicieux d'une ingénue de là-bas, qui a peur de son galant et d'elle-même.

JOSEPH TRILLAT



CONCERTS BLANCHE SELVA.

Mlle Selva n'a pas ce jeu rigide et articulé qui est celui de presque tous les pianistes français — de tous ceux qui ont passé par le Conservatoire sans exception, et dont M. Diémer et M. Risler sont à l'heure actuelle les représentants les plus notoires et les plus applaudis. N'assistons-nous pas en ce moment à un mouvement de réaction contre l'ancienne méthode? Ne nous a-t-on pas trop répété qu'une articulation formidable était la base même du talent? N'avons-nous pas trop sacrifié à *l'indépendance des doigts*, grand mot absolument vide de sens dont on a fasciné plusieurs générations de jeunes élèves. Regardons Mlle Selva, elle ose frapper la note, tantôt de haut, tantôt de bas, la caresser à l'attaque ou au lâcher, la faire vibrer par des ondulations successives du poignet : elle ose même jouer du bras, chose qui était réputée autrefois haïssable entre toutes : et elle n'a pas tort. A une grande diversité de moyens correspond inévitablement une grande diversité d'effets : vouloir obtenir des sonorités variées, avec une attaque toujours identique, est une entreprise au moins hasardeuse. Mlle Selva n'échappe pas complètement à ce dernier reproche. Sa technique, pour avoir déjà un grand coloris, n'atteint pas la prodigieuse diversité de certaines écoles étrangères, celle de Leschetitsky entre autres. Voudrait-elle éviter systématiquement toutes les sonorités molles et sensuelles et les procédés de pédale qui enveloppent le son d'une atmosphère musicale imprécise? Peut-être ne les jugeait-elle pas à leur place dans son programme du 5 février. Ce serait alors une question de principe et non de technique. C'était plaisir de l'entendre dans ces petites pièces de Scarlatti, auxquelles elle donna un esprit, une drôlerie charmante. Mlle Selva sait avoir « *le jeu gai* ». C'est une qualité

rare et inappréciable ! Sa toccata de Bach fut héroïquement menée, les accents rythmiques, très accusés, venant marquer comme des coups de fouet la progression triomphale du morceau. Mais tout n'est pas là, nous eussions souhaité d'entendre aussi le Bach de la tendresse, de la mélancolie et de la douceur. De telles qualités n'eussent pas été déplacées non plus dans cette sonate de M. d'Indy, qui est un monument à ajouter à l'histoire de la musique de piano.

A. M.



FONDATION BACH.

L'éloge de la fondation Bach n'est plus à faire. Dans sa séance du 30 janvier, son vaillant directeur, M. Charles Bouvet, nous régalaient d'un concert Mozart, avec le concours de la voix chaude et merveilleusement timbrée de M. Plamondon. Oserai-je l'avouer ? il m'a paru que le divin Mozart et le public venu pour l'entendre avaient besoin, l'un et l'autre, d'être un peu réchauffés. Est-ce un hasard ou un symptôme ? En tout cas, le fait est à retenir : dans une société de musique ancienne, l'auteur de Don Juan n'a pas trouvé le même accueil que Vivaldi ou Boesset. Faut-il croire que la musicologie portera atteinte à Mozart en le replaçant dans son milieu, et à la suite de ses prédécesseurs ? Je ne sais trop, et les fanatiques diraient au contraire que le génie de ce grand homme ne pourra que gagner à toute comparaison historique. D'autre part, il est certain que nous exigeons aujourd'hui de la musique ce que nos pères évitaient précisément de lui demander. Nous voulons qu'elle nous transporte en rêve très loin de ces réalités que le XVIII^e siècle n'a jamais consenti à perdre de vue. Et en vérité, Mozart lui-même ne serait pas un artiste complet, s'il ne s'était souvent laissé entraîner de ce côté par le feu de génie. Mais avec quels ménagements il s'engage dans cette voie, et de combien de concessions il s'entoure ! A peine sa pensée s'est-elle envolée qu'elle revient aussitôt toucher la terre ferme des conventions de son temps. Cet essor nous charme, nous ravit, mais nous ne pouvons oublier qu'il aura sa fin dans quelque gambade indifférente. Et notre joie est attristée d'avance. Et puis Mozart n'est-il pas resté l'éternel

enfant prodige habilement dressé par son père Léopold ? Sa musique est son jouet ; son espièglerie nous enchante ; de lui nous acceptons tout, il nous retient par cet attrait particulier à la jeunesse, à la vie qui s'élabore. Mais cette disposition convient moins à un concert où nous sommes spectateurs, qu'à un salon où nous pouvons donner cours à nos sentiments et prendre notre part de ces ébats. C'est là un art essentiellement sociable.



SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Les trois concerts que vient de donner la Société Philharmonique ont continué l'œuvre intéressante commencée par les premiers. Ce n'est pas, à vrai dire, qu'ils nous révèlent des musiques bien nouvelles, mais ils nous donnent des exécutions excellentes de celles que l'on connaît, et le bienfait d'entrer plus avant dans leur compréhension est considérable. C'est au plus haut point ce qu'a réalisé le Quatuor Rosé, de Vienne, que l'on n'avait pas encore entendu à Paris et qui, en deux séances a joué des quatuors de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert et Schumann. On ne saurait trop admirer cette sorte de mimétisme, par quoi ces grands artistes adaptaient leur talent à ces génies d'inspirations si différentes, et nous en faisaient comprendre les nuances les plus délicates, par leur jeu toujours divers et varié, et cependant bien homogène. Nous entendîmes avec plaisir Mme Swinton qui chanta, d'un beau contralto, des mélodies russes ; Mlle Suzanne Metcalfe, de New-York, dont la voix est d'une souplesse et d'une pureté extraordinaires ; M. Louis Frœlich, superbe dans l'Air de *Jules César*, de Hændel. Ce fut enfin M. Eugène Ysaye ; ce très grand artiste exécuta d'une façon absolument parfaite la *Sonate n° 2 en la majeur* de Bach, une *Chaconne* avec accompagnement d'orgue, de Vitali, une *Sonate* de Geminiani. La manière sobre et puissante dont il joua la première de ces œuvres, surtout, fut justement acclamée. Mais la psychologie du virtuose est insondable : fut-ce le même Ysaye qui joua à la fin du concert un *Caprice*, de sa composition, d'après une étude en forme de valse de Saint-Saëns, aug-

mentant par son jeu tout le mauvais goût dont ce morceau regorge. « Je trouve deux hommes en moi » disait Racine, d'après saint Paul. M. Ysaye peut en dire autant

FRANÇOIS STERNAY.



CONCERT REVEL.

Je suis heureux de signaler le concert donné par le violoncelliste Louis Revel à la Schola, comme un modèle d'audition rétrospective. Au programme des sonates italiennes du XVIII^e, des pièces de Loeillet, et de Bach, dont un air religieux accompagné de la sonorité sombre de deux violoncelles. En outre un peu de chant (Mlle Eléonore Blanc et M. Tesson). Enfin de curieuses pièces de Scarlatti et de Byrd exécutées par Mme Gaston Revel, avec une aisance, un style dégagé tout à la fois et précis qui m'ont ravi. Voici donc la musique ancienne qui retrouve auprès d'interprètes modernes l'intérêt immédiat et l'attrait qu'elle a depuis si longtemps perdu. On connaît le goût large et sobre de M. Louis Revel et sa belle sonorité toujours chaude. En somme une excellente soirée d'art.



CONCERTS D'AVANT-GARDE.

Ce soir là, c'est-à-dire le 9 décembre, M. Rey nous conviait à une excursion musicale à travers les œuvres modernes. Du haut des pics cévenols, où Mlle Selva nous maintient quelques temps avec la symphonie de d'Indy, nous sautons brusquement dans les cuisines de l'Enfant Roi, à la suite de M. Bruneau. Puis nous voici en Allemagne avec Florent Schmidt, dans les « Nuageries » avec Casella, dans la « Clareté » avec Gaubert. De là nous reprenons le chemin de la montagne guidés par A. Marsick. Mais bientôt Ravel nous ramène à la chambre d'enfants, encombrée de jouets, et la promenade s'achève au salon par un aimable morceau de harpe qui vaut à Gabriel Pierné et à Mlle Renié d'unanimes bravos. De ce cycle qui ne

saurait être parcouru sans un certain entraînement, plusieurs aspects étaient déjà connus ; d'autres se voyaient pour la première fois. De ceux-ci j'ai surtout goûté le paysage un peu d'indyste de A. Marsick, très vigoureux et très franc.



CONCERTS SECHIARI.

Venant après plusieurs échecs, cette tentative de concerts symphoniques à grand orchestre dans la semaine nous avait inspiré quelques craintes, l'an dernier à son début. M. Sechiari est aujourd'hui récompensé de sa persévérance. Il va doubler le cap de la deuxième année et, nous l'espérons bien, tenir le succès définitif qu'il mérite. L'exécution est, somme toute, très honorable. Il manque encore à l'orchestre de la cohésion et à son chef du calme. Il ne faut pas que la rapidité, souvent exagérée chez lui, du mouvement couvre l'insuffisance de travail et l'oubli des nuances. Mais ce sont là défauts de jeunesse ; il ne restera bientôt de cette fougue que de la chaleur et de la puissance et nous aurons l'an prochain tous les jeudis soirs, espérons-le, un bon concert symphonique.

Dans ses six premières séances de cet hiver, M. Sechiari a donné quelques nouveautés. Il a tenu à jouer le premier à Paris les quatre ouvertures de Wagner que M. Motti a tout récemment publiées, et il faut l'en louer, si mince que soit leur valeur musicale. On a tout dit sur la Genèse de ces œuvres de jeunesse d'après les « Mitteilungen » de Breitkopf et nous n'y reviendrons pas. Comme intérêt, elles ne font pas encore pressentir le *Vaisseau Fantôme*, ni même *Rienzi*. C'est donc entre 1836, date de « Rule Britannia » et 1842, c'est-à-dire à son premier séjour à Paris qu'il faut placer la période décisive de Wagner.

La *Sinfonia Sacra* de M. Widor pour orgue et orchestre est une sorte de Choral varié sur l'hymne « Veni Redemptor gentium » œuvre scholastique mais intéressante et qu'on appréciera mieux à une seconde audition, d'autant qu'il y avait un peu de flottement dans l'orchestre, à ce qu'il nous a semblé.

De M. Bazelaire, qui tient une partie de violoncelle dans l'orchestre Sechiari, nous avons eu une « Cléopâtre » « épisode

symphonique » inspiré par deux sonnets de J. M. de Heredia. Cette page de debut a beaucoup de prétention et de grandiloquence, mais aussi d'heureuses recherches harmoniques et une adroite instrumentation. Ce sont des promesses.

F. G.



CONCERT LEJEUNE.

Le 29 janvier, à la salle Mustel, le *quatuor Lejeune* a inauguré une série d'auditions qui formera un résumé de l'histoire du quatuor. Cette soirée était consacrée à l'école allemande du XVII^e-XVIII^e siècle. A côté d'une intéressante sonate de *Fasch* (1688-1758) et d'une délicate amuserie de *Philippe-Emmanuel Bach*, nous avons entendu deux œuvres tout simplement admirables: l'une de *Buxtehude* (1637-1707) et l'autre de *J. H. Biber* (1638-1698). Une fois de plus, il se vérifie que le XVIII^e siècle, auquel s'attachent toutes les sociétés de musique ancienne, fut une époque à demi musicale, et hostile par instinct à toutes les qualités qui nous séduisent dans une œuvre sonore. Combien nous sommes plus près aujourd'hui de l'art de 1650 que de celui de 1750 ! C'est une vérité qui apparaîtra bien à quelque jour, et qui nous délivrera des éternelles louisquinzeries où l'on semble vouloir résumer toute la musique ancienne.

M. Lejeune a une qualité de son qui se prête bien à l'exécution de la littérature de violon de ces époques éloignées. Il n'écrase pas la corde, et il ne s'emballe pas. Il est un des premiers que j'ai vu comprendre (sans doute intuitivement) ce *tic tac des petits coups d'archets* que la critique du XVIII^e siècle considérait déjà comme antique, et que l'école de Baillot fit complètement disparaître. Il y a dans ces œuvres une certaine galanterie, tantôt mièvre, tantôt provocante, dont le XIX^e siècle nous a fait oublier le secret. Des initiatives comme celles de M. Lejeune aideront très certainement à reconstituer ce style disparu.



CONCERTS RISS-ARBEAU.

Ces six séances où Mme Riss-Arbeau a concentré devant nous l'œuvre entière de Chopin, feront l'étonnement des historiens futurs de la musique. De ce monument élevé à la gloire du maître polonais, il restera chez les auditeurs le souvenir d'une remarquable exécution et d'un prodige d'endurance pianistique.



COURS D'ESTHÉTIQUE AU CONSERVATOIRE.

Nous n'avons pas encore signalé cette remarquable fondation à laquelle tous les amis de la musique doivent applaudir. M. Imbart de la Tour s'est avisé de remarquer l'insuffisante instruction de nos artistes lyriques. Les nécessités de la vie de l'artiste sont telles qu'un chanteur sort du Conservatoire sans avoir songé à autre chose qu'à mettre au point un certain nombre d'airs à succès. N'y aurait-il pas moyen de lui donner une culture de théâtre, c'est-à-dire de lui inspirer la curiosité de savoir pourquoi il monte sur les planches, ce qu'il y vient faire, et à quelles manifestations d'art il prête le concours de son talent ? Certes la tâche n'est pas aisée. Lorsque, dans la journée d'un artiste, vous avez fait la part qui revient aux exercices d'entraînement, aux leçons, aux démarches obligées ou subies, aux compétitions incessantes que le succès traîne avec lui, enfin à la profession même, que reste-t-il pour réfléchir sur les fins d'une activité qui est satisfaite lorsqu'elle trouve l'applaudissement et l'argent ? M. Imbart de la Tour pense avec raison que les préoccupations esthétiques, qui dépassent un peu la rampe, doivent être suggérées à l'artiste dès son séjour à l'école, c'est-à-dire au Conservatoire. Et partant de cette idée généreuse, il a organisé tout un programme, qui, depuis les Origines de l'opéra français jusqu'à Pelléas, donne en cinquante leçons une conception très nette du théâtre où l'on chante. Espérons que la musicologie pénétrera par cette brèche dans un milieu qui lui est assez peu accessible, et cela, grâce au désintéressement de M. Imbart de la Tour.

J. E.



CASTOR ET POLLUX A MONTPELLIER.

Castor et Pollux, créé en 1737, n'avait plus été joué depuis l'année 1785 ; il vient d'être remis à la scène sur le Théâtre Municipal de Montpellier (23 janvier 1908). Nous devons cette si intéressante reprise à l'activité extraordinaire, à l'opiniâtreté et au talent de M. Charles Bordes, qui est en train de faire à Montpellier la première tentative sérieuse de décentralisation artistique. Nous la devons aussi à la bonne volonté des directeurs actuels de ce théâtre, MM. Broca frères.

Castor et Pollux est le troisième ouvrage dramatique de Rameau (le premier, *Hippolyte et Aricie*, date de 1733). Les reprises que l'on en fit vers la fin du XVIII^e siècle étaient surtout destinées à contrebalancer le succès des Italiens ou même de Gluck. « Le contraste de la fureur pour aller à ce spectacle, avec le froid et l'ennui qui règnent dans l'assemblée est étonnant et il faut voir par ses yeux cette merveille » (1). Ainsi s'exprime en 1778, John Adamson qui avait assisté à une de ces reprises (à la douzième représentation on refusait du monde !). Le but de celle qui vient d'être faite et l'impression produite sont tout autres. Il s'agit cette fois de la remise à la scène d'un pur chef-d'œuvre insuffisamment apprécié en son temps, et trop méconnu dans la suite. On peut lire dans le Dictionnaire de Choron et Fayolle (1811) l'article sur Rameau qui résume bien l'opinion des musiciens au début du XIX^e siècle. Après avoir reconnu que l'auteur de *Castor et Pollux* a su donner à ses chants « plus d'ornement et de variété, à ses chœurs plus de mouvement et d'effet » que ses airs de danse sont excellents, ils lui refusent la verve et l'imagination, trouvent qu'il a trop aimé le bruit, qu'il a manqué de sensibilité, que ses chants sont baroques et de mauvais goût, que son harmonie surchargée de dissonances convient peu au style dramatique, que sa facture est incorrecte et qu'enfin il est très inférieur à Lalande, Campra, Bernier, Clérambault et autres. Ce jugement devait être révisé : c'est maintenant chose faite.

Patronée par le Ministère des Beaux-Arts, encouragée par la haute société Montpéliéraine et toute l'Université, accueillie

(1) *Mémoires secrets*. Londres, JOHN ADAMSON, t. XII, p. 168, 169 ; 22 novembre 1778. — Cité par DESNOIRESTERRES dans son livre *Gluck et Piccini* (1875.)

même avec curiosité et plaisir par le public, cette dernière reprise a réussi au delà de toute espérance.

D'où vient donc l'enthousiasme que nous avons tous manifesté ? Je crois qu'il faut l'attribuer d'abord à ce que nous devenons des musiciens instruits, — et le plaisir que nous avons pris à cette représentation est à la vérité de nature très complexe. Je crois encore que tout renouvellement, toute innovation est un retour vers les choses du passé et qu'ainsi il se trouve que Rameau, antérieur à Gluck, Spontini et Weber, est en réalité beaucoup plus près de nous. Personne n'ignore que Rameau n'a recherché les dissonances, les modulations et les complications, essayant d'imiter le genre enharmonique des Grecs, que pour donner plus de pathétique à sa musique, pour *exprimer les passions*, selon les termes employés par les musico-graphes du XVIII^e siècle. Tout le monde connaît la querelle de J. J. Rousseau et de Rameau, celui-ci attribuant à l'accord un pouvoir d'expression que le grand philosophe ne voulait accorder qu'à la mélodie (CF. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, brochure de Rameau (1755) et la réponse de Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, 1755). Après la remise à la scène des œuvres de Gluck, celle des chefs-d'œuvre de Rameau s'imposait donc sans conteste.

A la vérité je ne crois pas que le drame par lui-même ait beaucoup intéressé les spectateurs. D'autant plus que la mise en scène n'avait rien d'extraordinaire, et que les ballets, un peu maigres, ne réalisaient pas l'idée eurythmique que nous nous faisons des cérémonies grecques. Le livret de Gentil-Bernard n'est cependant pas mauvais et c'est certainement le meilleur qui ait été fourni à Rameau. Il a eu, comme ceux de Quinault et de Metastase, le privilège d'être remis en musique par plusieurs autres compositeurs ; Candeille (1791), Bianchi (Florence, 1780), Sarti (Saint-Pétersbourg) Vogler (Munich 1787), Féderici (Milan, 1803), Winter (Londres, 1803). Pour ce dernier, Morel de Chepdeville avait corrigé, ou plutôt abîmé l'œuvre de Gentil-Bernard. Mais si le genre de tra-

(1) Pierre-Joseph Bernard, dit Gentil-Bernard est né à Grenoble en 1708 et mort à Paris en 1775. Il fut gâteux dans les dernières années de sa vie. Un jour il assistait à une reprise de *Castor et Pollux* ; il demanda à son voisin le nom de la pièce qu'on jouait et celui de l'actrice. On lui répondit *Castor* et Mlle Arnould. *Ah ! s'écria-t-il, ma gloire et mes amours.* — Il est encore l'auteur du livret d'*Euphrosine et Melidor*. (D'après Choron et Fayolle).

gédie froide et ennuyeuse auquel appartient Castor n'est plus à notre goût, si quelques vers sont faibles, certains scènes sont belles et certains vers très gracieux ou bien frappés :

*C'est la valeur qui fait les Dieux,
Et la beauté fait les déesses.*

.....
Jupiter va parler, l'univers va se taire.

Quant à la musique, elle est admirable. Gracieuse dans les ballets, noble et expressive dans l'action, toujours variée et toujours mélodique, même dans le récitatif, soutenue par une harmonie riche, et un contrepoint sans raideur, elle est un régal et a produit une véritable surprise. L'orchestre lui-même bien que ne contenant que quatuor, flûtes, hautbois, basson, trompette et clavecin a de la variété et une plénitude remarquable. Les hautbois et les bassons doublent souvent les cordes ; mais ils se font entendre aussi en dehors, et l'effet produit est toujours d'un goût exquis (les tierces de hautbois dans l'*ouverture*, qui est splendide ; la trompette, dans la descente de Mars et de Vénus (*Prologue*), et dans le *pas des athlètes* au 1^{er} acte ; enfin la flûte un peu partout, mais particulièrement au 2^e acte dans la *Sarabande* et l'*air* de la suivante d'Hébé.)

On est amené invinciblement à parler de l'*Orphée* de Gluck à propos du *Castor* de Rameau. Il semble que cette légende d'Orphée, mise en musique par tant de musiciens depuis 1600, a inspiré les auteurs de *Castor et Pollux* comme Calzabigi et Gluck.

Comme dans *Orphée*, au premier acte de *Castor*, nous assistons à une scène funèbre (où Téléaire pleure son amant tué par Lyncée). Pollux, qui a vengé Castor, va chercher celui-ci aux enfers où il doit rester à sa place, suivant l'ordre de Jupiter, ou plutôt du Destin. Nous assistons donc, comme dans l'œuvre de Gluck à une descente au ténébreux empire, à une scène aux Champs-Élysées, et à un retour émouvant sur la Terre, ainsi qu'à l'intervention divine qui, ici, donne l'immortalité à Castor et même à son amante Téléaire.

Il serait imprudent d'établir un parallèle entre Rameau et Gluck au sortir d'une représentation de *Castor et Pollux*. Dans le feu de l'enthousiasme, on irait jusqu'à se demander si Gluck

après Rameau, a réellement accompli une révolution ou si plutôt il n'inaugure pas la décadence ? Ce serait une injustice de le dire. Gluck, — grâce à ses librettistes il est vrai — n'est-il pas resté plus dramatique en attachant moins d'importance que Rameau aux côtés décoratifs de l'opéra ? Dans *Castor* au contraire, les 5 actes de la pièce peuvent se prendre facilement pour la suite du Prologue.

L'interprétation a été bonne. Mme Georgette Leblanc, Télaïre, s'est fait surtout applaudir dans le célèbre *Tristes apprêts*, et dans le magnifique duo du cinquième acte, si dramatique avec cette exclamation suppliante qui revient trois fois :

Castor ! et vous m'abandonnez !

Les autres rôles étaient tenus par les artistes du théâtre parmi lesquels il faut citer surtout M. Mezy (Pollux), baryton doué d'une très belle voix, Mme Daffetye (Obché), M. Fassin (Castor), M. Jacquin (Jupiter), Melles de Beaumont, Delcourt, Arral, etc. Je cite encore les noms des collaborateurs qui ont contribué au succès de cette représentation, que l'on peut déjà, sans emphase, qualifier d'historique : M. Joel Fabre, régisseur, M. Louis Combes, chef du chant, M. Raymond Bérard, claveciniste, Mme Sereni, maîtresse du ballet.

Mais la plus grande partie du succès est due aux artistes de la *Schola*, à ces admirables chœurs dont les voix fraîches et pures formaient un contraste violent avec celles des choristes habituels du théâtre ; sans eux la représentation de *Castor* eût été impossible.

Enfin le grand triomphateur de la soirée (avec Rameau) a été M. Charles Bordes qui a monté la pièce et qui conduisait l'orchestre. Le public lui a fait une ovation enthousiaste, à laquelle s'associeront, je pense, tous les musiciens qui s'intéressent à leur art.

EDOUARD PERRIN.



LA HAYE

Notre petit Royaume des Pays-Bas est un pays qui mérite sous plusieurs rapports qu'on s'en occupe artistiquement et surtout musicalement. Sans avoir la valeur de la Belgique, qui possède de nombreux compositeurs de mérite, la Hollande n'en

fait pas moins bonne figure dans le monde musical Européen. Nous avons tout d'abord des chanteurs de grande réputation, même à l'étranger, tels que le Prof. Johan Messchært, le ténor Urlus, attaché à l'Opéra de Leipsig, Tijssen, de l'Opéra de Francfort, van Gorkom, du Théâtre de Brème, Mme Julia Culp, Tilly Kœnen, Anna Kappel, Noordewier, de Haan Manifarges et d'autres, un musicien exceptionnellement doué, Willem Mengelberg, chef d'orchestre de tout premier ordre, qui s'est déjà fait juger et apprécier, même à Paris, Dirk Schâfer un pianiste-compositeur de grand talent, Julius Röntgen, également un pianiste et compositeur d'un incontestable mérite, les violoncellistes Holman et Josef Salmon. J'en oublie, et des meilleurs.

Notre charmante ville de La Haye, la Résidence Royale Néerlandaise, d'où je vous écris cette correspondance, possède un Opéra Royal Français, dirigé par MM. van Bijlevelt et Lefèvre, qui mérite de sincères éloges pour un théâtre de province, et un Opéra Italien, qui contient des voix superbes, mais où le bel canto fait absolument défaut, et se trouve le plus souvent remplacé par un vibrato et un chevrottement énervant et fatigant.

Nous avons ici des Sociétés de Concerts de grande valeur, parmi lesquels il faut citer en première ligne les Concerts, donnés par la Direction du Concertgebouw d'Amsterdam, sous la direction de Mengelberg avec son admirable orchestre, ceux de la Société de Diligentia, avec un orchestre spécial de La Haye récemment formé sous le titre de Residentie-Orkest, et dirigé par Henri Viotta, le directeur du Wagner-Verein Néerlandais ; les Concerts, donnés par la Société pour l'Encouragement de l'Art Musical, sous la direction d'Anton Verhey, avec orchestre, et un chœur, exclusivement composé d'amateurs, au nombre de deux ou trois cents chanteurs, et les auditions annuelles du Wagner-Verein, sous la direction de Henri Viotta.

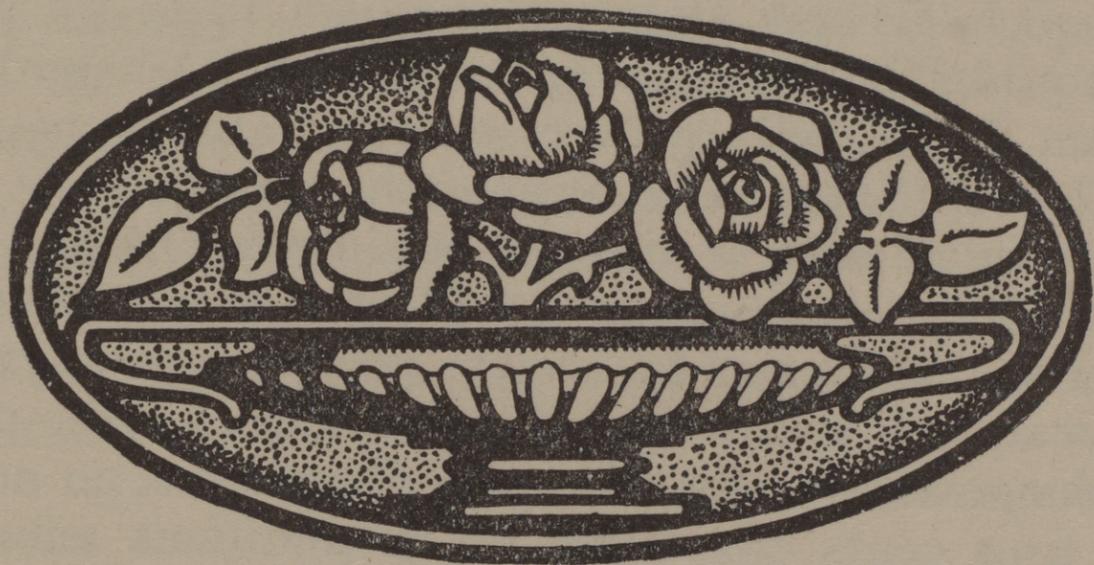
Les Sociétés Chorales ne nous manquent pas non plus. A signaler tout d'abord les auditions superbes, données par l'éminent Choral Mixte d'Amsterdam, dirigé par Anton Averkamp, celles données par la Société Chorale Royale Cecilia, dirigée par Henri Vallmôr, par le Choral Mixte Mélosofia (directeur Arnold Spœl, professeur au Conservatoire Royal de Musique), et celles du Spoels Ensemble Vocal, également dirigé par Arnold Spœl,

sans oublier celles données par l'Oratorium-Verein Royal d'Amsterdam, dirigé par Anton Tierie.

Nous avons ensuite des concerts de musique de chambre fort intéressants, donnés par des Sociétés étrangères et hollandaises, et un véritable déluge de concerts privés, donnés par des artistes du terroir et par des artistes étrangers de grande réputation.

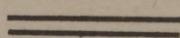
Dans ma prochaine correspondance, je compte entrer en détail sur les œuvres, qu'on nous a fait entendre cet hiver, sur la valeur des différents artistes qui se sont fait entendre et sur les représentations, qui se sont données jusqu'ici à notre Théâtre Royal Français, et pour aujourd'hui je ne veux pas oublier de souligner encore que La Haye possède un excellent Conservatoire Royal, dirigé par Henri Viotta et contenant grand nombre de professeurs de mérite et produisant chaque année des élèves plus ou moins intéressants.

NEMO.





LUTHERIE



Les Instruments à vent : I. Le Trombone. — II. Le Cor. — III. La Trompette. — par Victor MAHILLON. (chez Mahillon et Cie, manufacture générale d'instruments de musique.)

Ces trois opuscules dont la matière est entièrement tirée du catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire de musique de Bruxelles ainsi que d'autres publications dues à l'érudition de l'éminent conservateur du Musée belge, M. Victor-Charles Mahillon, contiennent chacun le même aperçu théorique sur la production du son dans les instruments à vent, puis l'historique de l'instrument qui en est l'objet particulier, la théorie de la construction primitive et des améliorations ou changements qui y ont été faits jusqu'à nos jours. Le nom seul de l'auteur suffit pour donner l'assurance que le sujet est traité à fond et qu'il ne reste plus rien à dire sur ces matières.

De tels travaux ainsi réunis rendront des services au spécialiste en lui apprenant le *pourquoi* de bien des phénomènes dont la connaissance complète est nécessaire à la pratique de son art; ils seront utiles au compositeur en lui permettant de trouver des ressources nouvelles d'instrumentation et d'éviter les impossibilités matérielles; enfin, l'amateur y trouvera une foule de détails peu connus, parmi lesquels je citerai la question des trompettes dans la musique de Bach, qui éclaireront son opinion et guideront son jugement.



La Viole d'Amour par Eug. de BRICQUEVILLE (chez Fischbacher, éditeur.)

La plaquette que M. de Bricqueville vient de publier démontre une fois de plus que les ouvrages les plus volumineux ne sont pas toujours les plus substantiels. Dans cette brochure, l'auteur aborde avec sa compétence habituelle la question de la Viole d'Amour.

L'engouement qui s'est produit assez récemment pour la musique ancienne, le désir de l'entendre émaner des instruments de l'époque pour en sentir revivre jusqu'à la sonorité originelle, ont fait réapparaître dans nos salons où l'on donne de la musique et dans nos salles de concerts, divers instruments anciens oubliés depuis longtemps, entre autres la Viole d'Amour.

M. de Bricqueville fait l'historique consciencieux de cet instrument. Commencant par l'étymologie douteuse, il cherche à déterminer, au moyen d'une savante critique de textes, la date plus douteuse encore où le ténor de viole fut muni de ces cordes métalliques appelées cordes sympathiques. Puis il établit qu'on ne trouve pas trace d'une partie qui fût confiée à la Viole d'Amour dans la musique de chambre ancienne, qu'elle était destinée à la virtuosité sous forme de sonates et de concertos et il en donne la littérature, d'origine généralement allemande.

Voilà comment, à notre insu, en écoutant certaines reconstitutions de musique ancienne nous avons plus ou moins subi le charme d'un perfide anachronisme musical !

La brochure est illustrée de deux reproductions qui donnent une idée parfaite de ces instruments qui furent délaissés pendant plus d'un siècle et qui ont trouvé dans le cours de ces dernières années, des adeptes fervents de leurs sonorités éteintes évoquant les vieux pastels, et des collectionneurs épris de leurs formes surannées.

Comme la Viole d'Amour elle-même, la publication de M. Eug. de Bricqueville est une œuvre de « haute curiosité » et elle vient à son heure.

LUCIEN GREILSAMER.





SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Par suite de l'indisposition de plusieurs de nos collègues, qui devaient prendre part à la séance du mois de janvier, cette séance s'est trouvée remise à une date prochaine.



SOMMAIRE DES BULLETINS INTERNATIONAUX

BULLETIN MENSUEL DE DÉCEMBRE :

- R. WUSTMANN. — *Zwei Messiasprobleme.*
K. NEF. — *Kunstlied und Volkslied.*
N. KILBURN. — *The recent London "Promenades"*
PETER WAGNER. — *Über Choralrythmus.*
Bibliographie. Nouvelles et communications des sections.

RECUEIL TRIMESTRIEL DE JANVIER :

- P. AUBRY. — *Iter Hispanicum. IV.*
H. RIEMANN. — *Der strophische Bau der Tractus-Melodien.*
T. NORLIND. — *Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken.*
F. PIOVANO. — *Un opéra inconnu de Gluck.*
F. CLAY. — *The origin of the aesthetic Emotion.*
P. MOOS. — *Eine populaere Musikaesthetik.*



Une section polonaise vient de se fonder à *Varsovie* grâce à l'initiative de notre collègue M. Henri Opienski. De même à *Boston* une section est en formation par les soins de Madame Alexander-Marius et de M. Dolmetsch. Enfin nos collègues russes s'organisent eux aussi : MM. Glazounow et Ziloti ont réussi à constituer un groupe dont nous aurons bientôt à annoncer l'existence officielle.

Le président de notre société, le Professeur *Kretzschmar* de l'Université de Berlin, vient de célébrer son 60^e anniversaire. A cette occasion la section de Berlin avait organisé dans les salles de l'Université réservées à l'enseignement de l'histoire musicale une touchante cérémonie dans laquelle les discours d'usage furent encadrés d'audition de musique dont voici le programme :

Sonata IX à 5 pour deux cornets et trois trombones tirée de l'« *Hora Decima* » (1670) de Johann Pezel.

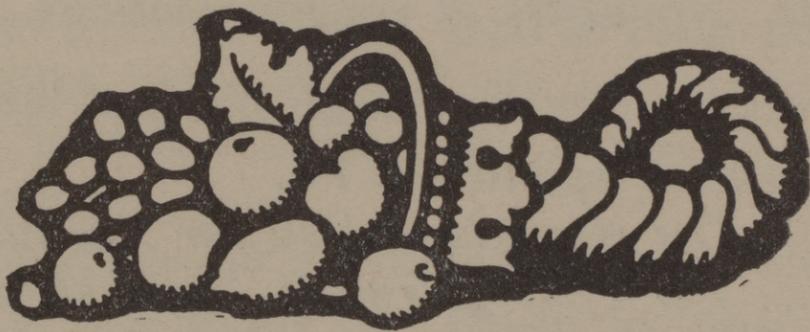
Psaume 92, 2, 3. Par Hermann Kretzschmar.

Canzon da sonare (1593) de Florentino Maschera.

La Martinenga (1622) de Biagio Marini pour instruments à vent.

L'orchestre de la cour et le chœur de l'Institut académique de musique religieuse, prêtaient leur concours à cette solennité qui se termina par une soirée intime à la « *Kunstlerhaus* ».

La section de Paris avait tenu à s'associer par un télégramme de félicitations à cette manifestation de respectueuse sympathie.





ÉCHOS ET NOUVELLES

Wolf-Ferrari a écrit un nouvel opéra-comique portant le titre « Honny soit qui mal y pense » Il sera joué au théâtre de la cour de Munich.



Au théâtre Adriano de Rome, on a repris l'opéra *Fadette* d'après Georges Sand, musique de A. Rossi.

« *La Nane Rossa* », le nouvel opéra de Seppili, a été mis en scène au théâtre lyrique de Milan.



Pour la première fois depuis sa création, le Métropolitain Opéra de New-York a fait sa réouverture avec une nouveauté :

« *Adrienne Lecouvreur* » chantée par Caruso, Scotti, et la Cavalleri. Les feuilles américaines n'ont pas loué beaucoup cet ouvrage.



Salon d'Automne.

Le Comité du Salon d'Automne, qui s'efforce de fournir à tous les talents originaux l'occasion de se produire, annonce, pour son exposition de 1908, des séances de musique et de littérature dont les programmes seront en grande partie composés d'œuvres inédites.

Le Comité musical se compose de MM. A. Bruneau, Bourgault-Ducoudray, Cl. Debussy, Paul Dukas, G. Fauré, Vincent d'Indy, H. Magnard, O. Maus, A. Parent et A. Roussel.

Le Comité littéraire comprend Mme de Noailles et MM. Léon Dierx, A. France, Ch. Gide, G. Kahn, A. Mithouard, Ch. Morice, Ch. L. Philippe, J. Renard, Rouché, R. de Souza, Verhæren, F. Viélé-Griffin.

Les jeunes auteurs ou compositeurs qui désirent leur soumettre des œuvres sont priés de faire parvenir leurs manuscrits *avant le 31 mai*, au secrétaire du Salon d'Automne, M. Paul Cornu, 4, rue Antoine-Roucher (16^e).



A l'*Ecole des Hautes Etudes Sociales*, notre collaborateur M. Ricciotto Canudo commencera, le 29 février, son cours sur *la Divine Comédie*, sa *Lectura Dantis*. Ce cours, qui intéressera vivement le public des lettrés, des penseurs et des artistes, porte le titre : *L'Évangile moral méditerranéen*, qui dans la pensée du jeune poète-philosophe résume tout son programme.



Nous avons annoncé dans notre dernier numéro les représentations de *Boris Godounow* qui auront lieu à l'Opéra en Mai prochain. Ajoutons que les principaux rôles seront chantés par Mme Lilvinne, MM. Chaliapine, Smirnow, etc., et que le registre d'inscription est dès maintenant ouvert à l'Agence Musicale de Paris, 9, rue de l'Isly.



Les Contes d'Hoffmann d'Offenbach seront prochainement joués au Manhattan, opéra de New-York, avec le baryton parisien Renaud. Ce fut presque une nouveauté pour les New-Yorkais, car peu de personnes se souviennent qu'il y a 25 ans cet ouvrage fut joué par une troupe française au théâtre de la cinquième Avenue.



A Heilbron la saison commencera avec une fête de Listz et continuera avec la Ste Elisabeth, Hirsch étant (directeur musical).



A Zurich le docteur Fritz Prelinger et le chef d'orchestre Joseph Klein donnèrent une soirée de sonates pour piano et violon de Brahms ; (op. 78), Richard Strauss (op. 18) et la suite de l'op. 93 de Max Rege



Félix Weingartner, après un concert donné le 29 novembre dans la petite chapelle royale de Berlin, s'est embarqué pour l'Angleterre, où il va faire une petite tournée. Il ne jouera en Angleterre que ses propres compositions.



La nouvelle que le chef de chapelle de Weimar Krzyzanowsky était suspendu de ses fonctions n'a surpris personne. Depuis longtemps l'entente n'existait plus entre Krzyzanowsky et l'intendant. On parle de Peter Raabe comme remplaçant probable



Le ténor Jean Bugsson de Munich remplacera Slezako à l'Opéra de la Cour de Vienne.



Dans les premiers concerts d'abonnement à Altona on donnera comme ouverture une *Sérénade* pour petit orchestre.



Marie Lipsius (La Mara) a fêté le 30 décembre son 70^e anniversaire. Elle a rendu un service durable comme éditeur des lettres de Liszt.



A Londres, au théâtre de Covent Garden, on donnera pour la première fois, fin janvier, sous la direction de Hans Richter et en langue Anglaise *L'anneau des Nibelungen* de Wagner traduction de Frédéric Jameson. Les représentations Wagnériennes allemandes n'auront guère de succès pendant cette saison, croit-on



Le 26 décembre le théâtre Costanzi de Rome fera sa réouverture avec les *Maîtres Chanteurs* de Wagner. Le répertoire de la saison comprendra *Salomé*, *Manon le Prophète* *Mme Butterfly*, *la Tosca*, *Othello*, *Gloria* de Céléa, *Perdu dans les ténèbres* de Donandy, *Le Barbier*.



Yolanthe, opéra en 4 actes de Tchaïkovski vient d'être donné comme nouveauté au théâtre communal de Bologne avec grand succès.



Grand succès pour *Jean le joueur de flûte* de Louis Ganne au théâtre dal Vermo de Milan, sous la conduite du compositeur.



Néron, de Rubinstein, remis à l'étude sera donné pour la première fois d'ici peu à St Petersburg.



Zolotoi Pietouchok, nouvel opéra de Rimski Korsakofvf, sera joué pour la première fois cet hiver à St Petersburg.



On annonce de Stuttgart que Max Schilling, au printemps prochain, en remplacement de Pohlig, de viendra chef d'orchestre au théâtre de la Cour. Il entreprendrait la direction ne nombreux opéras classiques et modernes et serait aussi conseiller journalier de l'intendance pour la musique.

Le conservatoire de musique de Milan fêtera en avril prochain son 100^e anniversaire.



La cantatrice Lili Lehman a reçu la croix d'or de la Couronne pour services rendus de la part de l'empereur François Joseph.



La Croisade des Enfants de Pierné sera joué sous la conduite du docteur Hans Haym prochainement à Elberfeld.



Le nouvel Oratorio, *Les Enfants de Dieu*, de W. Platz, sera donné par l'Union de Stuttgart.



La Société du chant de Berlin a fondé les *Amis de la Musique* et ses prochains concerts seront donnés sous les auspices de la *Société des Amis de la Musique*. Oskar Fried est le directeur bien connu de l'union du chant.



Pour les fêtes données à Munich en l'honneur de Mozart et Wagner l'été prochain, on jouera les *Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *l'Enlèvement Cosi fu Tutte*, les *Maitres Chanteurs*, *Tristan*, *Taunhausen* et *l'Anneau*.



La Belle Meunière d'Otto Dorn, joué l'an dernier au théâtre de Cassel, sera donnée dans le courant du mois de janvier au théâtre de la Cour de Wiesbaden pour la première fois.



A Francfort-sur-Mein, *Euryanthe* de Weber fut reprise avec succès.



Lyon.

L'admirable quatuor à cordes en *ré* majeur de César Franck a été exécuté pour la première fois en public à Lyon, le 24 janvier, par MM. Zimmer, Ryken, Bazoën et Doehaerd. Le chef-d'œuvre de feu l'illustre organiste de Sainte-Clotilde fut interprété avec la plus grande perfection par les distingués quartettistes belges dont la réputation n'est plus à faire, et il a produit une très forte impression sur l'auditoire.

Dans le même concert, on a entendu les quatuors op. 54, d'Haydn et op. 74, de Beethoven.

Le 2 février, la Société des Grands Concerts, dirigée par M. Witkowski, a fait connaître au monde musical lyonnais le *Faust* de Liszt. Ce n'est pas le lieu d'analyser ici en détails l'œuvre de celui qu'on a très justement appelé le « père nourricier du wagnérisme », mais il convient de dire que ces trois tableaux symphoniques : *Faust*, *Marguerite*, *Méphistophélès*, renferment des idées recherchées, une orchestration savante, des procédés habiles, et qu'ils sont véritablement très-remarquables.

Le *Faust* de Liszt était accompagné au programme de la *Fuite en Égypte*, de Berlioz, où les thèmes expressifs, dans le style ancien, sont soutenus par une symphonie colorée, bien que très simple et très pure,

de deux chœurs *a capella* : *Mignonne, allons voir si la rose...* de Casteley, et *Ce moys de may...* de Jeannequin, et du *Nocturne*, avec ténor solo, de César Franck.

Toutes ces œuvres ont été exécutées sinon à la perfection, du moins d'une manière assez satisfaisante par les masses chorales et instrumentales. M. Plamondon qui chante avec style et autorité a été très applaudi.



Nous apprenons que M. J. Nin abandonne l'enseignement pour se consacrer entièrement à la musique et à la musicologie. Après avoir présenté sa démission de professeur à la *Schola Cantorum*, M. Nin partira pour l'Allemagne.

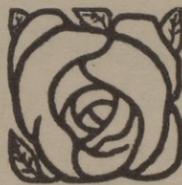


La Fondation J-S Bach, instituée et dirigée depuis six ans par l'érudit violoniste Charles Bouvet, a donné sa troisième séance le samedi 29 Février, salle Pleyel, à 9 heures du soir.

Outre la première audition d'une des suites d'orchestre du XVII^e siècle français, publiées par M^r J. Ecorcheville, le programme de cette soirée comportera : «Le Concerto pour trois et quatre violons aux XVII^e et XVIII^e siècles» Mme Jane Arger s'y fera entendre et M. Julien Tiersot dirigera l'orchestre.



Le 20 février, à l'École des Hautes Etudes Sociales, concert de musique française des XVII^e et XVIII^e siècles, avec le concours de M. Jan Reder. Au programme : *Branles et Gavotte* de G. Dumanoir (publiés par M. T. Ecorcheville), *Didon*, cantate de Campra, pièce de clavecin de Louis Couperin, François Couperin et Rameau, chansons de Bousset, airs de Rameau.



LIVRES ET MUSIQUE

- J. TIERSOT. — *Les Fêtes et les chants de la Révolution Française.*
(Hachette, in-12. 325 p.p. 3 fr. 50).
- E. K. BLUEMML. — *Quellen und Forschungen zur Deutschen
Volkskunde.* — Bd. I Gesaenge aus Tirol von F. Kohl.
(Vienne R. Ludwig. 8° 160 p. p. 7 fr. 50).
- H. MICHEL. — *La sonate pour clavier avant Beethoven.* (Fisch-
bacher. in-12°-8° 125 p. p.)
- J. LAPEYRE. — *Les origines de la notation musicale d'après les
anciens mss. d'Albi.* Avec notes de A. Guittard. (Edition
de la Schola, in-4° de 36 p. p. 2 francs).
- V. D'INDY. — *Sonate en mi pour piano.* (A. Durand et Fils, in-fol.)
- LOUIS LALOY. — *Rameau* (Félix Alcan, Collection des *Maîtres
de la Musique* .
- R. BURKNER. — *R. Wâgner.* (Iéna. H. Costenoble 1907.
8° MK. 6).



ERRATUM

Des épreuves ayant été égarées, quelques erreurs se sont glissées dans notre dernière chronique tchèque :

- Page 105, premières lignes. — Au *Narodni Divadlo*, refuge de la pensée et de la musique en Autriche... *Lire* : Refuge de la pensée et de la musique *slaves* en Autriche.
- Page 106, ligne 3. — L'auteur ne se faisait aucun scrupule de puiser dans ce répertoire, à reflet intime de son individualité artistique (Hostinsky), pour y enlever... etc. *Lire* : de puiser dans ce répertoire, « reflet intime de son individualité artistique » (Hostinsky), pour...
- Page 106, ligne 17. — ...par ce quelque chose de premier abord...
Lire : au premier abord.
- Page 106 ligne 29. — *Hippodamie* (1850-1871). *Lire* : (1890-1891).
- Page 106, ligne 31. — Le but est outrepassé et se retrouve à une étape préalable. *Lire* : Le but est outrepassé, *on* se retrouve...
- Page 106, avant-dernière ligne. — Ce genre bâtard de mélodrame.
Lire : du mélodrame.
- Page 108, première ligne. — Une partition énergique, et claire et substantielle, avec de radieuses anses de tendresse solide comme la falaise... *Lire* : solide comme la falaise, avec de radieuses anses de tendresse...
- Page 109, ligne 20. — En des drôleries de Hans Sachs... *Lire* : ou des drôleries...
- Page 105, ligne 34. — Mais reprenant la partition... *Lire* : Mais reprenez...
- Page 109, dernière ligne. — Et faisant à peu près abstraction et en ignorant... — *Lire* : En faisant...
- Page 110, lignes 21-22. — Sans toutes ses hardiesses de détail et sans son orchestration phénoménale... *Lire* : Sous toutes ses hardiesses... et sous son orchestration...