

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

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



DANS CE NUMÉRO

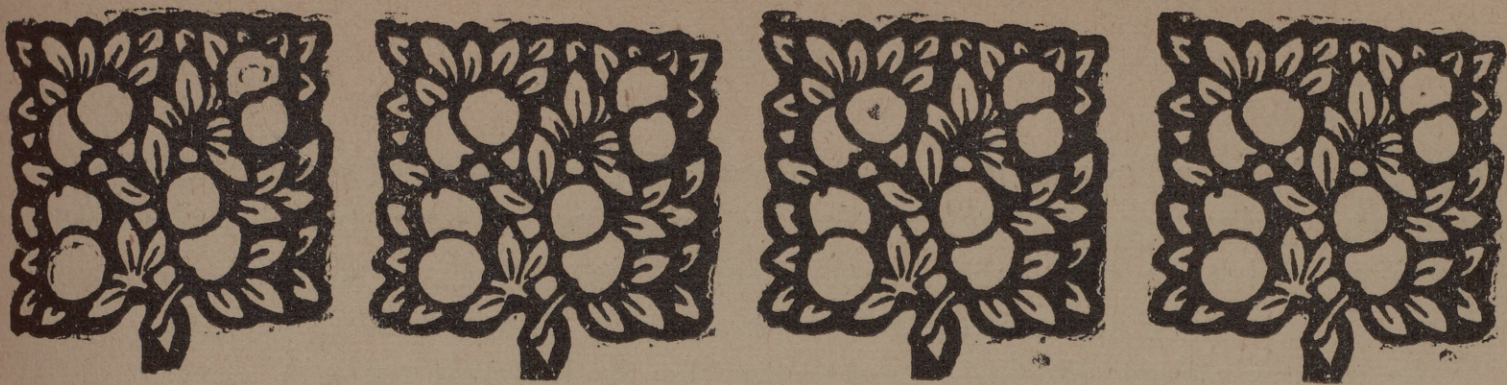
SUR L'ORCHESTRATION, par RICHARD STRAUSS ■ LE QUATUOR A CORDES, par VINCENT D'INDY ■ LA JEUNESSE DE LULLY, par H. PRUNIERES et L. DE LA LAURENCIE ■ LE RYTHME (suite et fin), par EMILE STIEVENARD ■ CLAUDE DEBUSSY ET LA MUSIQUE FRANÇAISE EN ANGLETERRE, par G. JEAN-AUBRY ■ ANNEES DE JEUNESSE, *recueil inédit de Moussorgski*, par LOUIS LALOY ■ LA SAISON A MONTE-CARLO, par HENRI DE CURZON ■ LE MOIS ■ BIBLIOGRAPHIE ■ NOS ECHOS ■ A L'OPERA, par BILS.

TÉLÉPHONE
222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSEE D'ANTIN, PARIS

FRANCE. Un an, 10 fr.
ETRANGER. — 15 »
Le Numéro . . . 1 »

Paraissant chaque mois.



SUR L'ORCHESTRATION

Les pages qui suivent constituent l'Introduction d'un petit ouvrage qui paraîtra prochainement, dans l'Édition Peters (Leipzig), sous le titre : RICHARD STRAUSS, *Le Traité d'Orchestration d'Hector Berlioz ; commentaires et adjonctions, coordonnés et traduits par E. Closson.*

On sait que les œuvres de Berlioz, tombées, il y a quelques années, dans le domaine public en Allemagne, y furent aussitôt réimprimées. *Le Traité d'Orchestration* notamment fut réédité par Peters, mais commenté, complété et mis à jour par M. Richard Strauss, un artiste dont les créations sont diversement appréciées, mais dont nul ne conteste la souveraine maîtrise dans le domaine particulier défriché pour la première fois par le maître de la Côte-Saint-André.

Ce sont ces commentaires et ces adjonctions, extraits de l'édition allemande, coordonnés et traduits par M. E. Closson, qui paraîtront sous le titre cité plus haut. L'*Introduction*, dont l'éditeur veut bien nous communiquer le texte et que nous publions ci-après, est curieuse à plus d'un titre ; les conseils de discrétion, de modération en matière d'orchestration, qui la terminent, ne sont-ils pas piquants sous la plume de l'étonnant alchimiste de *Salomé* ?



OLLICITÉ par la maison C.-F. Peters de préparer une édition revue et augmentée du *Traité d'Instrumentation* d'Hector Berlioz, j'hésitai tout d'abord. N'était-il pas préférable de laisser tel quel l'ouvrage du maître français ? Cette œuvre, complète en soi, pleine de prévisions géniales dont les partitions de Richard Wagner constituent, pour tout musicien

expérimenté, l'évidente réalisation, avait-elle réellement besoin de cet adjuvant pour porter encore aujourd'hui tous ses fruits ?

Toutefois, un examen plus attentif de ce livre, datant d'un demi-siècle déjà, ne tarda pas à modifier ma manière de voir. Les lacunes m'en parurent si évidentes que le moment ne me sembla pas éloigné où le *Traité* de Berlioz, devenu suranné sur des points importants, verrait méconnaître les mérites permanents qui sont en lui, celà d'autant plus que maints ouvrages parus depuis (particulièrement le *Traité d'Orchestration* de l'éminent maître F.-A. Gevaert) ont considérablement étendu ce domaine.

Or, la valeur durable, indestructible, du livre de Berlioz, consiste en ceci que l'auteur — qui le premier a abordé cette difficile matière et en a classé, avec un soin minutieux, tous les éléments, — ne s'est pas borné au point de vue simplement mécanique, mais a donné la prépondérance, dès l'abord, au côté *esthétique* de la technique orchestrale. Cette particularité, jointe à la clairvoyance instinctive et à la prescience avec lesquelles l'au-

teur sait évoquer souvent en quelques lignes, aux yeux du lecteur attentif, l'art wagnérien tout entier, suffisait à justifier la « mise à jour » de l'ouvrage au point de vue technique, d'après les acquêts nouveaux de l'art orchestral, particulièrement au point de vue de Richard Wagner (1).

Je me suis donc décidé à entreprendre le présent travail.

Par un scrupule aisément compréhensible, j'ai tenu à ne modifier en rien le texte de cette œuvre essentiellement homogène et à formuler isolément mes observations et adjonctions (2). Les exemples ne manquant pas, j'ai évité de reproduire ici ceux, particulièrement importants et intéressants, contenus dans l'ouvrage de Gevaert déjà cité. Celui-ci contient au surplus, ne fût-ce qu'au point de vue de la technique instrumentale et des lois acoustiques des instruments, des détails si instructifs, qu'on ne saurait assez en conseiller l'usage, concurremment avec le traité de Berlioz.



En matière d'orchestration, — comme en toute matière artistique d'ailleurs, — les ouvrages théoriques sont chose particulièrement délicate. J'entends par là qu'un musicien doué d'inspiration et pratiquant à l'orchestre un instrument quelconque se trouvera de prime abord, et sans aucune connaissance des principes de l'instrumentation, plus expert en cet art que tel pianiste éminent ou tel prince de la critique qui, se sentant non moins doué, aurait pâli sur les traités d'orchestration, mais sans jamais avoir approché un instrument de plus près que de la distance de sa stalle à l'estrade de concert.

C'est pourquoi, à tous ceux dont l'ambition tend plus haut qu'à gratifier leurs contemporains de quelques morceaux de sonorité agréable, savamment orchestrés suivant le goût du jour, à tous ceux auxquels il n'a pas été donné de se trouver journellement en contact, dans les fonctions directoriales, avec les forces démoniaques des timbres orchestraux, — à tous ceux-là, je tiens à donner tout d'abord ce conseil : qu'ils se donnent la peine, tout en étudiant les partitions des maîtres, de se mettre en rapport avec des praticiens des divers instruments, afin de se familiariser, sous leur direction, avec la technique exacte, les timbres propres aux différents registres et les petits préludes secrets de chacun de nos engins sonores.

Le moindre perfectionnement apporté par un instrumentiste ingénieux à l'embouchure, au système de clefs ou à tout autre détail de la disposition ou de la matière de l'instrument qu'il pratique, le moindre des effets techniques qu'il s'est amusé à combiner en une heure de désœuvrement, sont susceptibles d'ouvrir des perspectives insoupçonnées à l'artiste créateur en quête d'expressions nouvelles pour des idées nouvelles, et peuvent servir davantage le progrès qu'un ouvrage théorique ne s'appuyant que sur des faits antérieurs.

Il faut se garder cependant d'exagérer l'importance de ce facteur. Si en

(1) Ne pas oublier qu'il s'agit ici de l'opportunité d'une nouvelle édition *allemande*. Les éditeurs français du *Traité de Berlioz*, MM. Lemoine et Cie, en ont publié une édition nouvelle, revue par M. Widor.

(2) Seul, le chapitre consacré à l'orgue a dû être partiellement remanié et complété, travail confié à la compétence spéciale de M. le professeur Wolfrum, de Heidelberg.

effet la virtuosité de l'instrumentiste est susceptible de fournir au compositeur des impulsions nouvelles, l'action inverse, c'est-à-dire l'intuition géniale qui, après avoir semblé défier par ses exigences toute tentative de réalisation, finit par attirer à elle tous les techniciens avides de progrès, a exercé jusqu'à nos jours, dans l'évolution musicale, une influence beaucoup plus grande encore sur l'avancement de la facture instrumentale, le développement de la virtuosité et l'extension des capacités expressives des divers instruments.



Le développement de l'orchestre jusqu'à l'intervention de Berlioz est suffisamment connu pour que je puisse me dispenser de m'attarder sur ce point, au sujet duquel on relira avec fruit les pages splendides consacrées à l'art de l'orchestration par Richard Wagner dans ses différents ouvrages, notamment dans *Opéra et Drame*. Il ne saurait non plus être question de résumer ici en quelques lignes un des chapitres les plus importants de l'histoire de la musique, où des milliers d'initiatives, d'impulsions, d'erreurs et de succès, reliés l'un à l'autre par les liens les plus ténus et les plus délicats, se combinent dans un développement organique dont toutes les phases mériteraient une analyse détaillée. Je me bornerai à la résumer à grands traits, à dégager quelques points importants, laissant à chacun le soin de les relier l'un à l'autre et d'en tirer les conséquences, d'après ses connaissances et son sentiment personnels.

Je voudrais tout d'abord déterminer ici les deux voies principales par lesquelles s'est poursuivi le développement de l'orchestre, depuis Hændel, Gluck et Haydn jusqu'à Wagner, et que je désignerai sous le nom de « voie symphonique » (polyphonique) et de « voie dramatique » (homophone).

L'origine de l'orchestre *symphonique* réside particulièrement (abstraction faite des fugues pour orgue de Bach) dans les quatuors à cordes de Haydn et de Mozart. Toutes les formules symphoniques de ces deux maîtres attestent si bien, au point de vue du style, de la thématique, de la ligne mélodique et de la figuration, le caractère des multiples possibilités polyphoniques du quatuor, qu'on pourrait presque, — n'était la contradiction des termes, — les désigner sous le nom de quatuors à cordes avec bois obligés et renforcement d'instruments bruyants (cors, trompettes, timbales).

La participation plus importante des bois dans les cinquième et neuvième symphonies de Beethoven ne doit pas nous faire méconnaître, chez ce maître lui-même, les affinités avec le style du quatuor à cordes. Mais ici, plus que chez Haydn et Mozart, le génie propre de la musique de piano introduit ses tournures caractéristiques, ce génie du piano qui dominera plus tard l'orchestre de Schumann et de Brahms, — pas toujours, malheureusement, à l'avantage de ces maîtres : à l'instinct de coloriste de Liszt demeurerait réservée la mission de transfigurer à l'orchestre l'esprit particulier du style pianistique.

L'indépendance et la liberté du chœur polyphonique de Bach, qu'on chercherait en vain dans n'importe laquelle des neuf symphonies de Beethoven lui-même, revit enfin dans les derniers quatuors du maître de Bonn : c'est là, c'est dans la belle ligne mélodique des quatre voix équipollentes

du quatuor classique, que Richard Wagner a trouvé le style orchestral de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs*, c'est là qu'il a puisé les sonorités merveilleuses et sans précédent de son quatuor d'orchestre.

Il convient naturellement de tenir compte, à cet égard, de ce fait que le développement du *mélòs*, de Haydn à Beethoven, accroissait de lui-même les exigences techniques de l'orchestre en exhibant des détails de coloris orchestral de plus en plus éloignés du style de la musique de chambre et tendant à se rapprocher du deuxième ordre de développement du style orchestral, celui que j'ai désigné plus haut sous le nom de « voie dramatique ».

Dans leurs œuvres dramatiques et dans leurs oratorios, d'écriture généralement homophone (ce style est d'ailleurs encore préféré aujourd'hui au style polyphonique par notre bon public théâtral), Hændel, Haydn et Gluck ont volontairement et de prime abord accentué le coloris instrumental, dans l'intention de vivifier les éléments poétique et scénique de la toute-puissance suggestive des timbres; — d'où la répartition de l'ensemble orchestral en différents groupes animés chacun d'une âme spéciale, en individualités instrumentales « parlantes ».

Les maîtres de l'école romantique, Weber particulièrement, se trouvaient déjà poussés, par le choix même de leurs sujets dramatiques (*Freischütz* — *Obéron* — *Euryanthe*) à étendre sans cesse leurs découvertes dans ce domaine. Il était enfin réservé au génie de Richard Wagner de synthétiser les deux tendances en incorporant, à la technique de composition et d'orchestration de l'école *symphonique* (polyphonique) les riches moyens expressifs de l'école *dramatique* (homophone).

Tel dut être aussi le but rêvé par Hector Berlioz. Si l'on ne craignait d'être mal interprété, on pourrait dire en deux mots qu'il ne fut pas suffisamment doué pour la scène au point de vue dramatique, ni pour le concert au point de vue symphonique. Mais à cet effort pour unir la salle de spectacle et la salle de concert, l'art musical doit la découverte de moyens d'expression orchestrale inédits, plus riches et tout spéciaux. Si Berlioz ne sut pas non plus justifier sa dramatisation orchestrale de la symphonie par une évocation suffisamment plastique du contenu dramatique, laquelle ne se peut concevoir en dehors d'une riche polyphonie (son œuvre garde constamment le caractère lyrique et épique), du moins il fut le premier à puiser logiquement son inspiration dans l'« âme » même des instruments, découvrant ainsi toute une série de combinaisons instrumentales, d'effets de timbres et de fines nuances encore insoupçonnés.

Quoi qu'il en soit, un fait est certain: à cet audacieux novateur, à ce génial coloriste, à ce créateur de l'orchestre moderne, le sens de la polyphonie fit totalement défaut. Que les arcanes polyphoniques des prodigieuses partitions d'un Jean-Sébastien Bach lui fussent ou non étrangers, peu importe. Toujours est-il que la polyphonie, cette efflorescence suprême du génie musical que les cantates de Bach, les derniers quatuors de Beethoven, le mécanisme poétique du troisième acte de *Tristan* nous ont appris à considérer comme l'émanation supérieure du *mélòs*, demeura pour lui sans signification, resta fermée à son sens musical particulier, tel qu'il se révèle à nous dans sa mélodie toujours un peu rudimentaire. Et pourtant,

seule une polyphonie réellement significative déclôt les secrets hermétiques des timbres orchestraux. Un passage dont les parties intérieures ou inférieures sont conduites d'une façon maladroite ou simplement négligente sera rarement dépourvu d'une certaine rudesse et n'atteindra jamais cette plénitude sonore émanant des partitions où les parties secondaires des bois et des violons, les altos, violoncelles et contrebasses participent à la vie générale par une ligne mélodique à la courbe élégante et souple. C'est là tout le secret de cette incomparable poésie de timbres de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs*, non moins que la *Siegfried-Idyll*, écrite pour petit orchestre, alors que même les partitions de Berlioz, avec son sens si particulier de la sonorité, celles de Weber et de Liszt (pourtant, chacun dans leur genre, de grands poètes de l'orchestre, de savants exégètes des timbres) démontrent à l'évidence, par la sécheresse marquée du coloris, que les parties de remplissage et d'accompagnement ne paraissaient pas à l'auteur dignes de l'indépendance mélodique. Et la conséquence logique est que les chefs d'orchestre eux-mêmes ne jugent pas nécessaire d'appeler les parties ainsi sacrifiées à cette vie psychique totale cependant indispensable à la galvanisation de l'ensemble orchestral.

Au jugement du plus grand nombre, le progrès réalisé sur Hector Berlioz, créateur de l'orchestre moderne, par Richard Wagner, qui porta cet ensemble à sa perfection, consisterait exclusivement dans l'approfondissement de l'idée poétique et musicale. Il y a cependant (toutes réserves faites, bien entendu, sur les questions de détail) trois points essentiels de la technique musicale du maître de Bayreuth sur lesquels il convient d'insister, car en eux réside le secret de l'éloquence et de la puissance d'évocation de l'idée wagnérienne dans l'orchestre contemporain. Ce sont : l'emploi du style polyphonique dans toute sa richesse ; son développement considérable dans le domaine symphonique grâce à l'invention du mécanisme à pistons des instruments à embouchure ; enfin, l'extension à tous les instruments de l'orchestre d'une virtuosité technique osée seulement, jusque-là, dans le solo de concert, — bien qu'exigée déjà par Beethoven dans ses derniers quatuors, si point encore dans ses symphonies.



Si donc l'œuvre de Richard Wagner, — laquelle réalise en somme, en matière d'orchestration, les seuls progrès notables depuis Berlioz, — fournira tout naturellement l'*alpha* et l'*omega* de mes amplifications, j'insiste d'autre part pour que l'étude de ces partitions ne soit abordée qu'avec la plus extrême prudence. En règle générale, on s'arrêtera tout d'abord à la partition de *Lohengrin* ; celle-ci constitue un véritable compendium d'exemples modèles auxquels il convient de consacrer une étude approfondie avant d'aborder la polyphonie de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs*, ou la magie sonore des *Nibelungen*. L'emploi des instruments à vent notamment atteint, dans *Lohengrin*, une perfection esthétique jusque-là sans précédent. Les troisièmes parties (cors anglais et clarinette basse), incorporées ici pour la première fois au groupe des bois, font l'objet de combinaisons multiples, les parties des deuxième, troisième et quatrième cors, des trompettes et des

trombones se développent déjà avec une parfaite indépendance polyphonique, le principe du redoublement vigoureux de toutes les parties mélodiques, si caractéristique dans l'art de Richard Wagner, est déjà appliqué avec une conscience sûre de l'effet et avec un sens de l'esthétique orchestrale qui aujourd'hui encore excitent l'admiration. Je signalerai notamment, comme digne d'une étude toute particulière, la première scène du deuxième acte (Ortrude et Frédéric), le magnifique passage des bois à l'apparition d'Elsa au balcon, le cortège nuptial et le finale du deuxième acte, où les sonorités « organales » que Wagner tire avec tant de virtuosité de l'orchestre sont supérieures à la voix de l'orgue lui-même.

Mais la recommandation la plus importante à faire au débutant dans la technique de la composition et de l'orchestration, avant qu'il se hasarde à se plonger dans les flots harmonieux de l'orchestre, sera celle-ci : ces puissants phénomènes sonores que le génie d'un Berlioz ou d'un Richard Wagner a arrachés à l'orchestre afin de donner l'être à des concepts poétiques élevés et inédits, à des sentiments profonds, à des évocations nouvelles du monde élémentaire, — qu'il se garde de les vulgariser, de les abaisser au niveau d'un joujou orchestral, à la portée du dernier des musicastres. Tous ceux qui se proposent d'aborder l'art symphonique devraient, pour bien faire, débiter par la composition de quelques quatuors à cordes, qu'ils soumettraient ensuite à l'appréciation de deux violonistes, d'un altiste et d'un violoncelliste. Si ces braves instrumentistes estiment leurs parties « bien écrites pour l'instrument », alors — mais alors seulement — le jeune amant des Muses pourra poursuivre vaillamment son chemin, — en commençant de préférence par le petit orchestre. Dans le cas contraire, qu'il se choisisse une carrière différente... Lorsque enfin son impatience d'aborder le grand orchestre deviendra irrésistible, que le « jeune maître » ouvre les onze partitions de Richard Wagner, qu'il les compare soigneusement l'une à l'autre ; qu'il observe combien chacune de ces œuvres possède sa combinaison instrumentale propre, son style orchestral particulier ; qu'il admire la noble discrétion qui se manifeste là dans l'emploi de tous les moyens orchestraux, combien tout y est réduit au minimum d'expression. Qu'il en approche, comme exemple de « ce qu'il ne faut pas faire », le procédé de ce compositeur contemporain (d'ailleurs un musicien excellent, très averti), qui me soumit un jour une ouverture d'opéra-comique dans laquelle les quatre *tuben* des *Nibelungen*, unis au groupe traditionnel des cuivres, exécutaient les rythmes les plus endiablés, cela comme simples renforceurs du *tutti* !

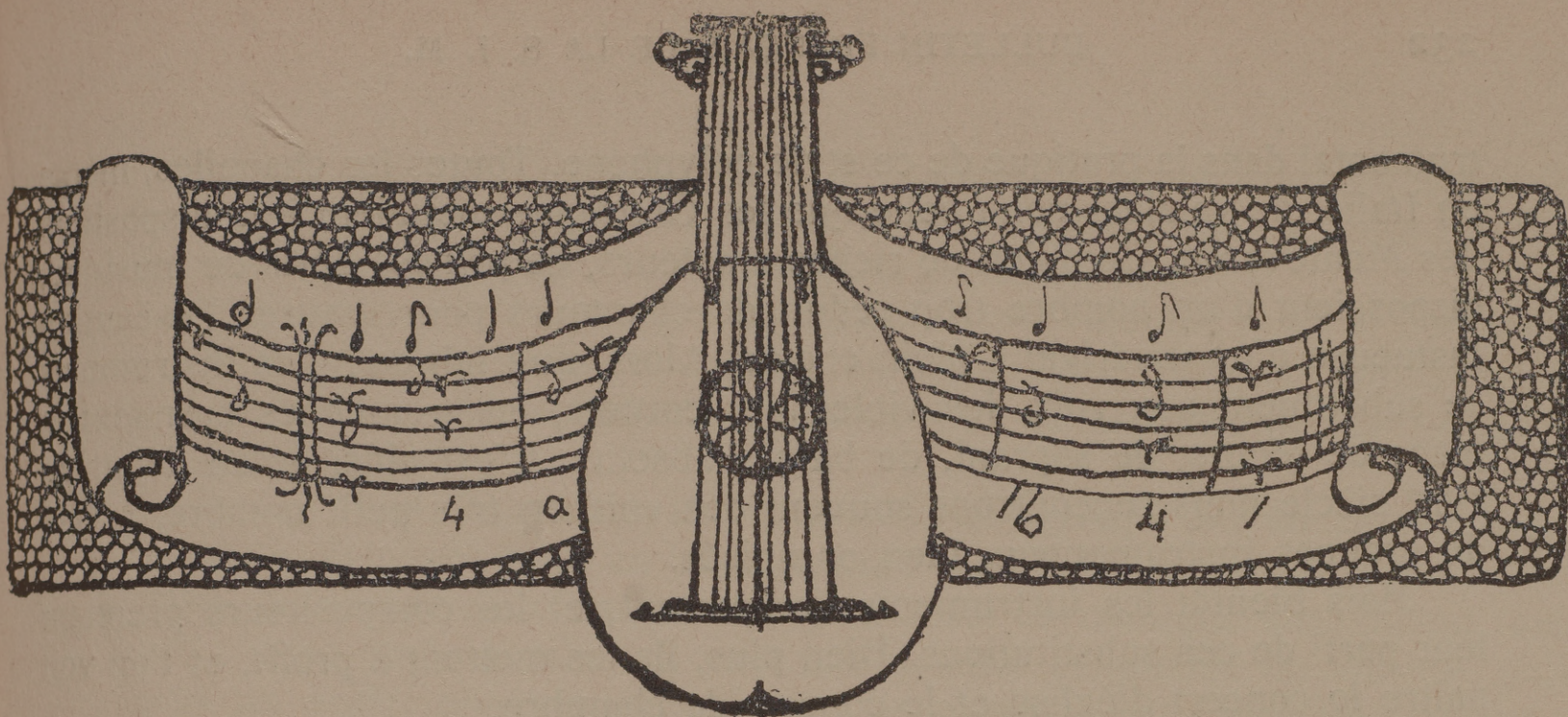
Et comme, horrifié, je demandais à l'auteur ce que venaient faire dans une ouverture d'opéra-comique ces instruments imaginés par Wagner, avec tant de discernement et de sûreté, pour évoquer le monde ténébreux des *Nibelungen*, il me répondit avec candeur :

— Mais pardon ! aujourd'hui, tous les grands orchestres possèdent des *tuben* : pourquoi donc ne les emploierais-je pas ?

Alors je me tus, songeant à part moi :

— Voilà un homme perdu ; à cela, il n'y a rien à faire !

RICHARD STRAUSS.



QUATUOR A CORDES

Mesdames, Messieurs,

Mon ami Nestor Lejeune me demande de vous parler des origines du Quatuor à cordes. Cette mission eût été sans doute mieux remplie par un historien de la musique (j'en vois dans cette assistance). Aussi dois-je m'excuser tout d'abord auprès de vous, de parler ici en musicien et de vous faire une causerie évidemment un peu aride, en vous disant des choses dont ne se soucient guère que les gens de métier.

Il faut considérer dans le quatuor d'archet tout d'abord l'*écriture*, c'est-à-dire la réunion même, l'amalgame de quatre instruments, puis la *forme* que ce dispositif instrumental fut amenée à revêtir.

L'origine de l'écriture en quatuor se rattache assez intimement à un genre musical aujourd'hui désuet, mais très en faveur au XVI^e siècle, je veux dire le madrigal. Quelle fortune singulière dans l'histoire que celle du madrigal, de cette adaptation de la chanson populaire aux exigences du contrepoint savant ! Ne voit-on pas le madrigal restant purement vocal, recueillir l'héritage du motet, et devenir lui-même insensiblement l'ancêtre de l'opéra ! Et d'autre part, comment ne pas remarquer qu'il cède peu à peu aux influences instrumentales, jusqu'à devenir le point de départ de la symphonie moderne. Si bien que cette seule et même figure du madrigal se présente à nous comme un Janus dont une face regarde la tragédie lyrique, et dont l'autre se tourne vers la musique pure.

La vogue extrême du madrigal vocal jusqu'au début du XVII^e siècle, vous la connaissez. Mais vous savez aussi quelle place occupa l'élément ins-

(1) Causerie faite à l'occasion de la première séance historique du quatuor N. Lejeune, le 9 décembre 1908.

trumental dans la pratique de ce style polyphone. Toutes les chapelles, même en Italie, ne valaient point celle que les Gonzague mettaient à la disposition des Monteverde. Combien de riches amateurs, de princes épris de musique, disposaient d'un nombre trop réduit de chanteurs pour assurer l'exécution fastueuse d'un madrigal à plein chœur. Alors, que fait-on? Les instruments se substituent aux voix, les violes, les cornets, les trombones prennent la place de ténors, de soprani, de basses absents. C'est ainsi qu'au début du XVII^e siècle nous rencontrons souvent des voix en très petit nombre, à côté de groupes instrumentaux bien organisés.

Mais bientôt les instruments l'emportent, et les compositeurs prennent leur parti de ces substitutions. Bien plus, ils les mettent à profit, et l'on voit naître le concert d'église et le concert de chambre.

Voici donc un aspect très net du style madrigalesque : *l'Aspect collectif*. Les instruments respectent l'équilibre établi par les voix, qu'ils viennent renforcer ou suppléer. Cette tendance conduit peu à peu à la symphonie d'orchestre.

Mais le madrigal connaît aussi un autre aspect, nous l'appellerons *l'aspect individuel*. Il arrive en effet que l'un des instruments force l'intérêt des auditeurs, au détriment de ses partenaires, qu'il réduit au rôle subalterne d'accompagnateurs. Cette transformation nous mènerait jusqu'au concerto. Or, sous cette forme aussi, le vieux madrigal a subi la pénurie des exécutants et la réduction nécessaire des parties. Et nous arrivons ainsi, par des concessions successives, à l'écriture en trio. Nous touchons en même temps au triomphe de la basse continue, remplissage improvisé d'une harmonie gauche et pesante?

C'est en Italie que semble avoir pris naissance le trio. Stefani, Scarlatti et Corelli en sont les maîtres. Mais c'est en Allemagne qu'il nous faut suivre son rapide essor. L'Allemagne est la patrie de la musique d'intérieur, de cette *Hausmusik* concertée dans l'intimité d'un cercle d'amis et de familiers. Là reparaît et se maintient, autour du clavecin habilement conduit, l'égalité nécessaire à tout art collectif. Là s'unissent à nouveau les cordes et les vents, dans un même sentiment de liberté et aussi de réaction contre la tyrannie de la basse continue. Le madrigal, devenu entre temps symphonie, fleurit à nouveau sous sa forme la plus parfaite et la plus épurée, celle du *Quatuor à cordes*.

Oui, c'est bien le genre le plus élevé et le plus digne parmi tous dans la musique. Il n'est pas de manifestation qui nous révèle plus complètement le génie d'un maître. Par l'écriture, par la pensée, par la manière de mettre en valeur les idées, de les répartir aux quatre instruments de même famille et de même nature, le *Quatuor à cordes* est la forme de composition la plus difficile qui existe. Aussi a-t-on grand tort à mon sens de contraindre, dans les conservatoires d'Allemagne, les élèves qui sortent de leurs études de contrepoint à présenter un quatuor d'archet. Le premier quatuor qu'on écrit est toujours mauvais. Je pourrais en citer bien des exemples dans les temps anciens comme de nos jours.

Après vous avoir signalé comment l'écriture du quatuor a pu se modifier, ai-je le temps encore de vous dire un mot de l'évolution de sa forme? Car, n'est-il pas vrai, toute pièce instrumentale à quatre parties ne saurait mériter

le nom de quatuor? Depuis que la musique s'est émancipée des habitudes de la polyphonie vocale, elle a revêtu bien des aspects, elle a passé par bien des états dont il faut, je crois, distinguer trois principaux.

Tout d'abord la fugue, que je symboliserais volontiers par le nombre 1. Car la fugue c'est la forme unitaire par excellence. Elle ne contient qu'un seul thème, ou sujet, diversement accompagné, et qui concentre sur lui-même tout l'intérêt musical.

A côté de la fugue nous avons la suite, qui groupe une succession d'airs de danse, disposés dans un certain ordre. Cette forme est binaire. Chacun de ses morceaux est construit sur un modèle harmonique absolument identique: nous montons d'abord vers une tonalité dominante ou voisine, puis, après un arrêt, nous redescendons à la tonalité primitive. Le nombre 2 convient ici.

Enfin la sonate mérite le nombre 3. Car elle se compose de trois parties distinctes, dont la première est l'exposition des idées, la seconde le développement, et la troisième la réexposition, c'est-à-dire le retour de la donnée initiale (1).

Les pièces à quatre ont tout naturellement adopté les différentes formes dont je viens de vous parler. Mais le quatuor — ai-je besoin de le dire — ne prend véritablement son nom que le jour où il se présente sous la forme sonate, c'est-à-dire vers le milieu du XVIII^e siècle. C'est dans cette manière que traite l'art de Haydn et de Mozart, crépuscule national du soleil beethovenien, qui, de ses chauds rayons, féconda toute notre musique moderne.

Je termine en espérant ne pas vous avoir trop retenu par cette petite leçon de compositions, tout à fait intime et sans la moindre prétention à la conférence, et je laisse la parole aux instrumentistes qui vous démontreront musicalement et bien mieux que je ne puis le faire par des mots, ce que fut à son origine et ce que devint le *quatuor à cordes*.

VINCENT D'INDY.

(1) Pendant longtemps la sonate n'est autre chose qu'une pièce sonnée sur des instruments. Aujourd'hui on ne saurait donner ce nom qu'à des pièces de sens ternaire.

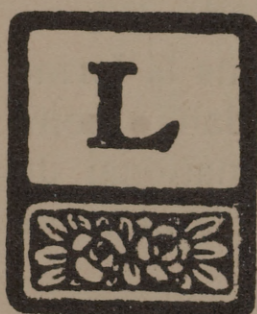




LA JEUNESSE DE LULLY

(1632-1662)

ESSAI DE BIOGRAPHIE CRITIQUE



LULLY de son vivant même eut sa légende. La fortune éclatante du Florentin, détenteur tout-puissant du privilège de l'Opéra, aimé de Louis XIV, comblé par lui de titres et d'honneurs, pensionné, anobli, possesseur de nombreux immeubles à Paris et de sommes considérables, frappèrent l'imagination des contemporains peu habitués à voir un musicien grand seigneur. Comme il n'était pas aimé, on prêta volontiers l'oreille à tous les bruits qui couraient sur son compte et on les répéta sans songer à en vérifier l'authenticité. On se plut à rappeler qu'il avait été marmiton chez Mademoiselle. On s'indigna de son ingratitude envers cette princesse et de ses basses intrigues pour déposséder Perrin et Cambert de leur privilège. C'est ainsi que se forma peu à peu la légende de Lully. Elle fut bientôt si populaire que personne ne douta plus de l'exactitude des faits qu'elle rapportait; et, lorsque La Viéville l'eut recueillie et insérée dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1), elle fit autorité. Tour à tour Boindin dans sa *Lettre sur l'Opéra* (2), Delaporte, dans les *Anecdotes Dramatiques* (3), le Prévost d'Exmes dans *Lully musicien* (4), la reproduisirent presque textuellement. On la retrouve dans Fétis, Pougin, Radet et les auteurs contemporains (5).

(1) Bruxelles, 1704-1706. Réimprimée dans l'*Histoire de la Musique* de BOURDELOT.

(2) Paris, 1753, in-12.

(3) Paris, 1775, 3 vol.

(4) Vers 1780. *Bibl. du Conservatoire*.

(5) Les rares écrivains, qui ont appliqué à l'histoire de la musique les méthodes critiques modernes, ne se sont pas occupés spécialement de la biographie de Lully. M. ROMAIN ROLLAND, dans ses admirables *Notes sur Lully*, nous trace un portrait physique et moral de l'homme bien fait pour décourager ceux qui essaieront après lui de faire revivre la curieuse figure du Florentin, mais n'entre pas dans le détail des faits. M. Radet ne nous parle, dans son beau livre, de *Lully, homme d'affaires*, qu'à partir de 1670, et Nutter et Thoinan ne s'en occupent qu'au sujet du privilège de l'Opéra.

Tout récemment, le dépouillement méthodique des mémoires et des gazettes du temps, ainsi que des recherches d'archives nous mirent en possession d'un certain nombre de documents qui jetaient un peu de clarté sur les débuts de Baptiste à Paris.

Nous nous adressâmes alors chacun de notre côté à MM. Ettore Levi, secrétaire général de l'Institut Français de Florence et à M. Bonaventura, bibliothécaire à la Biblioteca Nazionale et membre de la S. I. M., en les priant de bien vouloir rechercher l'acte de baptême de Lully. Par une singulière coïncidence, ce document fut découvert presque en même temps par nos deux correspondants. Désormais, il devenait possible d'écrire une histoire de la jeunesse de Lully. C'est elle que nous allons nous efforcer de retracer ici, malgré les nombreuses lacunes qui restent encore à combler.

Jean-Baptiste Lully naquit à Florence le lundi 29 novembre 1632 à 4 h. 1/2 de l'après-midi. Suivant la coutume italienne il fut porté le jour même au Baptistère et inscrit sur les « registri delle fedî di Battesimo » (1).

« Lunedì 29 Gio: Batt. di Lorenzo di Maldo Lulli e di Cat^{na} di Gabriello del Sera ps. (2) Lucia nel Prato n. (3) a di 29 h. 16 1/2. C. (4) Antonio di Iacopo Comparini. C. (5) Maddalena di Giovanni Bellieri. »

L'acte ne nous dit pas quelle était la profession de Lorenzo Lulli. Le contrat de mariage de son fils (6) l'appelle « Laurent de Lulli, gentilhomme florentin ». C'est fort peu probable. D'abord, on ne trouve pas de famille noble de ce nom à Florence au XVII^e siècle, et puis le cadastre ne mentionne ni palais, ni maison appartenant à un Lorenzo Lulli, ce qui serait surprenant pour une personne de qualité. Jean-Baptiste a dû chercher à profiter de l'équivoque créée par la traduction de Lorenzo di Maldo Lulli en Laurent de Lulli. En réalité, la préposition *di* signifie simplement que Lorenzo était fils de Maldo comme Caterina sa femme était fille de Gabriel del Sera.

La tradition veut qu'il ait été meunier. C'est possible, en tout cas, tous les contemporains le croyaient.

Lully est fils d'une meunière,

dit un couplet d'une chanson satirique fort en vogue au XVII^e siècle (7), et Guichard, dans un factum, déclarait : « Chacun sait de quelle trempe et de quelle farine est Jean-Baptiste. Le moulin des environs de Florence, dont son père était meunier et le bluteau de ce moulin, qui a été son premier berceau, marquent encore aujourd'hui la bassesse de son origine. » Le *Necrologio fiorentino* (8) mentionne un certain Vergilio di Lorenzo Lulli mugnaio qui fut enterré le 13 janvier 1638 à quelques centaines de mètres de la petite église de Santa Lucia nel Prato (9) qui était la paroisse de

(1) Conservés à l'Opera del Duomo.

(2) C. a. d. del popolo di Santa Lucia nel Prato.

(3) Nato.

(4) Compare.

(5) Comare.

(6) Minutes de M^e Guérin (M^e Ader, successeur).

(7) *Chansonnier de Maurepas*. Mss. fr. 12619, f^o 321.

(8) *Archivio di Stato. Necrologio del 1634-1650.*

(9) Cette église se trouve dans la via degli Oricellari, à l'extrémité de la via Borgognissanti.

la famille de Jean-Baptiste. Peut-être ce meunier était-il parent de Lorenzo, jusqu'à présent, on n'a rien trouvé qui puisse nous fixer sur ce point (1).

En 1662 nous savons que Lorenzo vivait encore (2). Ce fut peut-être lui qui fut enterré en 1683 à San Friano; il aurait dans ce cas atteint un âge avancé.

Sa femme Caterina del Sera — dont le nom a été dénaturé sur les actes français en del Seta (3), del Serta (4) et même del Locta (5) — était déjà morte en 1662, car elle est qualifiée sur le contrat de mariage de Jean-Baptiste « deffunte damoiselle Catherine del Serta ».

Nous ignorons s'ils eurent d'autres enfants que Jean-Baptiste. Cependant une certaine Lessandra di Lorenzo Lulli qui fut enterrée aux Ognissanti en 1693 (6) devait être leur fille.

Sur l'enfance de Jean-Baptiste à Florence nous ne savons absolument rien. Toutefois, au sujet de sa venue en France, nous sommes à même de préciser un peu le récit fort vague de La Viéville: « M. le chevalier de Guise voyageait en Italie et, lorsqu'il avait pris congé de Mademoiselle, elle l'avait prié de lui amener quelque petit Italien s'il en rencontrait de joli. Il rencontra Lully de qui la vivacité lui plut et à qui il proposa de le suivre. Lully ne demanda pas mieux... » (7) Ce fut sans aucun doute le chevalier de Guise qui ramena Lully, Mademoiselle le dit expressément dans un passage de ses Mémoires (8) qui a échappé à l'attention des musicographes; elle ajoute que ce fut lorsqu'il revint de Malte. Mais à quelle époque situer ce voyage du chevalier de Guise? Malgré de longues et patientes recherches il nous a été impossible de le déterminer encore. En 1644, Roger de Lorraine servait au siège de Gravelines. De 1647 à 1653, date de sa mort, les *Mémoires* de Goulas, de Mlle de Montpensier et de Mme de Motteville, les lettres de Mazarin permettent d'établir qu'il n'a pas quitté la France. Son voyage se placerait donc soit avant 1644, soit entre 1645 et 1647. Bien qu'il soit impossible de le dire avec certitude, il est fort probable que ce fut en 1643. L'acte de naturalité et la tradition veulent que Lully soit venu en France « âgé de 12 ans seulement », c'est-à-dire en 1644. Or, nous l'avons vu, le chevalier de Guise était à Gravelines; ce serait donc plutôt l'année précédente. Justement, c'est en avril 1643 que Mme de Guise, ses deux fils et sa fille, s'en revinrent d'Italie, où ils vivaient depuis douze ans. Le père du chevalier de Guise, Charles de Lorraine, à la

(1) *Contrat de Mariage*, 1662, 14 juillet, Minutes Ader.

(2) *Necrologio fiorentino del 1669-1694. Lorenzo di Lulli sep. in S. Friano*. Le nom complet se trouve sur les registres de San Friano (à l'Archevêché): *Lorenzo di Benedetto Lulli*. Il est possible que ce soit là le véritable nom du père de Baptiste, car Maldo est un prénom bien étrange. M. Lévi Malvano signale que sur l'acte de baptême on a d'abord écrit quelque chose d'irintelligible, puis barré et écrit au-dessus *Maldo*.

(3) *Lettres de Naturalité*, Minutes Ader.

(4) *Contrat de Mariage*, 14 juillet 1662, Minutes Ader.

(5) Enregistrement de l'acte de Naturalité, 30 juin 1661. *Arch. Nat.* P. 2688, f^o 131.

(6) Le 24 mars. *Necrologio fiorentino*, 1669-1694.

(7) *Comparaison*, édit. Bourdelot, III, 170.

(8) *Mémoires*, édit. Cheruel III, 348. « Il (Lully) est Florentin; il était venu en France avec feu mon oncle le chevalier de Guise, lorsqu'il revint de Malte. Je l'avais prié de m'amener un Italien pour que je puisse parler avec lui, l'apprenant lors..... »

suite de démêlés avec Richelieu, s'était, en effet, retiré à Florence et y était resté jusqu'à sa mort.

Ce fait a son importance. Quelle que soit la date du retour de Roger de Lorraine, on comprend qu'il lui fut aisé de se procurer dans une ville où s'était passée son enfance le petit Italien que sa nièce lui demandait. Il est au contraire inadmissible qu'il eût donné à Mademoiselle un gamin rencontré par hasard dans les rues d'une ville d'Italie. L'enfant lui fut présenté vraisemblablement par des amis ou d'anciens serviteurs de son père. Peut-être même la famille de Lully avait-elle dépendu en quelque façon de la maison de Guise et cette considération le déterminait-il en faveur de Baptiste (1).

« Venu en France, nous dit Lecerf, Mademoiselle le prit chez elle, parmi ses officiers de cuisine, s'il vous plaît, il était sous-marmiton. Dans les moments libres de sa cuisine, il raclait un méchant violon que le violent penchant qu'il avait pour la musique lui fit trouver. On l'entendit. Ce fut, je pense, le comte de Nogent. Il dit à Mademoiselle que son marmiton avait du talent et de la main. Elle lui fit apprendre : il monta à la chambre d'où sa figure qui n'était pas ragoûtante l'avait d'abord écarté et le voilà musicien en titre (2). »

Ce récit a fait fortune, on le retrouve plus ou moins enjolivé dans toutes les biographies. Nous y voyons Lully, à peine arrivé dans les cuisines, rassembler toutes les casseroles et faire un merveilleux charivari. Pourtant rien n'est moins certain.

Un document précis que nous avons eu l'heureuse fortune de découvrir aux Archives nationales semble démentir la tradition (3). C'est l'*Etat des officiers de Mademoiselle, fille de Monseigneur le duc d'Orléans et des gages dont ils jouissent en la présente année 1652*. Jean-Baptiste Lully y figure parmi les trois garçons de la chambre aux appointements de 150 livres par an (4).

Bien qu'à cette époque Lully ait eu le temps de monter des cuisines à la chambre, il est plus rationnel de supposer qu'il y était entré dès l'abord (5). Nous savons, en effet, par les *Mémoires de Mademoiselle* qu'elle avait fait venir Lully afin de parler italien avec lui (6), parce qu'elle apprenait à ce

(1) Suivant une autre version enregistrée par CIZÉRON-RIVAL, dans ses *Récréations littéraires*, mais dont l'origine remonte à Brossette, Lully aurait été amené en France, non pas par Guise, mais bien par un valet de chambre de Mademoiselle appelé La Guérinière. (*Récréat. littéraires*, Paris, 1576. p. 63).

(2) *Comparaison...* Edit. Bourdelot III, 170.

(3) *Arch. Nat.* Cour des Aides 21^a 523. Les états antérieurs à 1660, à l'exception de celui pour l'année 1652, ont disparu. Nous avons dépouillé vainement les comptes de tutelle de Mademoiselle (Arsenal, Ms. 421), Lully n'y figure pas.

(4) A Jean Buron 150 l. A Jean-Baptiste Lully 150 l. A Cabannes 150 l.

(5) Guichard insinuait dans un de ses factums : « *Peut-on dissimuler que le hazard le jeta dans le commun de Mademoiselle parmy ses galopins ; les comptes de la maison de cette princesse ne font-ils pas foy qu'il fut peu de temps après valet des valets de sa garde-robe, puis petit violon, puis plus grand violon.* » B.-N. Thoisy, 382 f^o 376. Les comptes de 1652 nous montrent au contraire que Lully ne fut jamais titulaire d'une charge de violon chez Mademoiselle.

(6) « Je l'avais prié de m'amener un Italien pour que je pusse parler avec lui, l'apprenant lors. » *Mémoires*, édit. Cheruel III, 348.

moment cette langue. Ce qu'elle attendait de l'enfant rentrait tout à fait dans les attributions d'un garçon de la chambre (1) et nullement d'un garçon comme le veut Lecerf (2). La légende de Lully cuisinier doit trouver son origine dans la surprise causée à tout le monde par la fortune éclatante et soudaine de ce parvenu. On exagéra l'humilité de ses débuts et, d'un officier de la chambre, on fit un sous-marmiton. Quant à l'anecdote du comte de Nogent, bien qu'il soit fort possible que le spirituel Bautru ait remarqué le talent naissant du jeune garçon et l'ait signalé à Mademoiselle, il est étrange qu'il ne soit pas une seule fois question de lui dans les mémoires de cette princesse où défilent pourtant tant de personnages connus et inconnus.

Dans une cour princière, les fonctions de garçon de la chambre n'étaient guère absorbantes. C'était là une charge presque honorifique dont les titulaires touchaient les faibles revenus et s'occupaient à tout autre chose qu'à en remplir exactement les devoirs. En somme, il fallait de temps en temps s'acquitter d'une commission, transmettre un ordre et porter un message. Tout le temps que Lully ne passait pas à causer italien avec la fille du duc d'Orléans, il devait être libre d'en disposer à sa fantaisie. Si on en croit la tradition, il se rendit à cette époque coupable de farces énormes qui firent rire aux larmes Mademoiselle dont l'humeur était gaie (3). Il dut surtout s'adonner avec ardeur à la musique. Tous les contemporains nous vantent les dispositions exceptionnelles qu'il manifestait dès l'âge le plus tendre. « Il faisait dès son enfance de très beaux airs sans savoir une note de musique », nous dit Choisy (4). Il est probable pourtant que Lully connaissait les éléments de son art et jouait de quelque instrument lorsqu'il arriva en France. L'acte de naturalité le laisse entendre (5) et la tradition le proclame. Lecerf conte qu'un cordelier lui aurait enseigné les premiers principes, « Lully s'en souvenait souvent et témoignait de la reconnaissance pour ce bon moine qui lui donna le premier quelques leçons de musique et qui lui apprit à jouer de la guitare ». Cela est fort possible, mais, vers douze ans, à moins de miracle, on ne sait pas grand'chose encore. Il fallut donc qu'il travaillât beaucoup pour avoir été jugé digne, à vingt et un ans, de succéder à un maître aussi célèbre que Lazzarini.

La cour de la fille de Gaston d'Orléans était d'ailleurs propice au développement d'un génie musical. Tout l'hiver, ce n'étaient que fêtes, bals, repas en musique, sérénades, divertissements de toute espèce. Lully, en sa

(1) Les garçons de la chambre venaient tout de suite après les valets de chambre. C'étaient des jeunes gens de bonne famille en général, la plupart devenaient valets de chambre. Ils touchaient les mêmes gages que ceux-ci, à l'exception du 1^{er} valet de chambre qui touchait 300 fr. Comme on le voit ces fonctions étaient mal rétribuées. En comparaison, les valets de pied touchaient beaucoup plus, 366 fr. et 274 fr., mais ils dépendaient de l'écurie et leur charge n'était pas honorifique comme celle de garçon ou de valet de chambre.

(2) Choisy dit qu'il avait été valet de pied. C'est inadmissible, Mademoiselle n'aurait pas conversé avec un valet de pied ! V. *Mémoires pour servir à l'histoire du règne de Louis XIV*, Utrecht 1797, in-8°, p. 151.

(3) V. *Anecdotes littéraires*, II, 29. 30.

(4) *Mémoires*, 1747, p. 151.

(5) « Ayant esté porté d'une inclination naturelle pour nous venir rendre service dans la profession à laquelle il s'estait adonné dans sa jeunesse, il serait venu en notre royaume, âgé de 12 ans seulement. » Min. Ader.

qualité de garçon de la chambre, devait faire partie quelquefois de la suite de Mademoiselle et l'accompagner aux Grands Ballets qui se dansaient à la Cour. Peut-être lui fut-il donné d'entendre l'*Orfeo* de Luigi Rossi. Il avait alors 15 ans et cette représentation put produire sur son esprit une impression durable. Les vingt-quatre violons dont la renommée était européenne, venaient aussi parfois aux Tuileries (1).

Outre cela, il est probable que Mademoiselle lui « fit apprendre » comme dit La Viéville. Est-ce à cette époque qu'il fut élève de Méru, Roberdet, et Gigault qu'un libelle célèbre (2) lui donne pour maîtres? Il est impossible de le dire avec précision. Il est probable cependant que ce fut seulement après son entrée chez le roi, lorsqu'il délaissa le violon pour s'adonner à l'étude du clavecin et se perfectionner dans la science du contrepoint. Le fait que, plus tard, il se vit dans la nécessité de se remettre au travail et d'« apprendre dans les règles » (3), donne à supposer que son éducation première avait été quelque peu négligée. Sans doute, il se forma seul avec les conseils de quelques musiciens bienveillants qui s'intéressèrent à lui, mais sans être rompu à tous les exercices d'école. D'ailleurs, quand on étudie son œuvre, on a bien l'impression qu'il fut un autodidacte. C'est à peine si çà et là l'influence de Lambert et celle de Luigi Rossi ou de Caproli sont sensibles dans ses ballets de cour.

Michel Lambert justement se trouva en rapport avec lui dans le temps qu'il servait chez Mademoiselle. Loret nous l'apprend à la date du 1^{er} février :

« Cette grande et haute pucelle
Que l'on nomme Mademoiselle,
Dont en tout temps le cœur est gai
Comme l'on est au mois de May,
Sans prendre avis que de sa teste,
Donne une pension honneste
Au seigneur Lambert et sa sœur
Afin que l'extrême douceur
De leurs voix belles à merveilles
Délectent souvent ses oreilles. » (4)

Michel Lambert était déjà célèbre; le charme de sa voix et son talent de compositeur lui attiraient les louanges de tout le monde. Les poètes le comparaient à Orphée, à Amphion (5) ou à Apollon. Mlle Hilaire Dupuys, sa belle-sœur, n'était pas moins fêtée que lui. On comprend que Mademoiselle ait voulu se donner le plaisir de les entendre souvent.

(1) *Mémoires*, I.

(2) Raisons qui prouvent... que les compositeurs de musique... ne peuvent être de la communauté... des ménétriers 1695, p. 33. *B. Nationale*, V. p. 2.632. « Il est bien vrai qu'il (Lully) a joué du violon dans son bas âge, mais il a renoncé pour s'adonner au clavecin et à la composition de la musique sous la discipline des feus Metru, Roberdet et Gigault, organiste de St-Nicolas-des-Champs. »

(3) CHOISY, *Mémoires*, 1747, p. 151.

(4) *Muze historique*, I, 79.

(5) On connaît le sonnet de Perrin qui commence par ces mots :

Amphion de nos jours, alors que je te vois...

Baptiste avait alors 19 ans. Il devait être déjà en possession d'un double talent de compositeur et de violoniste qui méritât d'attirer sur lui l'attention de l'aimable Lambert. Sans doute, celui-ci lui donna quelques conseils et noua avec lui les liens de la vive amitié qui devait les unir toute leur vie et que devait resserrer encore en 1661 le mariage de Lully avec la fille unique de Michel Lambert.

Celui-ci avait ses entrées partout et connaissait tout ce qu'il y avait de musiciens à Paris. Il put procurer à Baptiste des relations utiles dans la musique du roi. Peut-être le présenta-t-il à Luigi Rossi (1) dont il chantait les airs et celui-ci s'intéressa-t-il à son compatriote. Nous aurions ainsi la clef de la formation musicale de Lully. Mais ce ne sont là que des hypothèses.

Lully, à cette époque, devait commencer à produire des œuvres vraiment intéressantes, puisque, depuis son entrée chez Mademoiselle, il n'avait cessé de « s'appliquer avec assiduité à la composition des airs en toute sorte de musique. » (2) Outre cela, il devait avoir acquis quelque réputation comme virtuose. On sait en effet quelle admiration souleva quelques années plus tard son art de jouer du violon. « Depuis Orphée et Amphion, nous dit La Viéville, on n'a point tiré d'un violon les sons qu'en tirait Lully (3). » Pour que, plus de trente ans après qu'il eût cessé de toucher un archet, on eût gardé un tel souvenir de son jeu, il fallait qu'il eût été tout jeune en possession d'un admirable talent. En résumé, aux environs de 1651, il devait être un musicien accompli. Lui-même, quelque temps avant sa mort, disait « à une personne digne de foy qu'il n'avait jamais appris plus de musique qu'il n'en savait à l'âge de 17 ans (4). » Il peut paraître étrange que, dans ces conditions, il ne fut pourvu chez Mademoiselle d'aucune charge proprement musicale et que le 1^{er} janvier 1652, quelques mois avant son entrée chez le roi, il fut encore garçon de la chambre. Mais, somme toute, nous ignorons si, à cette époque, c'était autre chose pour lui qu'un titre purement honorifique. Rien ne nous dit qu'il ne fut pas garçon de la chambre chez Mademoiselle, comme, chez le Roi, Lambert fut valet de chambre et Antoine Boesset, maître d'hôtel. Quoi qu'il en soit, des événements imprévus allaient brusquement lui faire quitter les Tuileries pour le Louvre.

On peut lire dans toutes les biographies comment Lully fut congédié sans récompense pour avoir mis en musique certain couplet moqueur qui n'eut pas l'heur de plaire à Mademoiselle (5). L'histoire est piquante, malheureusement son exactitude ne paraît pas certaine. Nous connaissons la vérité par un passage des *Mémoires* de Mlle de Montpensier. Elle y donne la raison du départ de Lully. « Après avoir été quelques années à moi, je fus exilée; il ne voulut pas demeurer à la campagne; il me demanda son congé; je le lui donnai et depuis il a fait fortune, car c'est un grand baladin (6). » Les faits confirment pleinement ceci. L' « hiver de 1651,

(1) Rossi devait se trouver encore à Paris à cette date, mais cela n'est pas certain.
V. ROMAIN ROLLAND. *Musiciens d'Autrefois*, Hachette, 1908.

(2) *Lettres de Naturalité*, Minutes Ader.

(3) *Comparaison* III, 173, édit. Bourdelot.

(4) DU TRALAGE. Arsenal. Ms. 6.541.

(5) LA VIÉVILLE, *Comparaisons* III, 171.

(6) *Mémoires*, édit. Cheruel III, p. 348.

malgré les inquiétudes et les brouilleries du Palais-Royal, l'on dansa et l'on se réjouit assez » (1), c'était le temps où Lambert et Mlle Hilaire venaient chanter aux Tuileries. Mademoiselle avait loué aussi six violons qu'elle logeait

« Vers ses écuries
Assez proches des Tuileries,
Pour, jusqu'au bout du Carnaval
Lui donner très souvent bal (2) ».

Mais cette période de joie et de prospérité (3) ne fut pas de longue durée. Au mois de mars 1652, Mademoiselle partait pour Orléans, entra dans cette ville par escalade et se mettait à la tête des frondeurs. Elle était de retour à Paris le 4 mai. Il n'était plus question de fêtes. On se battait tous les jours. Pourtant Mademoiselle ne laissait pas d'entendre volontiers ses violons. Le lendemain de l'entrée du Roi dans la capitale, Mme de Châtillon, qui accourait lui prédire sa disgrâce certaine, la trouva dans cette occupation (4). Sans doute Lully était-il parmi eux, bien ennuyé de la tournure que prenaient les choses. Mademoiselle s'enfuit en recommandant de ne rien « dire à pas un de ses gens. » Un beau jour, les officiers de sa maison reçurent l'ordre de se rendre à Bois-le-Vicomte. En cours de route, le carrosse du fidèle Préfontaine fut attaqué par des soldats et pillé. « Au premier coup que l'on tira, conte Mademoiselle, tous nos gens prirent la fuite. Il n'y eut qu'un page et qu'un valet de chambre qui tâchèrent à le secourir (5). » A peine arrivé à Bois-le-Vicomte, il fallut s'en retourner à St-Fargeau où l'on arriva dans les premiers jours de novembre. La vue de cette inhospitalière demeure si triste et si malsaine, non moins que les événements des derniers mois, durent décider Lully à demander son congé.

Passant alors avec souplesse du côté des vainqueurs, il entra au service du Roi. Peut-être Lambert qui avait des amis partout lui servit-il d'introducteur. Peut-être Louis XIV, comme le veut la tradition, avait-il entendu parler de lui et lui fit-il offrir une place dans sa musique. Toujours est-il qu'au début de l'année 1653, il était installé dans ses nouvelles fonctions. Fut-il d'abord, comme on l'a dit, inspecteur des violons? ou fit-il partie de la bande des vingt-quatre? Les registres du secrétariat ayant été détruits, il est à peu près impossible de le savoir. Les *Etats de la France* de 1652 et de 1653 ne nous fournissent non plus aucun renseignement (6). Ce qui est certain, c'est que, peu de mois après, la place de compositeur de la musique

(1) *Mémoires*, édit. Cheruel I, p. 290.

(2) C'est cette bande sans doute que Milora Wilmot demanda à Mademoiselle de lui faire entendre. *Mémoires* I, 321.

(3) Il était sérieusement question de lui faire épouser le Roi, Loret nous l'apprend :

« Et même il court une nouvelle »

Assez glorieuse pour elle
Qui dit partout en bonne foy
Qu'elle doit épouser le Roy. »

Muze historique, 8 janvier 1651.

(4) *Mémoires* II, 195.

(5) *Mémoires* II, 216.

(6) Seul l'*Etat* de 1654 donne quelques indications bien sommaires sur les officiers de la musique du Roi (p. 147).

instrumentale se trouvant libre par suite du décès de Lazarin, Louis XIV la lui donna le 16 mars 1653 (1).

Lully allait enfin pouvoir remédier à l'insuffisance de son instruction technique et former son style en écrivant de délicieux ballets jusqu'au jour où, prenant possession de l'Opéra, il donnerait libre cours à toute la musique qui, depuis trente ans, s'était amassée en lui (2).

(A suivre.)

HENRY PRUNIÈRES, LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) *Arch. Nat.* 017, f° 165.

(2) *Documents inédits utilisés dans le présent article :*

I. — Acte de baptême de J.-B. Lulli découvert sur les registri delle fedeli di Battesimo par MM. Bonaventura, membre de la S. I. M., correspondant de M. de La Laurencie et Levi Malvano, secrétaire général de l'Institut Français, correspondant de M. Prunières.

II. — 1° Actes de décès de Lorenzo Lulli (1683) et de Lessandra di Lorenzo Lulli (1693), relevés dans le *Necrologio fiorentino*, par M. Prunières.

2° Acte de décès de Vergilio di Lorenzo Lulli mugnaio (1638), relevé sur le *Necrologio fiorentino*, par M. Levi-Malvano.

III. — *Lettres de Naturalité*, découvertes par M. de La Laurencie dans les Minutes de M^e Ader.

IV. — Etat des officiers de Mademoiselle pour l'année 1652 sur lequel figure Lully, découvert aux *Archives Nationales* 21, 523, par M. Prunières.

V. — Contrat de mariage de Lully, relevé par M. de La Laurencie dans les minutes de M^e Ader.





LE RYTHME ⁽¹⁾

X. — LE RYTHME ET LA MESURE SONT INDÉPENDANTS L'UN DE L'AUTRE

La mesure naît du rythme. Ces deux éléments néanmoins restent indépendants dans l'interprétation : La mesure est le moyen matériel d'évaluer les groupes de sons tandis que le rythme est la façon de les exprimer conformément à la loi artistique.

Théoriquement, les notes qui commencent les mesures devraient avoir la même accentuation, mais il en va autrement dans l'exécution parce que le rythme, la tonalité et la ponctuation donnent accidentellement au temps faible une importance particulière qui annule le temps fort.

Nous ne saurions trop répéter que l'accent métrique a pour objet d'accentuer l'évaluation des durées ; il ne doit donc pas être mis en relief quand il entrave le sens rythmique ou expressif d'une phrase. La barre de mesure n'est en réalité qu'un renseignement pour l'exécutant, sa raison d'être est de faciliter l'exécution en indiquant comment sont mesurées les valeurs (2). Il ne faut donc pas la considérer comme point de repère certain pour délimiter l'étendue d'un dessin. Si un dessin commence sur le 1^{er} temps ou finit sur le dernier de la mesure c'est tout simplement une coïncidence du rythme et de la mesure.

De ce que le rythme et la mesure n'ont pas le même but il ne suit nullement que ces deux éléments soient incompatibles.

La concordance du rythme et de la mesure est au contraire obligatoire dans la construction d'une phrase musicale. Autrement dit, tel rythme exige, pour son interprétation, telle mesure à l'exclusion de toute autre. Quand le compositeur veut écrire une phrase musicale, il choisit la mesure dont les

(1) Voir le numéro le Février 1909.

(2) Plus l'art musical a progressé, plus il est devenu complexe d'exécution et plus il a eu besoin de moyens de notation pour préciser et faciliter son interprétation. C'est ainsi que la barre de mesure est devenue nécessaire à partir du xvi^e siècle.


*La barre de mesure indique ce qui pour l'appareil l'œuvre
commence d'un groupe d'éléments rythmiques pour l'interpréter*

barres se trouvent placées devant les notes rythmiques accentuées périodiquement, de manière que les accents rythmiques concordent autant que possible avec les accents métriques. Les accents rythmiques tombant sur les temps forts n'en sont que plus importants car ils ont alors une double fonction : rythmique et métrique. Quand il n'y a pas concordance entre le rythme et la mesure, un tiraillement se produit entre ces deux éléments ; l'auditeur éprouve un malaise, il ne saisit pas complètement le sens et l'esprit de la musique. « Comme les mesures, les rythmes sont caractérisés et délimités par des accents, des sons forts, arrivant périodiquement de 2 en 2, de 3 en 3, de 4 en 4 mesures. Ces sons forts sont appelés ictus ou accents rythmiques. » (Mathis-Lussy.)

Nous allons résumer ce qui précède par un exemple.

Examinons le fragment ci-après pour nous rendre compte qu'il n'est pas écrit avec la mesure qu'il faudrait :

BIZET
Carmen
22

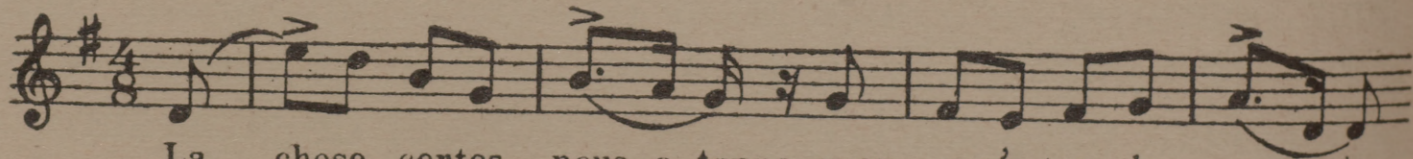


La chose certes nous e - tonne, mais ce n'est pas le premier jour

En effet, à 2 temps, nous trouvons une mesure forte et une mesure faible. Cela n'est pas logique, la mesure ne concorde pas avec le rythme.

Exécutez ce même fragment en battant la mesure à 4 temps, vous sentirez la mesure qu'il fallait et partant la concordance de la mesure et du rythme.

23



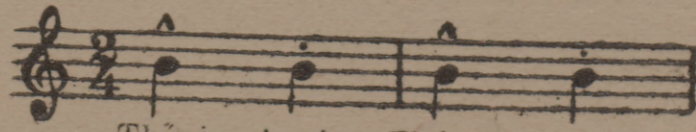
La chose certes nous e - tonne, mais ce n'est pas le premier jour.

XI. — RYTHME THÉTIQUE (I)

Pour avoir l'intelligence d'une pièce musicale il faut avant tout découvrir les dessins qui la composent.

(1) Thétique vient du mot grec *thésis*, qui signifie le temps baissé ou temps fort. Le mot *arsis* qui lui est opposé veut dire au contraire le temps levé ou temps faible (abaissement ou élévation du pied dans la danse),

24



Thésis, Arsis, Thésis, Arsis.

Ce point acquis, il faut s'appliquer, dans l'exécution, à mettre en relief ces dessins au moyen des divers accents que nous connaissons.

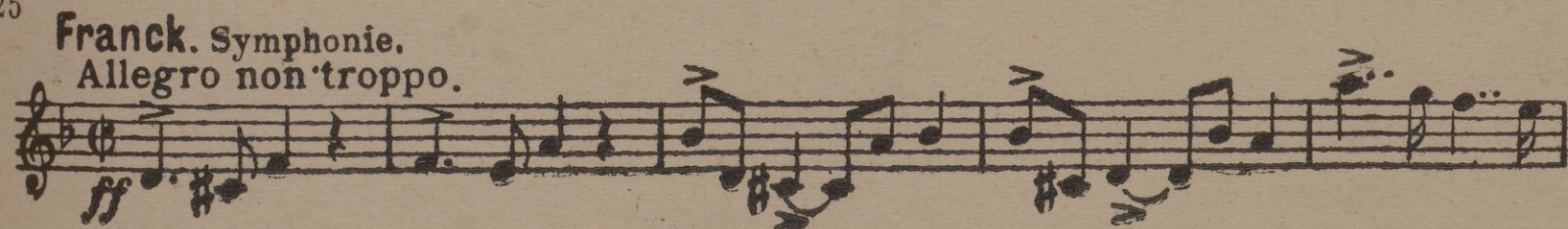
Si l'on veut mettre en relief le côté ponctuation, l'on devra accentuer une note initiale et une note finale pour chaque membre de phrase. Or, comme toutes les parties de la mesure peuvent servir de point de départ aux dessins, il importe de connaître les différentes formes que peuvent prendre ces dessins afin d'y découvrir l'accent initial qui, comme nous allons le voir, n'est pas toujours la première note du dessin. (Il sera parlé du point final plus loin).

Un dessin rythmique qui commence sur le premier temps de la mesure est nommé « rythme thétique ». La première note, ici, est point initial.

Ce genre de rythme demande un accent sur le temps fort indépendamment des autres accents qui peuvent se placer sur d'autres parties de la mesure.

Dans le rythme thétique la mesure et le rythme sont accentués au moyen du même accent ; il y a coïncidence du rythme et de la mesure.

25



Rythme anacroustique (I).

Un rythme qui commence avant le temps fort initial se nomme « rythme anacroustique ».

La note ou le groupe de notes qui se trouve avant le point initial est appelé « anacrouse ».

Suivant le cas, l'anacrouse prend plus ou moins d'import-

(1) Du grec *anacrousis* : terme qui sert à désigner une ou plusieurs syllabes qui se trouvent en tête de certains vers lyriques avant la thèse ou syllabe accentuée dont elles sont comme le prélude.

tance rythmique dans le sens de la phrase, par conséquent elle doit être plus ou moins mise en relief.

Nous allons montrer différents exemples d'anacrouses demandant chacune une accentuation spéciale.

1^{er} EXEMPLE

26



Cette anacrouse n'est qu'une préparation de l'accent initial du rythme qui porte sur le « sol noire », *elle ne demande donc pas à être accentuée*. Sa suppression ne détruirait pas la valeur expressive du dessin; Beethoven nous le prouve à la 3^e mesure en ne faisant plus l'anacrouse.

2^e EXEMPLE

27



Ici, l'anacrouse est un élan. Bien que cet élan ne soit pas indispensable, sa suppression enlèverait de l'énergie à la phrase.

Dans ce 2^e exemple comme dans le 1^{er}, l'accent rythmique initial du dessin se trouve sur la note qui suit l'anacrouse.

3^e EXEMPLE

Le cas ci-dessus est opposé aux deux premiers exemples. En effet, l'anacrouse est en quelque sorte une appoggiature rythmique ; elle tient en suspens la note initiale et fait désirer la suite du dessin.

En cela ; elle se rattache à cette règle aussi bien rythmique qu'harmonique : Plus une note en fait désirer une autre, plus elle doit être accentuée.

Remarque. — L'exemple ci-dessus nous fait voir un des cas où l'accent rythmique détruit l'accent métrique.

4^e EXEMPLE

Parfois, une anacrouse peut tenir toute une mesure et ne pas changer pour cela le caractère anacroustique du premier dessin. L'anacrouse, dans ce cas, ne doit pas être plus accentuée que si elle commençait sur un temps faible.

Dans l'exemple ci-dessus, la phrase ne commence réellement que sur la deuxième mesure.

5^e EXEMPLE

Contrairement au dernier exemple (n^o 4), un dessin peut commencer sur le temps faible et ne pas être anacroustique.

Avec un peu d'attention, on constate dans ce cas que les

notes qui commencent le dessin n'ont pas le caractère léger de la plupart des anacrouses ; elles font au contraire partie intégrante du dessin, aussi doivent-elles être accentuées sans tenir compte du temps faible où elles se trouvent.

30 *point initial*
Allegro
HAYDN

incise id. id. id. id. id.

On commettrait ici une double erreur si l'on accentuait le temps fort : d'abord parce que le second temps n'est pas réellement une anacrouse, ensuite parce que le temps fort est note finale d'incise (par conséquent faible). En somme ce fragment doit être interprété comme si la mesure était à $\frac{3}{8}$.

31

6^e EXEMPLE

On rencontre enfin d'autres dessins qui, bien que commençant sur le temps faible, n'ont pas le caractère anacrousisque. De ceux-ci l'accent initial peut paraître absent mais, en réalité, nous le trouverons dans une partie qui accompagne ce dessin.

32 **Adagio**
BEETHOVEN

pp

Note initiale du dessin

AUTRE EXEMPLE

33

MASSNET
Werther

Note initiale
du 1^{er} dessin

Note initiale
du 2^e dessin

Le point initial du 1^{er} rythme est en vérité le mi ♯ de la 1^{re} mesure.

Remarque. — Par les différents cas d'anacrouses que nous venons d'analyser on voit que presque toutes les règles d'interprétation sont variables. Aussi faut-il que l'exécutant soit dirigé par le goût et le bon sens artistiques.

En résumé, l'anacrouse doit être mise en relief selon son importance rythmique.

Si elle n'est qu'une préparation de l'accent initial, son accentuation devra être relativement faible.

Si, au contraire, elle fait partie intégrante du rythme, elle contient l'accent initial et, de ce fait, n'a plus le caractère préparatoire de l'anacrouse.

Enfin si elle est une appogiature rythmique, une suspension du rythme, elle doit être très accentuée.

Pour mesurer le degré d'importance d'une anacrouse, l'exécutant doit se rendre compte si, en la supprimant, le dessin garde sa valeur expressive. Cette précaution évitera de faire des contre-sens d'interprétation.

XII. — TERMINAISONS MASCULINE ET FÉMININE

Par les anacrouses, nous venons de voir les différentes formes que peut prendre le commencement d'un dessin. Nous allons montrer maintenant ses différentes terminaisons.

Rappelons tout d'abord qu'un *membre de phrase* est un dessin dont la dernière note n'apporte à l'oreille qu'un repos relatif équivalant à la virgule grammaticale.

La *phrase musicale*, au contraire, se termine par une note qui donne la sensation du repos complet, comparable à celui que donne le point grammatical.

34 Menuetto

BEETHOVEN

Phrase complète

Membre de Phrase

Membre de Phrase

Dans l'exemple ci-dessus, on peut remarquer que la terminaison du membre de phrase (repos partiel) se fait sur le temps faible de la mesure, la terminaison de la phrase (repos complet) sur le temps fort.

Cependant, cette règle n'est pas absolue et le mouvement d'un morceau peut faire varier le nombre des temps forts dans la mesure.

En effet, dans un mouvement rapide, il n'y a jamais plus d'un temps fort par mesure, tandis que, dans un mouvement lent, il peut y en avoir plusieurs ; les temps, dans ce cas, peuvent être considérés comme autant de mesures partielles ayant elles aussi un temps fort.

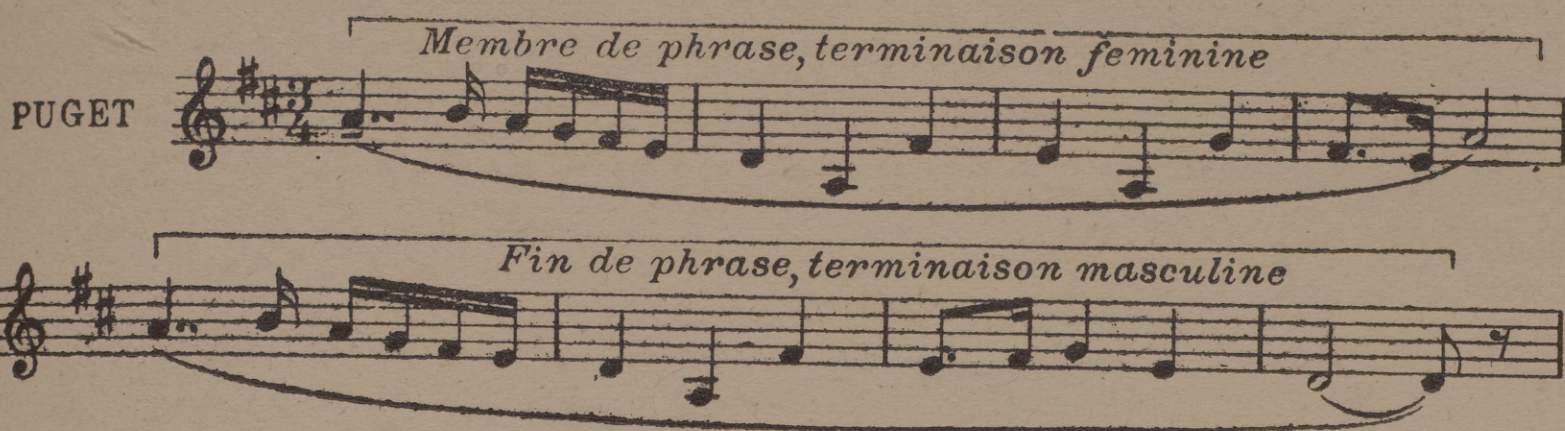
Remarque. — On entend dire couramment à des musiciens : mesures à 6, 9 et 12 temps des mesures $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ et autres, quand le mouvement est décomposé. C'est que dans un mouvement lent chaque partie de la mesure prend une importance qu'elle n'aurait pas dans un mouvement rapide.

Donc, si le mouvement est vif, la terminaison complète sur le 1^{er} temps est nécessaire ; s'il est lent, elle peut se faire sur un autre temps que le 1^{er}.

La conclusion qui se produit sur un temps fort est qualifiée : *terminaison masculine*.

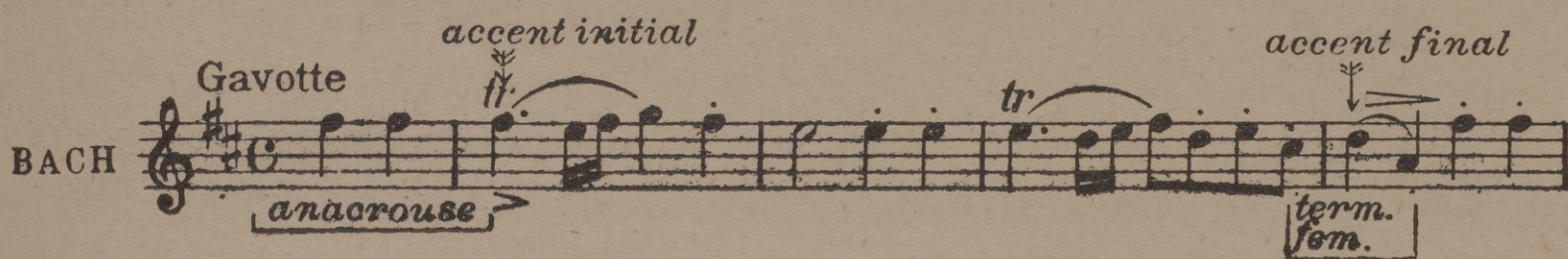
La conclusion qui se produit sur un temps faible est qualifiée : *terminaison féminine*.

35



La terminaison féminine est souvent formée par une prolongation mélodique de l'accent final d'un dessin.

36



XIII. — SOUDURE MUSICALE (*conduit ou guidon*).

Par soudure musicale, on entend certaines notes qui relient deux dessins musicaux. Ces notes sont, en quelque sorte, une passerelle entre l'accent final d'une période et l'accent initial de la suivante.

37



XIV. — ANALYSE ET PONCTUATION *de la phrase musicale*.

La tonalité, parce qu'elle crée des rapports entre un certain nombre de sons de l'échelle musicale, peut se définir l'ordre dans l'intonation.

Le rythme, parce qu'il crée des rapports entre les dessins musicaux, est l'ordre dans le mouvement des durées.

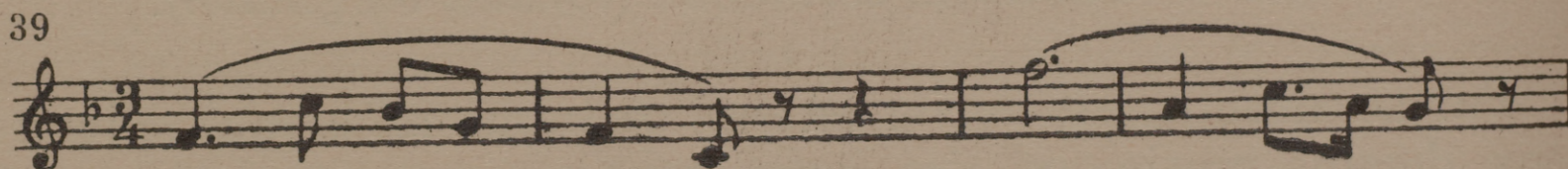
Découvrir les rapports rythmiques et les mettre intelligemment en relief, tel doit être le but de l'exécutant. Pour cela l'analyse des phrases est nécessaire.

Cette analyse consiste, après avoir délimité les dessins, à

éliminer les notes ornementales et les fragments répétés pour ne tenir compte que des notes essentielles lesquelles forment un canevas ayant un sens musical. C'est sur ce canevas que portent généralement les accents et que se fait sentir la ponctuation.

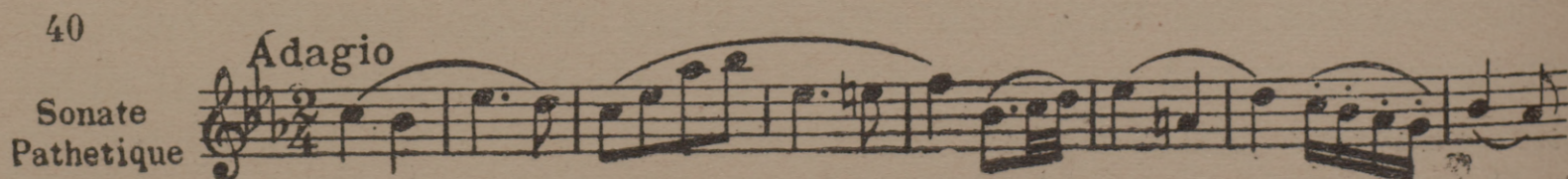


La phrase précédente dévêtue des notes ornementales donne le canevas suivant :



Beaucoup de compositeurs modernes indiquent avec soin, au moyen de liaisons, les dessins qui forment le discours musical. Cette précaution très utile pour l'exécutant est malheureusement loin d'être employée d'une manière régulière. Aussi est-il nécessaire que l'exécutant sache de lui-même définir les limites des dessins qu'il exécute. Cette nécessité s'impose encore plus à qui veut exécuter les œuvres anciennes car les vieux auteurs n'écrivaient aucune indication d'interprétation sur leur musique ; celles qu'on y voit ont été écrites après coup et sont souvent défectueuses.

C'est ainsi qu'une des plus belles phrases de Beethoven est défigurée par des liaisons placées à contre-sens :



tandis que ces liaisons devraient être placées comme ci-dessous :

41



Il en est de même pour les accents. Bien que les différents signes qui les indiquent soient précieux pour obtenir une interprétation intelligente, la plupart sont omis par les compositeurs. Dès lors il devient indispensable que l'exécutant sache par lui-même accentuer d'une manière rationnelle.

La ponctuation musicale consiste à marquer des repos plus ou moins sensibles à la fin des dessins.

Ces repos, que nous nommerons désormais « cadences », sont déterminés par le sens plus ou moins complet, mais néanmoins détaché que prend chaque dessin.

Les cadences n'ont pas toutes la même importance tonale ni la même signification dans leur terminaison, elles ne doivent donc pas être marquées au même degré. Les unes impliquent des repos relatifs, les autres impliquent des repos complets.

La raison d'être de la ponctuation vient de la nécessité que nous éprouvons de comprendre aisément le langage musical.

Pour être compris, ce langage a besoin d'être clair, pour être clair, il faut qu'il soit ponctué logiquement par l'exécutant.

A cet effet, le point essentiel est de se souvenir que l'accent initial et l'accent final de tout dessin doivent être mis en relief. Le premier peut être précédé d'une anacrouse et le second suivi d'une terminaison féminine ; au commencement, il y a préparation de l'accent initial < , à la fin, il y a flexion de son après l'accent final > .

42



Il faut encore se rappeler que la fin d'un dessin est généralement caractérisée par la présence d'un silence ou tout au moins par la possibilité d'y placer un silence sans que le sentiment de la phrase soit changé (1).

La phrase ci-dessous est écrite telle que voici :

43



Le silence que nous allons placer à la fin de chaque dessin de cette phrase n'en changera en rien le sentiment.

44



Les silences placés dans cette phrase mettent la ponctuation en évidence.

Les divers degrés de la ponctuation sont précisés par la manière d'être harmonique des cadences ; plus les harmonies se rapprochent de la tonique plus elles donnent l'impression d'une conclusion, d'une fin.

On nomme « cadence parfaite » celle qui caractérise la terminaison complète d'une phrase.

La demi-cadence termine les membres de phrase et ne donne à l'oreille qu'un repos relatif.

On désigne encore par le nom de « quart de cadence » de petits repos qui séparent sans les disjoindre des petits membres de phrases et des incises.

(1) Par la similitude des dessins ou arabesques que présentent les rythmes successifs, par les silences ou grandes valeurs que l'on rencontre généralement de deux en deux, de trois en trois, et de quatre en quatre mesures, l'exécutant a des indices infailibles des groupes rythmiques, de la note initiale et finale de chacun. (Mathis-Lussy.)

C'est au moyen des diverses cadences que nous parvenons à fixer la valeur de la ponctuation qui jalonne le langage musical.

Dans l'exemple ci-après, la phrase est composée de seize mesures ; elle est divisée en deux membres de phrase qui sont à leur tour divisés en quatre rythmes symétriques terminés chacun par une cadence différente.

45

BEETHOVEN

<i>Rythme modèle</i> $\frac{1}{4}$ de cadence	<i>Symétrie</i> $\frac{1}{2}$ cadence
Premier membre.	

<i>Symétrie</i> $\frac{1}{4}$ de cadence	<i>Fin du 1^{er} membre de phrase</i> $\frac{1}{2}$ cadence
de phrase	

<i>Symétrie</i> $\frac{1}{4}$ de cadence	<i>Symétrie</i> $\frac{1}{2}$ cadence
Dernier membre	

<i>Symétrie</i> $\frac{1}{4}$ de cadence	<i>Symétrie</i> cadence parfaite
de phrase	

L'exemple précédent, par ses rythmes uniformes, nous prouve que, dans bien des cas, le dessin rythmique seul ne pourrait nous fournir une ponctuation claire ; pour préciser ses repos l'harmonie est nécessaire.

Indépendamment du côté artistique pur d'une exécution, il y a un côté matériel qui n'échappe à personne et que l'exécutant ne peut régler que s'il sait ponctuer la phrase musicale. Ce côté matériel est la respiration pour les chanteurs et les instrumentistes à vent, le coup d'archet pour les instrumentistes à cordes.

La nécessité de respirer assez souvent oblige les premiers, surtout dans les mouvements lents, à subdiviser les membres de phrase. Pour prendre ce qu'on nomme une demi-respiration, ils sont souvent contraints de faire un petit repos qui sépare sans les disjoindre deux fragments de phrase.

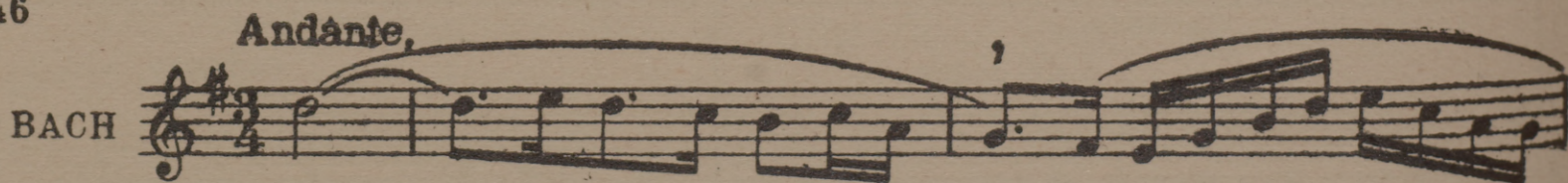
De leur côté, les instrumentistes à cordes, pour se servir à bon escient de leur archet, doivent connaître ces petites ponctuations.

Dans tous les cas, ces petits repos ne doivent pas être faits au hasard, mais seulement après un sens partiel. C'est à cette condition que la phrase sera claire.

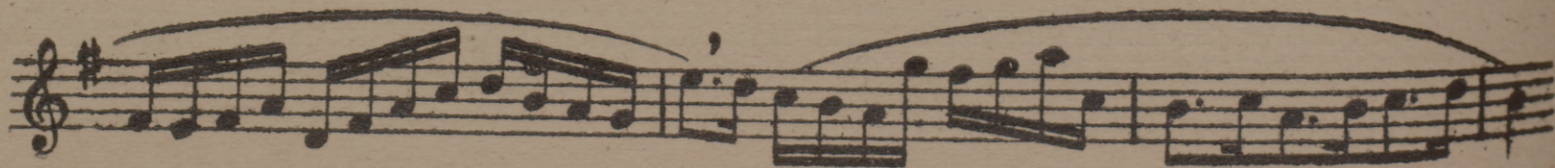
Respirer n'importe où et se servir indifféremment de l'un ou l'autre coup d'archet serait hacher le langage musical, partant le rendre incompréhensible.

Remarque. — En dehors des règles citées précédemment, il est bon de savoir que toute note longue sur un temps fort implique presque toujours un repos. Par conséquent, la demi-respiration qui se fera après cette note longue sera généralement satisfaisante.

46



27



Pour corroborer la règle précédente, disons que toute ponctuation après une note brève est défectueuse surtout si cette note se trouve sur un temps faible :



XV. — ANALOGIES ENTRE LA PHRASE MUSICALE ET LA PHRASE GRAMMATICALE

Le discours musical ressemble au discours verbal en ce sens que la succession des sons y est jalonnée par certains repos qui sont pour le musicien ce que les virgules et les points sont pour l'orateur.

Dans l'un comme dans l'autre, la phrase est divisée en membres de phrase ponctués par des repos plus ou moins longs, plus ou moins suspensifs.

Dans le langage verbal les mots qui expriment les idées demandent à être accentués.

Au contraire les mots indiquant simplement les rapports grammaticaux se passent d'accentuation :

*O Nature pleine de grâce,
Reine du temps et de l'espace...*

Il en est de même dans le langage musical ; on met en relief les notes qui forment le canevas mélodique et celles qui ont un rôle exceptionnel (accents métriques, rythmiques et pathétiques). Les autres notes ne servent que de liaison aux notes accentuées :



Dans la prosodie musicale les syllabes fortes doivent coïncider avec des notes accentuées :



L'analogie grammatico-musicale indiquée ci-dessus est exclusivement *rythmique* ; on ne pourrait établir aucun rapport entre la valeur *expressive* d'un mot et un son.

Un mot a par lui-même une signification propre, une valeur intrinsèque.

Le son, au contraire, n'a par lui-même aucun sens ; il n'acquiert une expression que par le rôle rythmique ou tonal qu'il joue dans le discours musical. Une note, par exemple, peut être tout à fait secondaire dans un temps et devenir le temps suivant un accent très important, cela en obéissant à une loi rythmique ou tonale. En harmonie il est une loi similaire : *La valeur musicale d'un accord dépend de ce qui le précède ou de ce qui le suit.*

L'accent tonique qui frappe une des syllabes d'un mot a son équivalent en musique dans l'accent rythmique qui fait sentir la terminaison d'un groupe de sons ; *le premier porte sur une syllabe, le second sur une note.* Dans les deux cas l'accent porte sur l'avant-dernière syllabe ou l'avant-dernière note quand la terminaison est muette grammaticalement ou féminine musicalement :

50

GLUCK
Alceste

Andante.

Je n'im-vo-querai point vo-tre pi-tié cru-el-le

accent rythmique

accent tonique grammatical

L'accent précède l'avant-dernière syllabe ou l'avant-dernière note quand celle-ci est brève.

51

Andante.

Mou-rir pour ce qu'on ai-me, pour ce qu'on ai-me

accent rythmique

accent tonique grammatical

Comme nous le voyons ci-dessus, la forme de la désinence (oratoire ou musicale) implique la place des accents tonique et rythmique.

Un vers masculin est celui qui se termine par une syllabe forte. Il correspond à un rythme masculin musical lequel se termine sur un temps fort :

52

ST SAENS

Adagio.

Rythme masculin

Des astres de la nuit tes yeux ont la clar - té
vers masculin

Un vers féminin est celui qui se termine par une syllabe muette. Il correspond à un rythme féminin musical lequel se termine sur un temps faible :

Adagio.

Rythme féminin

Les Dieux ont mis sur toi la splendeur i-dé - a - le
vers féminin

XVI — RÈGLES D'ACCENTUATION
PREMIÈRE RÈGLE

Une note longue après une ou plusieurs notes relativement brèves demande à être accentuée, même si elle est sur un temps faible. Le principe élémentaire est celui-ci :

54

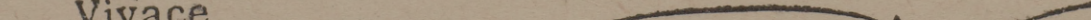
55

55

Vivace

BEETHOVEN

p

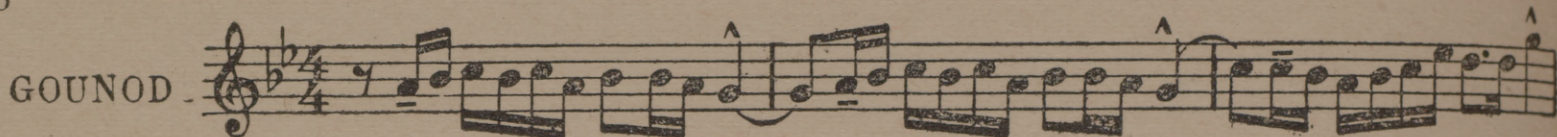


DEUXIÈME RÈGLE

La première note d'un trait, d'un fragment rapide, doit être accentuée quelle que soit la place qu'elle occupe dans la mesure.

Cette première note est en quelque sorte comme la syllabe initiale d'un mot musical, il faut par conséquent l'accentuer afin que l'auditeur comprenne nettement ce qu'a voulu dire le compositeur.

56



Remarque. — Le degré de force d'un accent est relatif au caractère de la phrase musicale ; tel accent, trop faible dans une phrase énergique, serait trop fort dans une phrase calme.

Dans un ouvrage théorique on ne peut qu'indiquer l'accentuation à donner dans tel ou tel cas, à l'exécutant ensuite d'en mesurer le degré de force d'après les nuances, le caractère de la phrase et par-dessus tout *le bon sens artistique*.

TROISIÈME RÈGLE

Une note répétée doit être accentuée quand elle se trouve sur un temps fort relativement à la note qui la précède.

57

BEETHOVEN

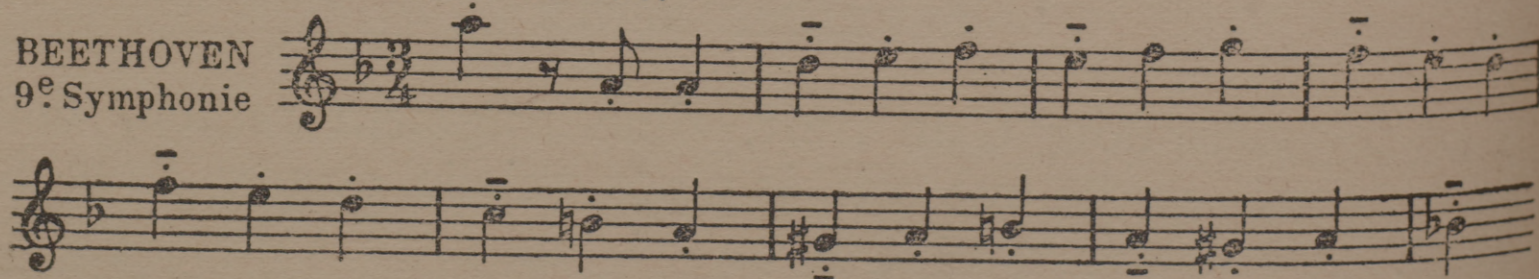


QUATRIÈME RÈGLE

Plus une phrase est *détachée* et *vivace*, plus il faut que les accents métriques soient accentués afin d'obtenir une exécution claire et d'aplomb.

Molto vivace.

BEETHOVEN
9^e Symphonie



Inversement, plus une phrase est *liée, lente et calme*, plus les accents métriques restent effacés pour laisser libre champ à la clarté de la ponctuation et à l'expression.



CINQUIÈME RÈGLE

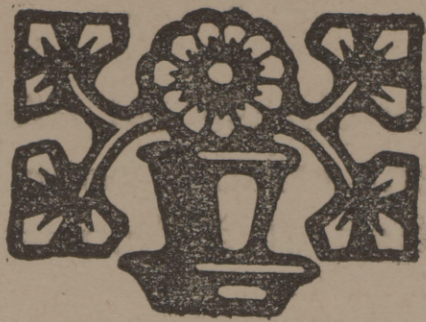
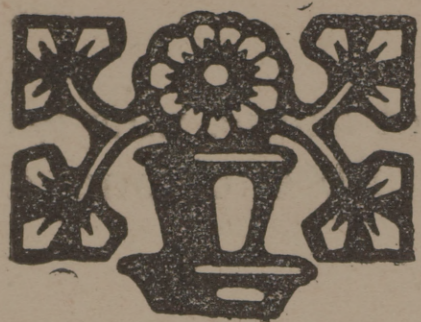
Quand la dernière note d'une mesure ou d'un temps commence un trait coulé elle doit être accentuée.

Inversement, quand la première note d'une mesure ou d'un temps termine un trait elle est faible.

Dans les deux cas *l'accent métrique est annulé par l'accent rythmique.*



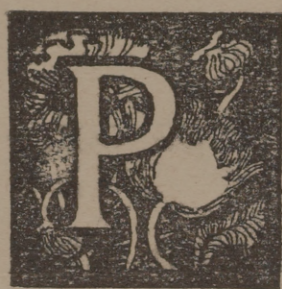
Remarque. — Dans l'exemple qui précède aucun 1^{er} temps n'est accentué ; cela vient de ce que le fragment est formé d'incises.



CLAUDE DEBUSSY

ET LA MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE

EN ANGLETERRE (1907-1908)



POUR ceux qui aiment la musique française moderne, qui se plaisent à la répandre et se réjouissent de lui gagner des affections délicates et profondes, il ne sera peut-être pas sans intérêt de voir dresser ici, en quelque sorte, le bilan des efforts faits en Angleterre la saison passée, pour y acclimater les plus valables témoignages de notre art musical.

En l'espace de quelques mois, il s'est produit dans diverses villes du Royaume-Uni des faits d'ordres et de formes différents, mais dont l'ensemble mérite de témoigner que l'hiver 1907-08 devra marquer en Angleterre le début d'une action efficace en faveur de notre art actuel, et peut-être l'ouverture d'une ère d'influence musicale française souhaitable à certains égards car elle pourra vraisemblablement contribuer à restituer à l'Angleterre une dignité et une personnalité musicales qu'elle posséda il y a quatre siècles.

Ces faits sont doublement attachants : s'ils marquent la volonté d'expansion de quelques propagandistes français, ils indiquent également le goût de quelques esprits distingués de l'Angleterre qui, après s'être appliqués à l'étude de nos œuvres, ont mis à répandre leur foi nouvelle, une ardeur, une conscience et une sincérité qui sont les fondements les plus sûrs d'un établissement durable.

Faut-il voir dans cette implantation de la musique française un des effets de l'entente cordiale ? Il n'est point contestable que le souhait de certains a trouvé un aliment dans la

gallophilie qui règne depuis deux ans environ de l'autre côté du détroit ; mais il convient de n'oublier point que nos écrivains entretenaient déjà depuis longtemps des rapports étroits avec la culture anglaise. Par *nos écrivains*, j'entends non pas les Bourget, Prévost, Capus ou *tutti quanti*, fournisseurs du gros public que la pensée fatigue vite, mais ceux qui comme Mallarmé et Verlaine et depuis eux, Marcel Schwob, Henri de Régnier, André Gide, Viélé-Griffin, Stuart-Merrill, Gabriel Mourey, Gabriel Sarrazin et quelques autres ont manifesté par des traductions, des essais ou des propos en quelle estime ils tenaient cette admirable floraison lyrique anglaise de la fin du dix-neuvième siècle (1) ; en même temps des esprits tels que M. Swinburne, Arthur Symons, Edmond Gosse, W. B. Yeats nourrissaient et manifestaient pour les lettres françaises une affection à la fois ardente et sagace.

Le goût des lettres anglaises a marqué toute la génération *symboliste* et j'englobe ici sous ce vocable Mallarmé et Verlaine, comme l'a fait M. Arthur Symons lui-même (2).

Il n'y avait point là snobisme d'école ou simple mot d'ordre : des courants de pensée dirigent les affections littéraires. L'inquiétude d'une génération qui veut se conquérir une œuvre personnelle tend avec une perspicacité inconsciente vers les œuvres étrangères qui s'accordent à ses nouvelles attitudes, et où elle sait pouvoir puiser un aliment à ses goûts, un éclaircissement à ses recherches.

La littérature symboliste, c'est-à-dire celle qui garde encore à cette heure, à l'écart des coteries mondaines, notre tradition méditative, par la puissance des Bourges, des Claudel, des Suarès, des Gide, des Henry Bataille, la littérature symboliste portait en soi, comme la poésie anglaise, la dilection des belles formes allusives, l'esthétique des correspondances, le souci de l'atmosphère où baignent les contours de l'objet qui ne doit point être décrit, mais suggéré.

Et, cependant, ce sens de l'atmosphère, cette esthétique de la suggestion qui se marque aux pages de *L'Après-midi d'un Faune*, aussi bien qu'aux poèmes de Verlaine ou de Bataille,

(1) Cf. à ce sujet un passage de l'article de M. A. Symons : « On Some Modern Music », *Saturday Review*, 7 March 1908.

(2) A. SYMONS.— *The symbolist movement in literature*, London, 1900, Heinemann pub.

aux proses de Schwob, aux drames de Maeterlinck, aux ironiques déductions comme aux ardentes *Nourritures Terrestres* de Gide, le sens de l'atmosphère, la recherche de ses vibrations et de ses modes ne sont-ils point précisément ce qui marque d'une impression nouvelle et profonde l'esthétique du debussysme.....

Quand un homme paraît qui vient renouveler l'art, on ne songe tout d'abord qu'à la commotion qu'il entraîne : on le considère comme quelque « *deus ex machina* » : on se contente tout d'abord de l'étonnement, de la louange, ou de récriminer, mais bientôt l'assistance, comme une Elsa persévérante, s'emploie à dévoiler les origines de ce mystérieux Lohengrin.

A l'étonnement des premiers jours succède aisément une injuste rancune : la « manie respectante » fait place à l'instinct de blasphémer les dieux. « Le danger passé, on se moque du saint. » Une fois l'art renouvelé, on s'emploie à mépriser le rénovateur : tels ceux-là qui, pour avoir sottement cru que Debussy était né tout armé du cerveau de Zeus, colportèrent avec sottise que tout *Pelléas* était dans Moussorgski.

Nul ne naît sans parents, sinon dans les opéras ou les drames : encore y démêle-t-on souvent avec adresse les plus sombres mystères. Les demi-dieux surtout ont de nombreux lignages. Plutôt que le hasard qui placerait en un esprit des éléments inédits, sans lien avec le passé, il convient d'admirer l'effort de qui sut à des éléments connus ou soupçonnés, imposer des combinaisons originales.

Lorsque seront calmés — les temps en commencent à naître — les délires du snobisme et les assauts de l'inintelligence, on démêlera mieux les éléments de l'œuvre de Debussy, il sera plus aisé de déterminer les affluents divers que le flot de son œuvre unifia et entraîna. Sources spirituelles et influences techniques, tout peu à peu s'éclaircira, s'établira ; cette œuvre ne peut qu'y gagner, elle est assez belle, assez pleine pour résister aux regards les plus pénétrants : elle prendra alors sa véritable place, dans l'espace et dans le temps, et loin des étagères où l'on pose les bibelots d'un jour, elle prendra rang parmi les figures qui ornent la porte éternellement inachevée des paradis de l'esprit.

Alors on démêlera mieux ce que Debussy doit aux autres : les pédagogues pourront disputer sur ce qu'il doit à Massenet,

aux Russes, aux Chinois ou peut-être aux Topinamboux ; les autres y verront comment il transforma selon les vertus de sa race les apports de peuples lointains.

Alors on ne négligera pas les liens qui dès longtemps l'unirent aux écrivains symbolistes, en ces temps héroïques où la boutique du libraire Bailly recueillait « l'art indépendant », et était la maison d'édition à la fois de *Tel qu'en songe* et de la *Damoiselle Elue*, de *Paludes* et des *Cinq Poèmes*, qui paraissaient sous l'ex-libris à la Sirène que Félicien Rops dessina ; en ces temps où les fréquentations littéraires de C.-A. Debussy et les conversations qu'il tenait avec les poètes de sa génération préparaient les *Trois Chansons de Bilitis*, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, les *Fêtes Galantes*, *Pelléas et Mélisande*, élucidant peu à peu le domaine mystérieux d'une nouvelle esthétique musicale.

Les lettres françaises auront été pour beaucoup d'esprits anglais un acheminement vers notre musique.

Le mutuel attachement que se témoignent, depuis une quinzaine d'années surtout, les lettres anglaises et françaises prouvait par là même des points de contact et qu'aucune infranchissable barrière ne s'opposait à une constante communication. Il n'y a point de contrée actuellement où certains de nos poètes, et non des plus pénétrables, soient mieux compris qu'en Angleterre ; je n'en veux pour témoignages que les trop rares traductions en vers que laissa de Verlaine, le pauvre et délicieux Ernest Dowson (1), les traductions de Mallarmé en vers par le délicat et sensible poète qu'est Arthur Symons (2), ses traductions de Verlaine, et celles que fit John Gray du poète des *Fêtes Galantes*, celles qu'à faites de Baudelaire le musicien Cyril Scott, et tant d'autres encore dont nous aurions peine à trouver l'équivalent en France pour la qualité de la forme et l'équité de la traduction.

Les thèmes littéraires de la musique française moderne ne sont donc point pour surprendre le public anglais, j'entends ce public cultivé avec quelque recherche, qui là comme en France, avec l'aide de quelques snobs irrémédiables, mais

(1) E. DOWSON. *Décorations*. John Lane, éd.

(2) M. Symons vient de terminer une remarquable traduction en vers des *Fêtes Galantes* en leur intégralité. On sait d'autre part qu'il fut l'ami du poète et l'un de ceux qui l'aidèrent le mieux lors des séjours que fit Verlaine en Angleterre.

parfois utiles, ouvre la porte aux innovations nationales ou étrangères.

Si « impressionniste » que soit la musique de Debussy, elle se soucie assez de littérature, n'est-il pas vrai, pour que la connaissance et l'affection des thèmes sur lesquels elle ondoie conduise à la connaître et à l'aimer : et si tant de fois déjà l'on compara la musique de l'auteur de la *Mer* à l'impressionnisme pictural de Monet, rappellerons-nous que cet impressionnisme n'est point sans devoir beaucoup à l'une des plus pures gloires anglaises, *T. M. W. Turner*.

Certes, le public anglais, comme le nôtre, aura fort à faire pour se dégager de l'influence un peu trop exclusive des classiques allemands : il aura probablement plus de peine encore à se débarbouiller de Brahms, et surtout de Tchaïkowsky. Toutefois, guidé par certaines volontés intelligentes, entre autres celle de *M. Henry J. Wood*, le chef d'orchestre du Queen's Hall (1), et par la consciencieuse largeur de vues de quelques critiques, son éducation sera plus rapide que ne le croient la plupart des Français qui s'imaginent et répètent qu'il n'y a pas de bons musiciens en Angleterre, sous prétexte qu'eux-mêmes persistent à entendre *Hamlet* ou *Hérodiade* avec une satisfaction de tout repos.



La propagande et la discussion touchant la musique française actuelle, se sont exercées à la fois par la parole (communications ou conférences à l'occasion d'auditions), par des écrits (ouvrages, essais ou comptes rendus) et par des auditions.

Tout naturellement, c'est à l'œuvre de Claude Debussy, à son caractère, à ses innovations que les efforts se sont plus particulièrement attachés, comme au point le plus caractéristique d'une nouvelle évolution d'art.

Un des faits qui traduisent le mieux la curiosité qu'ont fait naître en Angleterre, la musique française actuelle et Claude Debussy en particulier, cette saison dernière, c'est la fréquence des conférences sur ce sujet à l'*Incorporated Society of Musicians*.

(1) M. Henry J. Wood a depuis longtemps donné à ses concerts le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, et depuis la *Mer*.

On sait que l'*Incorporated Society of Musicians* est une compagnie nationale de musiciens professionnels, professeurs pour la plupart. Cette société tient une assemblée annuelle au cours de laquelle on entend des communications, des discussions et des auditions. En outre, le pays est divisé en un certain nombre de sections, dont les membres se réunissent mensuellement dans le centre le mieux approprié pour y lire et discuter des communications touchant des sujets musicaux ; il y a certaines de ces réunions où le public est convié.

Alors que la liste des communications faites en 1907 à l'*Incorporated* ne comporte aucun sujet de ce genre, nous pouvons, cette année, y relever quatre conférences sur Debussy.

Tout d'abord celle que fit au Trinity Hall à Worcester, le 16 mai 1908, Dr Ralph-H. Bellairs sur *Debussy et Sibelius* (1).

Si je la signale tout d'abord, c'est parce qu'elle est la seule assez nettement hostile à Debussy auquel M. Bellairs refuse toutes les qualités de solidité, de clarté, de beauté qu'il reconnaît à Sibelius.

Certaines opinions de cette conférence ne manquent point de piquant, celle-ci entre autres : « On trouverait peu de personnes pour nier la beauté et l'originalité du 3^e mouvement du Quatuor, mais on en trouverait encore moins pour admettre les cacophonies des trois autres mouvements. » M. Bellairs désigne Claude Debussy de l'épithète de *pseudo-oriental*, lui refuse tout sens mélodique et en fin de compte se demande si l'œuvre de Debussy n'est pas purement et simplement « un retour au chaos primitif d'où nous avait tirés l'effort successif des grands maîtres ». Je laisse à chacun le soin de méditer ou non là-dessus.

De la conférence que fit au Queen's Hotel à Leeds, le 21 mars 1908, M. A.-E. Grimshaw, sur *Claude Debussy et les tendances nouvelles*, je citerai ce passage qui témoigne d'une humeur et d'une intelligence également saines (2) :

« Debussy vient au bon moment. Pour parler franc, nous autres, enfants de la nursery musicale, nous commençons à nous lasser un peu de nos vieux jouets : notre enthousiasme était un peu aplati, il avait besoin de fortifiants. Wagner et

(1) Cf. *The Journal of Incorporated Society of Musicians*. June 1908, p. 181.

(2) Cf. *Id.* April 1908, p. 149 et *Yorkshire Post*, 23 march 1908.

Brahms ont depuis longtemps été appelés par une imposante majorité à prendre place dans le Temple des Immortels. Tchaïkowski a quelque peu cessé de nous émouvoir et les essais hostiles de Richard Strauss, à force de ne rien dire d'original, sous une forme compliquée et impressionnante finissent par nous lasser : en un mot, nous cherchions un nouveau jouet et je crois que nous en avons trouvé un dans la personne de Claude Debussy, un nouveau compositeur français qui nous occupera pendant longtemps. »

Après un examen judicieux des tendances esthétiques du maître français, un exposé de quelques caractères saillants de sa technique et de l'esprit spiritualiste de son œuvre qui le rattache à Schubert, Schumann et Chopin, M. Grimshaw ayant indiqué les liens de cette musique avec les mouvements picturaux et littéraires de notre temps, avec l'impressionnisme, termine ainsi : « Toute tentative faite pour élargir les bornes de l'art est digne de louanges : on ne fait que trop d'efforts chaque jour, pour dégrader l'art sous toutes ses formes. Si cultiver notre art avec sensibilité, subtilité et raffinement, est une erreur, nous pouvons assurément, en face des brutalités qui se perpétuent trop souvent sous le couvert de l'art, pardonner à ce nouveau coupable, et, en tous cas, nous efforcer d'accueillir ses aspirations et ses efforts avec intelligence. »

M. Grimshaw a traité la question fort agréablement sous la forme d'un plaidoyer en faveur de l'ouverture d'esprit. Sa conférence est celle que devraient pouvoir faire tous ceux d'entre les debussystes avisés qui, sans s'attacher étroitement à la lettre de l'œuvre, en goûtent plutôt l'esprit et la sensibilité et veulent en proposer l'affection aux musiciens qui ne sont pas « du métier ».

C'est au contraire plutôt aux « gens du métier » que s'adressait M. M.-G. Whittaker, à Newcastle ou Tyne, le 30 mai 1908, dans sa conférence intitulée : *Quelques notes sur Claude Debussy* (1). M. M.-G. Whittaker, organiste distingué et musicien curieux d'apprendre, est un exemple de la compréhension à laquelle peut atteindre un esprit nourri seulement des maîtres classiques, mais qui consent à s'attacher sans parti pris à l'étude des œuvres nouvelles.

(1) Cette conférence n'a pas été publiée, quelques copies seulement en ont été faites.

« Quand on ouvre pour la première fois les pages d'une
« œuvre de Debussy, dit M. Whittaker, on se trouve fort em-
« barrassé de la comprendre : on est vivement frappé par le
« bouleversement de presque toutes les idées fondamentales
« que l'on a sur les progressions harmoniques, par le mépris
« de toutes les règles que l'on vous a enseignées dès l'enfance
« et que l'on a toujours suivies. Cela semble un chaos : une
« fantastique course folle, cela semble être de l'originalité pour
« le plaisir et sans beauté, et l'on referme les pages en secouant
« la tête avec embarras et quelque scepticisme.

« Lorsque l'on a rassemblé le courage suffisant pour péné-
« trer cette œuvre plus complètement, et étudier les autres
« productions de cet artiste, on découvre peu à peu que rien
« n'y est désordonné, mais qu'il s'agit là d'un nouveau langage
« dont le développement est conduit par la musique. »

C'est cette évolution qu'a suivie M. Whittaker lui-même et c'est ce qui donne du poids à ce qu'il avance devant ses auditeurs. Longuement, patiemment, non sans inquiétudes ni scrupules, je sais qu'il a étudié page à page l'œuvre de l'auteur de *Pelléas* : et il expose à son auditoire les particularités de l'écriture du maître français, tirant ses exemples des différentes œuvres du musicien, établissant une sorte de catalogue de ses particularités harmoniques.

Rien d'aussi méthodique ni d'aussi complet n'a été fait en France, à mon sens : mais ce serait là une œuvre stérile et purement de pédagogue, si M. Whittaker ne s'était soucié bien plutôt de montrer à quelles ressources expressives atteignent dans ces œuvres les libérations harmoniques. Au reste, M. Whittaker ne juge point complète son étude, puisqu'il prépare actuellement une conférence complémentaire sur Claude Debussy, qui, réunie à celle-ci, devra former un des travaux les plus précis sur le chef de la musique française moderne (1).

L'esprit de méthode qui gouverne ce travail n'en exclut point la compréhension sensible ni l'émotion, comme en ce passage :

« Son esprit est particulièrement sensible aux impressions
« délicates et subtiles. C'est un rêveur qui possède les caractères

(1) Il y a tout lieu de penser que M. Whittaker sera à même de publier d'ici peu son travail sur l'œuvre de Debussy.

« exquis d'un poète, et un sens psychologique très affiné, un
« artiste qui sait exprimer la beauté en des thèmes où les formes
« et les contours réguliers baignent dans la pénombre où les
« couleurs se fondent. Son dessein est de créer l'atmosphère,
« non point par l'intervention ou le développement de thèmes
« selon les règles musicales ordinaires et absolues, ni en traçant
« et en illustrant une histoire, comme dans le cas des musiciens
« à programme, mais par la suggestion de sentiments évoqués
« par la poésie d'une vision subtile et délicate de la nature.

« La pluie, la chute de l'eau dans un souterrain, et surtout
« les effets sans cesse variés de la lumière, le scintillement de
« la lumière sur l'eau, avec ses mille facettes étincelantes et
« ses ombres mouvantes, la pâle lueur de la lune, le rayonne-
« ment du soleil après la pluie, ce sont là les objets de sa prédi-
« lection. Nous entendons presque les bruits indescriptibles
« d'une nuit d'été ; il nous entraîne dans le pays du rêve et de
« la fantaisie ; nous voyons des visions qui passent dans l'air,
« il nous transporte dans le séjour fabuleux des nymphes et
« des satyres ; et, dans son opéra, il pénètre profondément
« l'esprit de Maeterlinck, dans cet au delà du drame dont les
« paroles du vieux roi suggèrent l'atmosphère.

« Nous n'y voyons clair que lorsque nos yeux sont clos, en
« ce drame où les forêts sont sans lumière, où les souterrains
« sont sans fin, où abondent d'insondables puits et d'inson-
« dables étangs, où les personnages se meuvent comme d'in-
« compréhensibles ombres sur la scène où le mystère, un mys-
« tère sombre, impénétrable, insaisissable, enveloppe les êtres
« et les choses. Telles sont les tendances de ce nouveau langage
« musical. Comparez-les avec le *Zarathustra* de Strauss, son
« *Heldenleben*, sa *Symphonie Domestique*, sa *Salomé*, avec la
« *Finlandia* mouvementée de Sibelius, ou ses thèmes tirés du
« Kalevala, avec le mysticisme religieux du *Gerontius* d'Elgar,
« ou avec la vivante énergie de *Dans le Sud*, ou l'*Ode du Cou-
« ronnement*, avec la musique de chambre et les œuvres d'orgue
« compliquées de Max Reger et vous verrez l'énorme distance
« qui sépare Debussy de ses contemporains.

« Il ne se rattache pas aux autres, c'est un homme qui existe
« par lui-même, qui se meut dans une sphère personnelle où
« il poursuit son penchant particulier, presque à l'écart des
« tendances générales de la musique de l'heure actuelle. »

Mais le debussysme de M. Whittaker ne se propose point d'opposer la musique du maître français au reste de l'univers : son goût lentement éclos, profondément enraciné désormais, ignore les transports délirants qui souvent dissimulent l'absence d'une étude réfléchie. Il veut se rendre compte patiemment des moindres rouages de cet organisme, de ses liens avec les autres expressions musicales, de sa place dans notre époque européenne, et c'est ainsi qu'il termine : « Quelle sera la place
« de Debussy dans l'avenir, il est encore trop tôt pour en au-
« gurer. Nous sommes encore trop sous le coup de nos premières
« impressions pour le juger exactement, et il est encore relati-
« vement jeune. Le progrès que dénotent ses œuvres récentes
« fait naître en nous l'espoir de le voir aller plus loin encore.
« Devra-t-il être considéré comme un Monteverde, comme un
« Schumann, selon ce que semble bien devoir être avec le temps
« le destin de Schumann, un artiste qui brisa les entraves de
« la routine et s'insurgea, dans le dessein de libérer les écrivains
« futurs, et de donner libre cours à un écrasant torrent de fer-
« veur ; faudra-t-il le considérer comme un Chopin, qui consa-
« cra et ramena une forme d'art à sa sensibilité propre. Les
« générations futures seules pourront en décider, il peut n'avoir
« pas l'universalité d'un Wolf ou le monde colossal qu'en-
« ferme le pas d'un Strauss : mais assurément, personne n'a,
« en aussi peu de temps, développé à ce point les ressources
« harmoniques : aucun compositeur de notre heure n'a écrit
« des œuvres d'une aussi inaltérable suavité, d'une aussi infinie
« délicatesse, d'une originalité aussi déconcertante. Ce qui
« peut être le nouveau séjour merveilleux de beautés cachées,
« dans le monde déjà miraculeux de la musique, nul ne l'a
« éclairé comme Claude Debussy. »

Le travail de M. Whittaker ne saurait manquer d'avoir dans le milieu des professionnels anglais une profonde influence ; le ton grave d'ardeur concentrée qui s'y maintient d'un bout à l'autre, la méthode, précise et tranquille dont il fait preuve, sont des modes d'expression susceptibles d'atteindre les plus réfractaires, et lorsque aura été donnée la seconde conférence que M. Whittaker se propose de faire sur Claude Debussy, l'*Incorporated Society of musicians* possédera sur ce sujet un travail dont la qualité serait enviable même des musicologues français.

Je parlerai plus loin de la quatrième conférence qui est due à M. *Edwin Evans*, le président de la société des compositeurs britanniques, j'en parlerai plus loin, parce qu'elle dépasse le cadre de l'œuvre même de Claude Debussy, —et je veux signaler auparavant la conférence de M. T.-E. Clark, *A modern French composer : Claude Debussy* (1).

Cette conférence fut faite devant la *Tynemouth Congregational Church Literary and Debating Society*, le lundi 17 février 1908.

La conférence de M.-T. E. Clark offre tout d'abord la particularité d'être l'œuvre d'un jeune homme de vingt ans très singulièrement doué pour les questions artistiques, épris de musique et de musique moderne en particulier. Je ne suis d'ailleurs pas le seul à penser qu'il y a dans ce jeune homme l'étoffe d'un musicologue des plus attachants et que nous devons compter un jour M. T.-E. Clark parmi les meilleurs critiques musicaux de l'Angleterre.

Tout animée de l'ardeur de la jeunesse, cette conférence n'est pas une des moindres contributions au debussysme en Angleterre. A un sens judicieux de la musique, elle joint la qualité de considérer le problème dans l'atmosphère des différents arts, et témoigne d'une connaissance précieuse de certaines œuvres françaises qui fait défaut à beaucoup trop de nos compatriotes.

Au reste, M. Clark, dès le début, déclare la guerre aux réfractaires avec une bien sympathique vigueur :

« Deux raisons, dans notre pays, nous portent à nous tenir
« dans un dédaigneux éloignement des grands efforts qui font
« trembler sur leurs fondements les cercles musicaux de l'Alle-
« magne et des autres pays, lorsque survient un iconoclaste
« (car c'est toujours ainsi qu'on considère le génie chaque fois
« qu'il apparaît) ; la première de ces raisons est l'habitude
« toute puritaine que nous avons de considérer la musique
« comme une émanation de Satan, et la seconde, notre habi-
« tude de la considérer comme un narcotique. Nietzsche nous a
« dit dans son style étincelant que la musique est le haschich
« et le bétel des Européens.

(1) Un tirage à petit nombre de cette conférence a été fait par MM. Lasey et Best, imprimeurs. *Newcastle on Tyne*, 1908.

« Pour considérer la question plus carrément, je dirai que
« la plus grande objection que rencontre la musique nouvelle
« dans ce pays-ci c'est l'obligation qu'elle entraîne de se donner
« la peine de mettre notre vue en rapport avec une vision nou-
« velle. Je ne m'attarderai pas aux raisons de cette attitude,
« aux causes de la pétrification de toute vie musicale par notre
« fétichisme pour Mendelssohn, et de la préoccupation de nos
« compositeurs pour cette forme bien anglaise : l'antienne. Il nous
« plaît de penser cependant, qu'avec la naissance d'une école
« de musiciens anglais, compositeurs, exécutants ou critiques,
« la musique est en train de commencer à prendre une place
« importante dans notre vie nationale. M. Ernest Newmann
« a dit que l'Angleterre est le pays où vient mourir la bonne
« musique de l'étranger, je souhaiterais que ma causerie vous
« aidât à comprendre cette musique d'aujourd'hui avant
« qu'elle ne devienne la musique d'avant-hier (1). »

La conférence de M. Clark ne va point sans quelque véhémence, mais cette véhémence même ne cesse pas d'être judicieuse. On sent que ce jeune homme épris de choses belles a déjà éprouvé la sottise et les partis pris qui entourent la pensée libre : « tant pis, ou tant mieux, ou tant pis », comme disait Verlaine, pour ceux qui se suffisent de promener sur le monde la lassitude de leur scepticisme. Je crois toutefois qu'on ne saurait refuser sa sympathie intellectuelle à l'ardeur de cette pensée jeune, mais soucieuse déjà de pensées et d'analogies. Il en est qui voudraient transformer la critique en une froide dissection : nul n'atteindra jamais à des règles absolues pour juger l'art qui n'est que l'harmonie du relatif ; que la critique donc serve du moins à témoigner de quelque affection ou de quelque inimitié, et je crois qu'il convenait que la critique debussyste prit aussi, dès ses débuts en Angleterre, cette figure fervente que lui prête M. Clark.

Je ne puis citer de cette petite brochure de quinze pages, tous les passages attachants, notons cependant en quels termes M. Clark résume sa pensée sur le musicien français : « Cette
« musique possède cet élément d'étrangeté que notre poète
« et critique, Arthur Symons déclare être inséparable de toute
« réelle beauté : et l'on peut être tout d'abord déconcerté avant

(1) Ouv. cit. p. 2 et 3.

« que d'être ému, parce que les modes qui servent à produire
 « l'émotion semblent minces. Debussy emploie les accords
 « comme Mallarmé emploie ses mots, comme des miroirs qui
 « concentrent la lumière de cent points différents sur le sens
 « exact, mais ils demeurent des symboles du sens et non le sens
 « lui-même. Ces harmonies étranges, d'autant plus poignantes
 « et significatives eu égard à l'élévation de leurs valeurs, ne
 « sont point la fin, ni même le point de départ des intentions
 « du compositeur, elles sont la trame sur laquelle l'imagination
 « doit tisser ses propres fantaisies. Un grand artiste laisse tou-
 « jours quelque part à la suggestion, un sens de l'inexprimable
 « qu'il a essayé, à l'aide de signes, de communiquer à son audi-
 « toire et c'est, je crois, quand nous démêlons une par une les
 « émotions subtiles et profondes que nous parvenons à évaluer
 « et à aimer une œuvre d'art. La musique de Debussy est tissée
 « comme une toile d'araignée par les fils mêmes de l'émotion,
 « et pour ceux qui aiment à trouver la beauté en des régions
 « nouvelles, elle sera une jouissance perpétuelle et toujours
 « croissante (1). »

Notre dessein ne doit pas être de considérer si tous ces senti-
 ments sur notre musique s'accordent exactement avec ceux
 que nous en pouvons avoir, mais bien plutôt d'examiner avec
 quelle curiosité et quelle largeur d'esprit ils sont exprimés.
 Ils ne sauraient être identiques à ceux qui ont été exposés dans
 nos revues et nos journaux, ils n'en ont que plus d'intérêt pour
 nous. Parmi les écrits parus en Angleterre touchant Debussy,
 il faut signaler tout d'abord les articles de M. Arthur Symons,
 dans la *Saturday Review* (2).

On sait quel esprit distingué est M. Arthur Symons, l'un
 des critiques et l'un des poètes les plus considérables de l'An-
 gleterre actuelle, il nourrit pour toutes les formes d'art fran-
 çais une affection ancienne et sans cesse renouvelée : il a dans
 le *Symbolist Movement in Literature* jugé quelques-uns de
 nos plus grands et de nos plus profonds poètes avec une éléva-
 tion et une perspicacité rares même en France. M. Symons
 apporte à tout ce qu'il touche un esprit affiné, délicat, et subtil

(1) Ouvr. cité, page 13 et 14.

(2) Cf. *Claude Debussy* — *Saturday Review* (8. February 1908, pp. 170-171.)
On some modern music. (*Saturday Review*, 7 March 1908, pp. 297-298.) Cf. éga-
 lement *French music in London.* (*Saturday Review*, 14 December 1907.)

et cependant animé d'une vie ardente : la musique ne pouvait manquer de le séduire et la puissance parfois brutale de la musique allemande actuelle ne pouvait satisfaire complètement les exigences de sa sensibilité. J'ai eu le plaisir de m'entretenir à plusieurs reprises avec cet admirable artiste ; les œuvres de Mallarmé, de Villiers, de Verlaine lui sont aussi familières que celles des poètes anglais ; tout ce qui touche à la culture française l'attire : il l'examine, s'en pénètre, unit à une curiosité ardente, un sens critique qui lui fait se rendre compte des éléments de son émotion et des raisons d'aimer ce qui tout d'abord le surprit, et un jour vient où il exprime son admiration avec les ressources infinies d'un des poètes les plus épris de beauté que je sache à cette heure. Je n'oublierai jamais pour ma part, l'émotion dont il témoignait après l'audition du Quatuor de Chausson et l'andante du quatuor de Debussy l'hiver dernier, à Londres.

Devenu depuis un an critique musical à la *Saturday Review* (1), il eut l'occasion à plusieurs reprises de parler de la musique française moderne et de Claude Debussy en particulier : nul plus que lui ne s'est réjoui en Angleterre des efforts faits pour y présenter la musique française actuelle, et permettre ainsi de se rendre compte de ses qualités ou de ses limites.

La venue de Claude Debussy à Londres pour y conduire le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et la *Mer* au Queen's Hall Concert, du 1^{er} février 1908, fut pour M. Symons le prétexte à écrire l'un des meilleurs articles parus en Angleterre touchant notre musicien, ce n'est point là un simple compte rendu, mais en quelque sorte un petit essai où toute la vision de poète de son auteur se fait jour.

Je ne saurais n'en pas traduire quelques passages :

« Debussy est le Mallarmé de la musique, non seulement
« parce qu'il a commenté *l'Après-midi d'un Faune*, mais parce
« que sa musique a toutes les qualités du poème et non pas,
« par exemple, celles de Verlaine.

« Verlaine est un pur poète lyrique, extrêmement simple,
« un chanteur instinctif : nul effort n'est visible dans son œuvre,

(1) Les préoccupations musicales de M. Arthur Symons s'étaient déjà manifestées auparavant et entre autres « *Plays, Acting et Music* ».

Il a été publié ici-même un article de M. Symons sur Richard Strauss (15 novembre 1907).

« rien n'y est factice, tout y est naturel. Il évoque à travers
 « la pureté de son génie. Mallarmé suggère, à travers un génie
 « qui a en soi quelque chose d'artificiel. Mallarmé possède une
 « beauté qui lui est propre, une beauté nouvelle, raffinée et
 « séduisante et Debussy n'est pas à un moindre degré que lui
 « un artiste original et rare. Il a créé un art nouveau qui ne res-
 « semble à aucune autre musique, mais qu'on ne saurait prendre
 « pour autre chose que pour de la musique ; cela est fin,
 « vague, comme une mousseline impalpable, cela est diaphane
 « et fantasque : cela joue avec les sons et y fait chatoyer des
 « couleurs nouvelles.

« Il nous offre une mélodie sans tonalités fixes, il emploie
 « son orchestre à créer des fêtes, non pas énormes et désa-
 « gréables comme celles de Strauss mais menues, délicates et
 « agiles. Sa musique est personnelle et intérieurement française
 « en dépit de toutes les influences russes, allemandes et orien-
 « tales, elle possède les qualités françaises essentielles de finesse,
 « d'éclat, de légèreté, la moindre matière suffit à ses fins.

Après avoir noté en termes excellents le caractère du *Pré-
 lude* et de la *Mer* et avoir exprimé l'impression diverse et
 également attachante que ces œuvres firent sur lui, M. Arthur
 Symons termine ainsi :

« Cette musique a l'excentricité consciente et belle de Poe,
 « le rayonnement secret des bijoux de Mallarmé, mais ce n'est
 « pas autant qu'en peuvent juger ceux-là qui n'ont pas entendu
 « *Pelléas et Mélisande*, une grande et puissante création. C'est
 « un monde de nuages délicats, de couleurs tendres, un bois
 « mystérieux où chantent les oiseaux et où subsiste encore
 « un demi-jour en plein midi. Un cercle magique entoure ce
 « bois, où le magicien habite, solitaire avec ses fantômes. C'est
 « Merlin, mais nuile Viviane ne lui a enseigné à être « humain ».

« Le visage de Debussy a une singulière ressemblance avec
 « les derniers portraits de Rossetti (1), il y a la même médita-
 « tion profonde dans le front et dans les yeux.

« Une certaine lourdeur d'aspect caractérise les artistes
 « les plus délicats : Gautier, Renan, Pater, Maeterlinck, parmi
 « les écrivains. La langueur fut une part de leur génie et la

(1) Le compositeur ressemble d'une façon frappante à Rossetti, dit aussi
Evening Standard, 3 fév. 1908.

« musique de Debussy est définie avant la lettre dans les quatre
« premiers vers de *Langueur* de Verlaine :

Je suis l'empire à la fin de la décadence
Qui regarde passer les grands barbares blancs,
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

« Ceci n'est-il pas une anticipation miraculeuse d'une mu-
« sique qui est un tissu doré d'acrostiches indolents ? On y
« trouve de la musique de piano, atténuée, ingénieuse, faite de
« menus sons féériques, de la musique de harpe avec ses minus-
« cules palpitations ; des mélodies exquisement choisies parmi
« les meilleurs poèmes de Verlaine et de Baudelaire et ten-
« tant d'atteindre les mêmes sommets, mais avec des ailes plus
« faibles.

« Les titres même : *Pagodes, Jardins sous la Pluie, Masques*,
« comme ils caractérisent bien le paradis artificiel de cette mu-
« sique : la langueur du soleil danse sur elle à travers le feuillage
« du bois mystérieux.

« Ce bois, je l'ai dit, est solitaire, aucun humain n'y est
« entré, les fantômes y ont des voix qui n'appartiennent pas
« à la terre ; ils n'expriment ni amour, ni haine, à peine le désir,
« mais, pour la plupart, des rêves qui n'ont ni commencement
« ni fin ; et quand ils sont éveillés, ils jouent indolemment aux
« acrostiches ; Beardsley eût reconnu son élégance perverse
« dans ces contours fuyants où les sons jouent avec le cerveau,
« il les eût évoqués en lignes visibles et nous les eût montrés
« en vêtements fantaisistes composant des acrostiches indo-
« lents (1). »

On peut ne point s'accorder sur la part faite à un côté per-
vers que M. Symons voit dans l'œuvre debussyste et qu'on
peut n'y point reconnaître. — on peut s'étonner, à juste titre,
que M. Symons semble n'y avoir point démêlé cette persistance
de la sensualité délicate et saine qui est le *leit-motiv* de la mu-
sique française de ses origines à nos jours. — Mais n'est-il pas vrai
que c'est là un témoignage attachant de l'impression première
produite sur un étranger doué d'une rare culture et d'une sen-
sibilité affinée.

(1) *Saturday Review*, 8 février 1908.

En ce qui touche Claude Debussy, aucun écrit n'aura été aussi utile à la propagande d'une curiosité pour son œuvre, en Angleterre, que l'ouvrage que lui a consacré Mme L. Liebich, dans la collection des *Living Masters of Music*.

Mme Liebich eût mérité, même sans cet ouvrage d'être nommée ici, car elle fut très vraisemblablement la première à écrire au sujet de Debussy, en Angleterre. Un article parut en effet sous sa signature, touchant notre compatriote dès 1904 (2). Sans rien apporter de nouveau à la critique de l'œuvre, cet article dénotait déjà une curiosité et une compréhension très attachantes qui se témoignèrent et se précisèrent par deux nouveaux articles parus au *Musical Standard*, en 1904, à propos du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, et, le 12 janvier 1907, touchant *Pelléas et Mélisande*, enfin par l'ouvrage *Claude-Achille Debussy*. L'article de Mme Liebich au sujet de *Pelléas* prendra une nouvelle actualité cette saison puisqu'on doit enfin donner à Londres, au Covent Garden, ce drame lyrique impatiemment attendu par les debussystes anglais, car l'impossibilité de venir en France aux trop rares époques où l'Opéra-Comique le donna, empêcha nombre d'entre eux de connaître l'œuvre capitale du maître autrement que par l'insuffisante impression de la lecture. L'article de Mrs Liebich reste d'ailleurs le meilleur commentaire général qu'on ait publié en Angleterre sur *Pelléas et Mélisande*. Quant à son ouvrage, il a le mérite d'être unique puisque nulle part ailleurs, même en France, on n'a encore consacré un essai de cette étendue à l'auteur des *Images*.

Publié dans une collection très suivie, il aura sans nul doute atteint la plupart de ceux qui se mêlent de musique avec quelque curiosité et quelque méthode. Au reste, son auteur ne le considère point comme une œuvre définitive mais comme un point de départ et un stimulant à d'autres ouvrages qui pourraient être faits sur ce sujet et ce modeste sentiment ne fait que donner plus de prix à son ouvrage. Il débute par un chapitre dépeignant la psychologie générale de l'œuvre debussyste,

(1) *Claude-Achille Debussy*, par Mrs Franz Liebich, collection des *Living Masters of Music*, sous la direction de Mme Rosa Newmarch, in-8° cour. John Lane pub. London 1907, 2 s. b. d.

(2) *An impressionnal composer : Claude Debussy and his music of legend and dream*, Feb. 20. 1904. *The musical Standard*.

suivi par un chapitre où sont indiqués les caractères de sa technique ; le reste de l'ouvrage s'attache aux *Œuvres chorales, orchestrales et instrumentales*, aux *Pièces pour piano* et aux *Mélodies*, à *Pelléas et Mélisande*, enfin à *Debussy*, considéré comme écrivain et comme critique.

A l'opinion que je citais de M. Symons, touchant *l'humanité* de l'œuvre de Debussy, on pourrait opposer celle-ci plus juste de Mrs. Liebich :

« Debussy n'est pas seulement un rêveur de beaux rêves : c'est aussi un psychologue subtil qui a pénétré les mystères les plus profonds du cœur humain, un magicien doué d'une connaissance pénétrante des secrets de la nature..... » (1).

L'opinion de M. Symons ne tient d'ailleurs qu'à ce qu'il n'entendit pas *Pelléas* et il sera curieux de comparer avec ses précédents essais celui qu'il ne manquera pas d'écrire le printemps prochain à la *Saturday Review*, après la saison de Covent Garden.

Assez exactement documenté (2) en ce qui touche les faits et les dates, l'ouvrage de Mrs Liebich dénote une étude très scrupuleuse non seulement des œuvres mais des écrits du maître, et en outre, la connaissance d'ouvrages et d'articles français, tant sur la musique que sur les arts plastiques, qui achève de placer le sujet dans une exacte atmosphère.

Ce qui rend attachante la lecture de cette étude, même pour nous autres Français, c'est le ton d'enthousiasme conscient et de logique ardeur qui ne cesse de s'y témoigner : l'ouvrage de Mrs Liebich devra être consulté par ceux, de quelque pays qu'ils soient, qui voudront se mêler de parler avec quelque insistance du compositeur français.

Outre l'ouvrage de M. Liebich, il faut signaler le livre de M. Lawrence Gilman : *La Musique de demain et autres études*. Deux chapitres touchent plus particulièrement de notre musique, le II^e : *Claude Debussy, poet and dreamer* et le III^e : *A discussion with Vincent d'Indy*, en outre le souci de notre musique actuelle se montre dans les chapitres I, IV et VIII, *The Music*

(1) Op. cit. p. 2.

(2) On pourrait peut-être chicaner sur quelques points, entre autres, p. 26, la citation des noms d'André Theuriot et d'Armand Sylvestre, à côté de Villiers, de Verlaine et de M. de Rénier, et une énumération un peu « extensive » de peintres impressionnistes. Mais ce ne sont là que des détails.

of to-morrow ; Modern Music and the « Love interest » ; Some Maeterlinck Music (1).

Encore que M. Gilman, qui doit être Américain, prise avec quelque insistance le compositeur américain *Charles-Martin Loeffler* (qui n'est point négligeable, mais qui n'est point un tempérament considérablement original), ses articles critiques montrent une inquiétude intéressante des fins actuelles de la musique, de ses capacités expressives : un souci de comparer les divers éléments de la musique de demain au sein de la musique d'aujourd'hui. Ces articles réunis en cet ouvrage parurent précédemment dans des revues musicales et n'ont pas dû laisser d'attirer vers la curiosité de notre musique.

Tout récemment vient de paraître une étude sur Claude Debussy due à la plume de M. *William-H. Daly* (2). C'est une brochure de cinquante pages fort bien présentée et dédiée à Henry-J. Wood. Cet essai est accompagné d'une bibliographie des œuvres du maître (3). Le ton n'en est point combatif, comme dans la brochure de M. Clark, ni la forme n'en est pas accompagnée d'exemples techniques comme dans l'étude de M. Whittaker, cela se maintient dans les grandes lignes du sujet, sans rien apporter de particulier à la question. Cette brochure annonce avantageusement la venue de M. Debussy à Edinburgh, où le compositeur doit prêter son concours à un concert en février prochain.

De divers côtés, ainsi que je le disais en débutant, partis de préoccupations souvent différentes, de nombreux esprits se sont souciés de soumettre au public anglais leurs recherches, leurs satisfactions, leurs étonnements, leurs enthousiasmes dans le domaine de la musique française actuelle.

Je ne saurais prétendre à avoir pu dépouiller toutes les revues qui purent, en Angleterre, depuis une année, traiter peu ou prou de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, je crois avoir signalé ici les écrits les plus essentiels.

(1) *The Music of to-morrow and other studies*, par Lawrence Gilman, John Lane pub. London 1907. On pourra lire avec intérêt l'autre ouvrage du même auteur *Phases of modern Music* (même éditeur).

(2) *Debussy, a study in modern music*, Methuen, Simpson. Ltd. 83. Princes Street. Edinburgh 1908.

(3) Il faut regretter pour l'utilité de cette bibliographie que M. Daly, qui s'est inspiré de celle que j'avais dressée pour le Cercle de l'Art moderne, ait préféré l'ordre alphabétique à l'ordre chronologique.

On y pourrait joindre les articles que les journaux publièrent, soit lors de la venue de M. Debussy à Londres, en février dernier, soit lors de la première audition de *la Damoiselle Elue* au Queen's Hall en mars dernier.

Tous les journaux de quelque importance s'empressèrent à signaler la venue de M. Debussy, lorsque, le 1^{er} février dernier, il vint conduire l'orchestre du Queen's Hall et rappelèrent à ce propos les caractères de son œuvre. Il est à remarquer que tous ou presque furent d'accord à louer la personnalité de cette œuvre et à rendre hommage aux ressources nouvelles que Claude Debussy a apportées non seulement à la traduction de ses songes, mais à l'expression musicale en général (1). Il est même assez curieux d'y noter l'insistance avec laquelle on y oppose la clarté et le charme de Debussy, à la violence et à la complication de Richard Strauss, et l'unanimité avec laquelle les auteurs des articles retrouvent dans la musique de Debussy les qualités de grâce et de délicatesse de la race française.



Il ne faudrait point croire que l'effort fait depuis une année surtout en faveur de la musique française moderne en Angleterre, se soit limité à l'œuvre de Claude Debussy ; si c'est autour de son nom et de son œuvre que la campagne s'est menée, elle ne s'y est point bornée. Je me permettrai de rappeler que mon ami Guéritte et moi, nous avons, les premiers, fait traverser la Manche aux œuvres de Chausson, de Ravel, de Roussel, de Schmitt dans une série de concerts à Newcastle, Leeds, Shef-

(1) Cf. à ce sujet : *Daily Telegraph* (4 fév. 1908), *Morning Post* (3 fév. 1908), *The Observer* (2 fév. 1908), *Times* (3 fév. 1908) et un long article : *Claude Debussy* by a Student dans le *Daily Telegraph* (1^{er} fév. 1908) sans compter les coupures moins importantes des *Globe*, *Referee*, *Westminster Gazette*, *Yorkshire Post* du 3 fév. 1908.

Cf., pour ce qui touche la première audition de *la Damoiselle Elue* à Londres, le *Times* (2 mars 1908) et *Daily Telegraph* (2 mars). Signalons toutefois l'attitude assez réfractaire du critique du *Daily News* qui signe E. A. B. (voir ce journal 3 fév. et 2 mars 1908).

(2) Il faut signaler, en outre, les notices analytiques et thématiques du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et de la *Mer*, publiées par MM. Percy Pitt et Alfred Kalisch dans le programme des Queen's Hall Symphony Concerts du 1^{er} février 1908. — Ce programme contient en outre, une notice sur M. Debussy qui ne se signale que par les inexactitudes et une curieuse photographie du Maître.

field et Londres et qui comprenaient les seuls noms de Chausson, Fauré, Duparc, Claude Debussy, Maurice Ravel, Séverac, Albert Roussel et Florent Schmitt [Décembre 1907 (1)].

Mlle Selva, au cours d'une série de concerts donnée en novembre 1907 avec Mme Jeanne Diot, fit entendre des œuvres de piano de Vincent d'Indy, Paul Dukas, Déodat de Séverac.

Plus récemment, le 29 juin 1908, chez M. Oumiroff et, le 8 juillet 1908, chez Lady Sassoon, les infatigables et admirables défenseurs et propagateurs du lied français actuel, M. Engel et Mme Jane Bathori firent entendre des mélodies de Duparc, Chausson, Chabrier, Fauré, Debussy, Ravel, Roussel et un extrait de *Pelléas et Mélisande* qui laissèrent, sur l'auditoire musicien et curieux qui les entendait, une impression profonde et utile à la diffusion de nos œuvres.

Parmi les moyens de propagande en faveur de la musique française actuelle, je me permets de rappeler le programme de près de quarante pages qui accompagnaient les cinq concerts de musique française moderne (décembre 1907) : j'avais publié, dans ce programme, des notices sur les compositeurs, des analyses des quatuors (Chausson, Debussy, Ravel) et une préface sur la situation actuelle de la musique française. Des conférenciers comme MM. Evans, Clark, Whittaker ont bien voulu accorder quelque autorité aux opinions que j'y émettais. Je suis heureux d'avoir pu contribuer à servir la cause attachante de notre musique actuelle et à développer chez certains la curiosité pour ces œuvres. Mais il faut surtout signaler le rôle joué par Mme Barbier à Manchester, par M. Tony-J. Gueritte à Newcastle, par M. Edwin Evans à Londres.

Avec une énergie et une ardeur étonnantes, dans une ville qui est la citadelle du germanisme en Angleterre, Mme Barbier, femme d'un maître de conférences à l'Université de Manchester, s'est proposé, sans aide financière importante, de créer un mouvement de curiosité, et de compréhension pour la musique française moderne. Par la propagande directe, par des causeries accompagnées d'auditions d'œuvres vocales ou pianistiques, Mme Barbier préparait la compréhension des concerts

(1) Il n'est pas inutile de rappeler ici les noms des artistes de premier ordre, qui servirent là notre cause : Ricardo Vines, nécessairement ; Mlle Hélène, M. Luquiens et le quatuor Willaume-Feuillard dont la compréhension et l'ardeur aidèrent avec beauté notre tâche.

qu'elle organisa par la suite : certes, ce ne fut pas au début sans quelques compromis nécessaires, mais rapidement le plan s'est dégagé, l'effort fait par cette femme envers et contre son milieu coïncida et s'unit à d'autres efforts faits en Angleterre dans le même sens, et le consolida par là même.

Résolument, Mme Barbier annonça, dès ses débuts : « *French Concerts* » ; des œuvres de Lully, Rameau, Daquin, Marais, Caix d'Hervelois, Lalo, César Franck, Saint-Saëns, Henry Février y furent données, dans un ordre trop soumis d'abord aux exigences d'interprètes peu soucieux de composer un programme : mais mener cette œuvre à bonne fin, dans ces conditions, nécessitait une rare ténacité et de se dépenser d'une façon admirable.

Il convient de signaler de tels exemples et de telles entreprises conduites par le désintéressement et l'amour passionné de la musique.

Cette saison, les *French Concerts* de Manchester comprenaient un Concert de Musique française ancienne (26 octobre), un Concert Fauré (30 novembre), un Concert Debussy (23 février 1909), un Concert d'Indy (8 mars 1909), avec le concours des compositeurs eux-mêmes.

Avant chacun de ces concerts, Mme André Barbier fait à l'Université une conférence sur les compositeurs et les œuvres figurant à ces programmes.

On voit comment rapidement, la direction esthétique de ces concerts s'est précisée : de nombreux appuis moraux et financiers sont venus appuyer cette tentative, en permettre la poursuite et la réalisation.

L'effort fait par Mme Barbier à Manchester ne pouvait manquer de rencontrer la volonté de M. Gueritte qui, de Newcastle, s'était proposé depuis quelque temps le même but, et que l'esprit de propagande poussa bien en dehors de Newcastle, vers Londres, vers Edinburgh, vers Sheffield et Leeds.

Nul, dans cette campagne en faveur de la musique française moderne, n'a certes autant fait en Angleterre que M. Tony-J. Gueritte. Il ne s'agit pas là d'un professionnel, mais d'un amateur de musique au sens le plus exact et le plus équitable du mot. Ingénieur d'une importante Compagnie, ce sont ses rares instants de loisir qu'il a consacrés à l'étude, au choix des œuvres de la musique moderne, à l'organisation de programmes et de concerts, en réglant seul les moindres détails, y contri-

buant de sa bourse, sollicitant les curiosités, répandant dans les divers centres où l'entraîne la surveillance de ses travaux le goût de notre musique : outre les cinq Concerts de Musique française moderne (décembre 1907), c'est lui qui a suscité les travaux de M. Whittaker, de M. Clark sur Debussy, c'est lui qui a obtenu à Newcastle, à Edinburgh, l'ouverture des programmes aux noms les plus avancés de la musique française.

Peu à peu, ses desseins se sont étendus, — par des relations croissantes, il a commencé à tisser un réseau de personnalités sympathiques à la musique moderne sur les divers points du territoire anglais. Des critiques comme M. Arthur Symons, M. Evans, n'ont pu manquer d'apporter à cette volonté l'appui de leur autorité. Et tout cela fut mené par M. Guéritte sans éclat, avec la fermeté et la méthode d'un esprit qui sait où il va et qu'il n'y a pas d'effort sans effet (1).

Il faut signaler encore le rôle joué par M. Edwin Evans. Il n'y a probablement pas en Angleterre, dans les milieux musicaux, d'esprit plus ardemment sympathique aux idées françaises. La connaissance parfaite qu'il a de notre langue et une curiosité toujours en éveil lui ont permis d'avoir de l'état et des œuvres de notre musique actuelle une idée pénétrée et surprenante. Tous ceux d'entre nous qui ont le plaisir d'être liés avec M. Edwin Evans savent non seulement le charme de son esprit averti, mais quel enthousiasme et quelle ardeur il manifeste dès qu'il s'agit de ses affections musicales. Parmi les maintes affirmations de sa sympathie pour la musique française, il nous faut signaler la conférence qu'il fit au début de cette année sur *Quelques aspects de la Musique française moderne*, où il exposait excellemment les racines du mouvement musical actuel en France, les variations d'esthétique de ses différents représentants, les groupes qui s'y sont formés et les figures les plus caractéristiques qui s'y sont affirmées. Il souhaitait voir apporter en Angleterre, aux questions musicales, aux divergences musicales, la passion parfois excessive qui se marque souvent dans les revues et les journaux musicaux français.

Illustrée d'exemples de Debussy et de Ravel principalement,

(1) Tout récemment encore M. Guéritte profitait du séjour de M. Engel et de Mme Bathori en Angleterre pour organiser, avec leur concours, à Leeds, une conférence sur *Pelléas et Mélisande* (5 et 7 décembre 1908).

cette conférence définissait exactement les caractères de leurs œuvres, ainsi que de celles de Séverac et de Roussel et s'achevait ainsi : « La force de la musique française moderne réside dans son infinie variété non point tant de matière que d'impulsion. C'est une poussée luxuriante qui réclame un élagage fréquent et abondant, mais qui possède une qualité que les Allemands cherchent à retrouver, que les Russes ont possédée pendant une génération et sont en train de perdre, que les Anglais s'efforcent d'atteindre : la Vie (1). »



Je terminerai sur cet aveu, la brève revue des faits nombreux qui, depuis une année, ont contribué à donner à certains de nos voisins d'outre-Manche une opinion plus juste de notre production musicale. En ce qui touche le point de vue particulier auquel je me suis attaché : *Claude Debussy et la Musique française moderne en Angleterre*, la tâche n'est point certes achevée, elle n'est d'ailleurs point suspendue; les tentatives se poursuivent et se répandent dans ce sens : ceux dont j'ai cité les noms au cours de cet article multiplient leurs efforts, précisent leur culture, persistent à se tenir au courant.

La perspicacité et le goût avec lesquels Henry-J. Wood dirige les Queen's Hall Concerts ne sont pas près de se démentir. Outre M. Claude Debussy qui doit de nouveau, en février prochain, venir conduire un des concerts, il se propose de faire appel à la présence et aux œuvres d'autres compositeurs français.

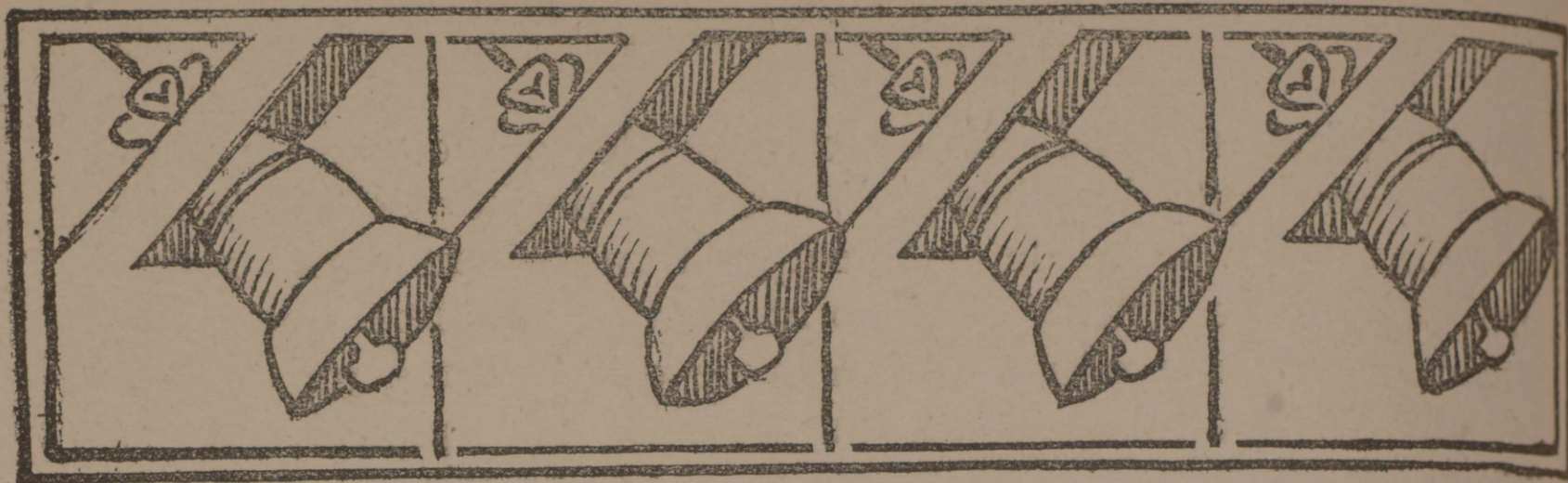
Enfin, Londres verra, cette année, *Pelléas et Mélisande* au Covent Garden.

L'œuvre commencée va se développer et porter ses fruits.

Il m'a paru intéressant et utile de réunir ici les témoignages de ces efforts divers et convergents. Il s'en dégage une forte et encourageante impression de ferveur et d'amour pour l'art, l'attestation que, loin des virtuoses tapageurs et des réclamisistes utilitaires, il y a des esprits qui ont, de l'influence française à l'étranger et de l'art pour lui-même, une idée noble, courageuse, réconfortante.

G. JEAN-AUBRY.

(1) *Some Aspects of modern French music*, Concert-Goer's Club Langham Hotel, 16 janvier 1908. On trouvera un compte rendu détaillé de cette conférence dans *The Musical Standard*, 25 janv. 1908.



ANNÉES DE JEUNESSE

UN RECUEIL INÉDIT DE MODESTE MOUSSORGSKI

C'est un volume oblong, entièrement écrit de la main de Moussorgski. La reliure, qui porte le titre en lettres d'or, a été mise si maladroitement qu'en quelques endroits le texte est entamé. Des taches d'humidité attestent la négligence de ceux aux mains de qui tomba ce trésor, avant de devenir la propriété de M. Ch. Malherbe, qui a bien voulu le confier à mon examen. Sur la première feuille, une table des matières, autographe et signée, énonce ce titre :

ANNÉES DE JEUNESSE (lounyé gody)

Recueil de romances de M. Moussorgski (de 1857 à 1866).

Chacune des pièces du recueil est signée et datée. Elles n'ont pas été écrites à la même époque, ainsi que le prouvent la nature du papier, quelques variations d'écriture, légères d'ailleurs, et cette particularité que, dans les plus anciennes, Moussorgski désigne le piano par le mot suranné de *Roïal* (avec une singulière orthographe, au lieu que, pour les plus récentes, il adopte l'expression usuelle de *Fortepiano*. Le texte est très net et soigné; il porte seulement quelques retouches qui sont des essais d'amélioration, non des corrections. Ce sont donc des copies rédigées à des dates différentes, revues ensuite et réunies par l'auteur, peut-être en vue d'une publication.

En 1857, Moussorgski avait dix-huit ans, et vingt-sept en 1866. Pour parler de cette période comme de sa jeunesse, il fallait qu'il l'eût dépassée; pas de beaucoup cependant. En effet, deux mélodies du recueil ont été publiées, en 1871, sous une forme à laquelle il ne s'était pas arrêté encore, lorsqu'il les y faisait figurer. C'est donc avant 1871 qu'il a rassemblé ces souvenirs, peut-être vers 1868: il travaillait alors au *Mariage* et à *Boris Godounov*; il aura voulu, avant de se risquer à d'aussi hautes entreprises, sauver de l'oubli des œuvres auxquelles il ne songerait plus désormais.

Nous pensions connaître assez bien cette période de sa vie, et nous étions



LA SAISON A MONTE-CARLO



UDACES FORTUNA JUVAT!... Raoul Gunzbourg nous a, certes, habitués à des surprises, sur cette scène de casino si restreinte, en somme, si peu profonde, si encombrée, où évolue chaque année, d'après un programme dès longtemps arrêté, affiché et immuable, toute une théorie d'œuvres lyriques, soit nouvelles, soit reprises aux répertoires français et italien et exécutées dans des conditions d'interprétation exceptionnelles. Il ne suffit pas d'être en mesure de faire somptueusement les choses, pour que ces choses soient belles et artistiques; mais, par l'ingéniosité et le goût de la mise en scène, comme par la vie individuelle et pourtant la cohésion parfaite des chœurs, par le choix judicieux de ses collaborateurs, de ses auxiliaires de toute sorte, comme par l'activité et la ténacité qui animent son infatigable direction, M. Gunzbourg s'est dès longtemps révélé initiateur et artiste: son intervention est féconde, dans les entreprises qu'il a imaginées et menées à bonne fin, et elle lui fait souvent le plus grand honneur... Cette année pourtant, il a voulu se surpasser; il a prétendu être à la fois l'artiste qui évoque et l'artiste qui crée. Et ma foi, il y a réussi encore, et plus pleinement que jamais.

Sa saison d'opéra a débuté par la tétralogie: *L'Anneau du Nibelung*, joué au complet, dans l'ordre, deux fois de suite (la première au bénéfice des sinistrés d'Italie): faire remarquer que nous ne sommes pas encore arrivés, en France, à la possibilité matérielle d'une pareille entreprise, c'est assez dire qu'il n'était pas banal de la réaliser.

M. Gunzbourg s'y était pris depuis longtemps; il en avait préparé les principaux éléments et s'était juré de les coordonner cette année, en une semaine de spectacle: trois soirées et une matinée (pour *le Crépuscule des*

loin de compte. Trois œuvres instrumentales, après la polka de 1852, aujourd'hui introuvable, nous étaient parvenues (1) : le *Scherzo* en si bémol pour orchestre (1858, Bessel), le *Kinderscherz* pour piano (1859, Belaïev 1873), et l'*Intermezzo* pour piano (1861, Belaïev 1873). Elles sont peu significatives, ce qui n'a rien de surprenant d'ailleurs, Moussorgski ayant toujours été bien mieux inspiré par la voix que par les instruments. En outre, nous avons cinq mélodies, qui sont :

Dis Pourquoi, paroles de Pouchkine, 1858, Belaïev 1867 ;
Chant de Saül, paroles de Byron, 1863, Bessel 1871 ;
La Nuit, paroles de Pouchkine, 1864, Bessel 1871 ;
Kallistrate, paroles de Nekrasov, 1864, Bessel 1883 ;
Berceuse du laboureur, paroles d'Ostrovski, 1865, Bessel 1871.

Toutes les cinq se retrouvent ici, et toutes sont marquées, à la table, d'une croix bleue qui a été mise après la mort de Moussorgski (1881). Deux d'entre elles, la *Nuit* et la *Berceuse*, ont une forme de premier jet, dont la comparaison avec la version publiée est féconde en enseignements.

On savait qu'il avait composé, à cette époque, d'autres mélodies. On connaissait, par une de ses lettres, le titre de l'une, et, par un fragment retrouvé dans ses papiers, une brève esquisse d'une autre : ces deux mélodies se retrouvent, en entier, dans notre recueil, avec dix autres dont l'existence même n'était pas soupçonnée. Je donnerai dans notre prochain numéro, grâce à la générosité de M. Malherbe, le signalement détaillé de ces douze revenantes inespérées.

C'est le 25 février dernier qu'elles ont retrouvé la voix. La *Société Internationale de Musique* était particulièrement intéressée à cette fête, d'abord parce qu'il s'agissait d'un musicien illustre, ensuite parce que le document appartenait à son Président. Les interprètes avaient compris la valeur de leur tâche ; et ils avaient étudié les œuvres qu'ils devaient créer avec un zèle, un soin, un sentiment profond et dévoué, qui trouvait en lui-même sa récompense ; aussi les ont-ils ressuscitées en toute leur fraîcheur, et la faveur du public a répondu. Leurs noms désormais seront associés à ce surcroît de gloire ; ce sont Mlle M. Babaïan, dont la voix souple et délicate n'exprime rien que de pur et de tendre ; M. Katchenovski, de l'Opéra-Comique, une de ces basses puissantes comme la Russie seule en produit, et doué en outre de la plus sûre intelligence ; M. E. Trillat, 1^{er} prix du Conservatoire, qui sut plier à son interprétation des accompagnements presque indomptables.

LOUIS LALOY.

(1) Ces dates sont données d'après l'excellente *Bibliographie* qui se trouve à la fin de l'ouvrage de M. CALVOCORESSI.



Dieux). Sans doute, la réalisation n'est pas allée sans quelques coupures, mais le style général a été très heureusement mis en valeur, dans sa belle unité, dans sa cohésion superbe; certaines interprétations affirmaient encore, par leur continuité, cette impression si imposante de l'enchaînement fatal des événements: Wotan, par exemple, l'essentiel héros de toute l'épopée, et qui seul en explique la haute conception, avait pour seul interprète M. Delmas, dont nous avons dès longtemps apprécié, à Paris, l'autorité puissante. A côté de lui, dans *L'Or du Rhin*, que nous ne connaissons encore ici qu'au concert, Ernest Van Dyck fut un Loge ondoyant comme la flamme, et vibrant, joyeux, terrible, comme elle: ce rôle est d'ailleurs un de ceux où s'impose avec le plus d'éclat cette irrésistible force d'évocation qui donne tant de prix aux créations de ce grand artiste. Elle illumina de même *Le Crépuscule des Dieux*, dans ce Siegfried si jeune, si insouciant, si fier, que nous avons déjà applaudi. Brunnehild aussi n'eut qu'une seule titulaire, la plus inspirée, la plus héroïque qui se puisse voir; Mme Felia Litvinne, dans *La Walkyrie* (où elle rivalisa de poésie avec Mme Jeanne Raunay, Sieglinde idéale de simplicité, de noblesse et de beauté), dans *Siegfried* et dans *Le Crépuscule*. Siegmund, puis le premier Siegfried, furent incarnés par M. Rousselière, dont la voix est d'un métal infatigable et le jeu fort en progrès. Et que de précieux artistes ne faudrait-il pas nommer encore, à côté de ceux-là, dans de moindres rôles! Mme Lormont, au style si pur, dans Woglinde; M. Vallier, Hagen sonore, de grand caractère, et Hunding farouche; M. Bouvet, Alberich plein d'autorité; M. Philippon, adroit Mime; Mlle Mally Borga, hautaine Fricka; Mlle de Kowska, vibrante Erda (tous ces artistes ont incarné leur personnage d'un bout à l'autre de la tétralogie).

Ce triomphe d'énergie et de volonté obtenu, M. Gunzbourg s'est alors présenté en personne dans la lice, avec un petit drame lyrique en un acte, de sa façon, sobre, bref, saisissant; et *Le Vieil Aigle* a obtenu un succès éclatant: ce fut vraiment la grande nouveauté de la saison, et dont il ne faut pas douter que l'écho se répercute au loin, car, comme toutes les œuvres sincères, celle-ci porte en elle l'étincelle de vie. La parfaite fusion de la musique avec le drame, la vie intense d'expression qui s'en dégageait, le pittoresque en même temps de cette évocation de caractères et d'ambiance, si bien fait pour nous impressionner, et, plus encore, la philosophie, hors du temps, qui l'imprégnait, l'interprétation enfin, d'une rare puissance émotive, tout concourait à l'irrésistible effet que l'œuvre a produit.

Le poème, emprunté à une nouvelle farouche de Maxime Gorki, évoque la figure altière et tendre d'un vieux Khan barbare du XIV^e siècle, dont le cœur se partage entre son fils, qui est tout son orgueil, et une jeune esclave russe, sans laquelle il ne saurait vivre. Le jour où, revenu vainqueur et pouvant tout obtenir, ce fils demande l'esclave, qu'il aime, le père cède. Mais tous deux sentent bientôt que cet accord est vain, car l'esclave (c'est une nouveauté, ceci) n'a que dédain pour le jeune homme, et l'amour est profond et sincère qu'elle manifeste à son « vieil aigle ». Bien vite, l'âpreté de leurs paroles s'est détendue en un pacte terrible: l'esclave doit mourir... Elle-même le comprend: elle se fait bercer une fois encore dans les bras du géant... puis c'est la mort au sein des flots.

Mais le vieil aigle, éperdu, hagard, se sent attiré lui-même par cette mer qui vient de lui arracher l'âme... « Allah comprendra!... » murmure-t-il comme une prière suprême, et il s'y jette à son tour... Ce rôle est vraiment de la plus rare beauté, et il faut vraiment son caractère de noblesse sans défaillance et de douceur sans faiblesse pour relever la dignité d'un pareil conflit. Car ce fils est abominable, qui, après avoir osé se poser en rival de son père et réussi à obtenir de lui un tel sacrifice, reste encore sans pitié devant la douleur (nullement sénile) du vieillard, le menace même, et ne l'épargne d'un côté que pour le mieux atteindre de l'autre.

Comme drame, l'œuvre fait le plus grand honneur à M. Gunzbourg... mais comme musique aussi : et voilà la surprise que j'annonçais au début. Ce n'est pas que de cette façon comme de l'autre il n'ait déjà fait ses preuves, mais enfin, on sait bien qu'il n'est pas *musicien*, à proprement parler... Est-ce donc un travail d'*amateur* qu'il a prétendu nous soumettre là ? — Eh bien ! non : il n'y a rien d'un amateur ici. Un « amateur », on en trouve souvent chez les gens du métier le plus sûr, mais qui n'ont ni tempérament ni idées. Or ceci sort du cœur et d'une ardente sincérité... mais dans une réalisation qui est le fait d'une collaboration d'un genre nouveau. Ignorant du côté technique de l'art musical, mais capable d'idées expressives et variées, doué d'une intuition merveilleuse, évocateur éloquent d'émotion et de vie, il a donné l'exemple singulier et peut-être fécond d'une partition dont toute l'inspiration est bien à lui (l'édition de piano et chant, qui représente l'état premier de l'œuvre, tel qu'il est sorti de ses mains, en porte la déclaration formelle), mais dont l'orchestration est le fait d'un collaborateur, d'un spécialiste, ici M. Léon Jéhin, l'éminent chef d'orchestre. Dans ce qu'elle a d'essentiel, l'œuvre se recommande par l'expression de la déclamation lyrique, la sobriété mais l'éloquence des mouvements mélodiques, ici plus âpres, là plus épanouis, vibrants de flamme, comme au moment du pacte de mort, très bien amené, ou détendus en de charmantes inspirations comme la berceuse du Khan lorsqu'il tient sa jeune compagne sur ses genoux. Dirai-je cependant que la fusion nécessaire entre les deux éléments, l'invention et la réalisation, soit toujours parfaitement obtenue ? Non, en vérité. Il y a des endroits où l'orchestre ne rend pas ce qu'il semble que la déclamation ou la mélodie évoquait à l'esprit. C'est ce qui me fait douter de la fécondité heureuse d'un pareil procédé. Du moins, il faut prendre son parti que, comme ici, l'idée l'emporte sur la façon dont elle a été traitée... et c'est un parti acceptable si cette idée est aussi juste, si, à ce point, elle fait corps avec l'action. Une interprétation hors ligne achève de la mettre en valeur. M. Chaliapine est là encore un vrai collaborateur de M. Gunzbourg : il restera inoubliable dans ce rôle admirable du vieux Khan ; le moëlleux et l'ampleur de la voix, l'autorité simple du geste, la vérité et l'expression sont chez lui attachants au suprême degré. M. Rousselière, passionné, sonore, a su donner au personnage du fils la note juste qui l'empêche de devenir trop odieux. Mme Marguerite Carré enfin a été exquise de fierté et de tendresse, de beauté aussi ; ne fût-ce que grâce à elle, il est probable que nous verrons bientôt l'œuvre sur la scène de l'Opéra-Comique.

Le Vieil Aigle était entourée de deux petites œuvres nouvelles, parfai-

tement montées également, pittoresques et attachantes, chacune en son genre, mais qui ont sensiblement moins porté sur le public. Dans l'une, qui a pour nom *Le Cobzar* et dont le poème est de Mlle Hélène Vacaresco (avec M. Milliet), Mme Gabrielle Ferrari a surtout évoqué avec bonheur quelques chants populaires roumains, soit dans les chœurs de moissonneurs, soit dans les couplets mélancoliques de Jana ou de Stan. Celui-ci, c'est le joueur de cobza, le cobza en question. Appelé dans les moissons pour faire danser le soir les travailleurs, Stan est repoussé par leur patron Pradea, qui n'ignore pas que sa femme Jana l'aimait naguère. Depuis, Stan est tombé dans les rêts d'une tzigane, dont la jalousie ne le guette pas moins. Stan et Jana se retrouvent pourtant, comme malgré eux : résultat, Stan tue la tzigane qui vient de le dénoncer à Pradea, et, celui-ci accouru pour le faire arrêter, Jana le tue à son tour. Drame très noir, comme on voit, trop longuement développé, et qui, malheureusement, ne procède plus, dans ce développement, des motifs caractéristiques et pittoresques qui donnaient vraiment beaucoup de prix au début. Mme Carré s'y montra pleine de finesse mélancolique et de douceur un peu fataliste, et M. Attchewsky sut facilement, dans ce rôle exotique, ardent..., un peu fou, trouver l'une de ses meilleures créations. Il a surtout donné un relief extraordinaire à son chant passionné du début, quand les moissonneurs le forcent d'accorder sa cobza.

Quant à *Naristé*, c'est une sorte de petit conte japonais, ironique, sincère et féérique tout ensemble, imaginé par M. Alban de Pohles et mis en musique par M. Ph. Bellenot, c'est une façon d'opéra-comique discret et souriant, sans aucune prétention exotique et essentiellement mélodique, traité avec infiniment d'habileté et de goût. Une belle veuve est courtisée par divers prétendants et fait la fière. Son humeur altière est dure à la vieille mendicante comme à l'oiseau en cage dont le chant la gêne. Elle repousse l'une et jette l'autre. Or, l'oiseau est une fée, qui, ranimée par la vieille, devient une belle jeune femme et accorde à cette compatissante Naristé de retrouver sa jeunesse passée. Vite, les prétendants se retournent vers elle et plantent là la veuve furieuse... Mais Naristé avait trouvé assistance au début chez le jeune Kinto, aussi pauvre qu'elle : c'est lui qu'elle suivra. Il y a d'aimables chants dans sa bouche, de poétiques appels de chœurs lointains, d'autres mêlés de danses, et des scènes d'un comique assez heureux. Mlle Bessie Abott et M. Swolfs furent les deux protagonistes de cette bluette très distinguée et la firent valoir avec charme et finesse.

Pour en finir avec la partie française des représentations de la saison, j'ajouterai qu'on a repris quelques soirs *Hélène*, de M. C. Saint-Saëns, avec Mme Litvinne et Rousselière ; *Carmen*, avec le même Rousselière et surtout, pour la première fois, Mlle Lucienne Bréval, qui fut tout à fait intéressante comme sobriété, d'autant plus saisissante, d'expression, comme caractère pittoresque, comme exactitude rythmique ; enfin, un peu plus tard, *Roméo et Juliette*, avec Mme Ackté et MM. Anselmi et Vallier.



Mais la partie italienne du programme est particulièrement intéressante cette année, et mérite plus d'une mention aussi. Elle a débuté par une reprise du *Cristoforo Colombo* de M. Franchetti, l'œuvre qui affirma vraiment la première les tendances originales, l'inspiration distinguée, la déclamation ferme et serrée, l'orchestre nourri et solide, dont se recommande, bien plus que tous les autres, ce maître italien (1). C'est à Gênes, en 1892, à l'occasion du Centenaire de la découverte de l'Amérique, que l'œuvre a vu le jour : on sait que Verdi, à qui les organisateurs de la fête l'avaient demandée, indiqua M. Franchetti comme le plus en mesure de mener l'entreprise à bonne fin. Cette partition, qui, prenant pour texte divers épisodes saillants de la vie de cet illustre Gênois et insistant surtout sur les persécutions dont il fut l'objet en Espagne, tient plus encore de l'oratorio que de l'opéra, ne fut pas d'abord très bien comprise, mais la nouveauté du style et l'émotion autant que la noblesse des idées s'imposèrent vite. C'est, en somme, une des œuvres qui font le plus d'honneur à l'école actuelle. Elle est un peu longue, toutefois, et la preuve, c'est la coupure, obtenue de M. Franchetti pour cette reprise, du troisième acte tout entier, qui n'a paru que faire mieux ressortir la vivacité dramatique de l'ensemble. Le premier, qui ressort de l'année 1487, montre à l'œuvre la jalouse hostilité qui, sans la reine d'Espagne, eût arrêté net Colomb prêt à partir pour sa conquête : le Conseil du St-Office le traite de fou, le peuple, excité par un certain Roldano, insulte l'étranger, la reine, qui sort de son oratoire, le réconforte et lui promet son aide toute-puissante. Le second (1492) met en scène l'épisode célèbre du vaisseau de Colomb énervé d'une trop longue traversée, révolté bientôt, mais qu'apaise soudain, que transporte d'enthousiasme le cri de « Terre ! » lancé enfin par la vigie. Le troisième (1503) nous conduisait dans cette terre conquise, où les sourdes menées de Roldano aboutissaient à faire relever de ses fonctions de gouverneur, et même arrêter pour des crimes imaginaires, le trop confiant Gênois : des intrigues indigènes, des épisodes passionnels traversent d'ailleurs les deux tableaux de cet acte, vraiment d'un intérêt secondaire. Enfin, l'épilogue (1506), conduit Colomb, disgracié, malade, mourant de misère, dans la chapelle des rois de Castille, où la reine, sa protectrice, qui vient de mourir, va reposer. Une crise de douleur et de surprise, une vision, une prière suprême, et il meurt, entraînant sur lui les plis du manteau royal. — L'œuvre, dont j'ai dit l'inspiration libre et élevée, et dont les ensembles, les chants religieux, les marches d'orchestre, sont parmi les plus nobles pages, ne comporte guère qu'un rôle, où M. Titta Rufo fut admirable de puissance et d'émotion. Le traître Roldano empruntait la voix robuste de M. Vallier, qui lui donne d'ailleurs beaucoup de caractère. La douce reine était Mlle Dubel. — Le chef d'orchestre, pour toutes ces représentations italiennes, était le maestro Pomé. Ai-je dit que les autres étaient, comme toujours, placées sous l'autorité si consommée de M. Léon Jéhin ?

Après *Christophe Colomb*, ce fut *Rigoletto*, qui vraiment prend un attrait inattendu à être chanté en italien et dans le mouvement, avec des artistes aussi consommés que M. Titta Rufo et Mlle Frida Hempel, M. Smir-

(1) La partition a été éditée par la maison Ricordi.

now aussi, avec des chœurs aussi vivants, individuellement et d'ensemble. Puis *Le Barbier de Séville* avec Mlle de Hidalgo, MM. Smirnow, Titta Rufo (Figaro), Chaliapine (Basile) et l'admirable Bartolo qu'est Pini-Corsi, et *La Gioconda*, de Ponchielli, où triompha une fois de plus Mme Litvinne, avec MM. Anselmi, ce délicieux ténor, Titta Rufo et Vallier... Enfin, la saison, de plus en plus italienne uniquement, s'achèvera, (en avril), après avoir fait entendre : *La Bohème*, de Puccini, avec Mme Bessie Abott, MM. Rousselière, Gilly, Chaliapine, Chalnine; *La Tosca*, avec Mlle Chenal, MM. Anselmi et Gilly; *Iris*, de Mascagni (une nouveauté ici), avec Mme Carelli, MM. Anselmi et Pini-Corsi; *La Roussalka*, de Dorgomijski, avec Mlle Chenal, MM. Smirnow et Chaliapine; et *Mefistofele*, avec Mlle Chenal, MM. Smirnow et Chaliapine.

HENRI DE CURZON.





LE MOIS

CONCERT BLANCHE SELVA-FIRMIN TOUCHE

La séance de sonates xx^e siècle pour piano et violon, donnée le 2 février, par Mlle Selva, avec le concours de M. Firmin Touche, comprenait les trois œuvres de ce genre qu'ont écrites MM. A. Magnard, V. d'Indy et A. Roussel. Le maître était ainsi encadré entre deux disciples plus ou moins directs.

La sonate en *ut* de M. d'Indy, aujourd'hui très répandue, a été bien des fois analysée et commentée; c'est un fort beau poème où l'on ne sait qu'admirer le plus, de la fraîcheur des idées ou de la cohésion de l'ensemble. Il ne sera pas sans intérêt de dire comment l'œuvre apparaissait à son auteur pendant la période de gestation. « Ce premier mouvement (alors seul terminé), écrivait-il en 1903, est assez curieux, parce que je me suis laissé aller à la *mélodie*, simplement... Ce qu'on va me traiter de réactionnaire!! et cependant je crois franchement que ça ne l'est pas, sans quoi, tout aussi franchement, je le déchirerais, et je n'ai pas envie de le faire. »

Beaucoup plus austère, et moins belle aussi, la sonate de Magnard est jouée assez rarement. L'individualité robuste, très noble et un peu distante du compositeur qui se complaît en son isolement s'y traduit avec âpreté, mais non sans grandeur. Cette musique peut rebuter certains auditeurs, elle ne saurait être indifférente à personne; et il faudrait plaindre ceux que trouveraient insensibles la haute sérénité du second mouvement, comme la grave mélancolie du finale (introduction et péroration). L'art de M. Magnard révèle un caractère; résolument abstrait, il méprise les séductions faciles, et son trait dominant est l'élévation morale; par là c'est aux classiques que, par-dessus tous ceux de sa génération, ce pur musicien s'apparente.

Quant à M. Albert Roussel, dont la sonate avait déjà été produite au dernier Salon d'automne, il possède une exquise sensibilité, dont l'expres-

sion parfois un peu menue, est toujours délicate et raffinée. Si la force abrupte de M. Magnard rappelle certains aspects de M. d'Indy, c'est au contraire par le sentiment très vif de la nature que M. Roussel procède de son maître. Dans l'impossibilité d'analyser une œuvre après une seule audition et sans l'avoir lue, je ne puis donner ici que mon impression toute naïve. Je ne sais rien des origines de M. Roussel; mais je gagerais qu'il n'est point né citadin, qu'il a quelque part un terroir natal, dont l'émanation a imprégné son âme pour la vie. Nous n'avons pas, ce me semble, de meilleur paysagiste: non qu'il décrive le paysage, mais il le fait sentir, et dans toute la force du terme; sa musique fleure les plantes sauvages, on y respire l'arome de la terre et de la forêt. Et je le louerai encore de parler un langage bien à lui, où sans doute on distingue parfois l'écho d'une voix connue; mais n'est-ce pas un mérite tout à fait rare chez un jeune musicien, que de rendre des impressions subtiles sans rien emprunter à la phraséologie debussyste?

Est-il nécessaire de dire que Mlle Selva, parfaitement secondée par M. Touche, sut, comme à son ordinaire, s'accorder merveilleusement aux sentiments les plus variés, et y ajouter la ferveur de sympathie dont elle illumine son jeu si vivant en l'honneur des heureux musiciens qui l'ont pour interprète?

G. A.



ROUEN. — LES AUDITIONS-CONFÉRENCES

M. J. Ecorcheville, présidant une récente causerie de Mme Capoy, louait la vaillante conférencière et ses confrères rouennais, comme leur fidèle public, d'un dévouement très sincère aux études d'histoire de la musique. Au cours de ces trois années, en effet, à la suite de l'initiative prise en 1906 par M. et Mme Robert, 23 auditions-conférences auront été données à Rouen par eux, par M. Desrez, par Mme Capoy. M. et Mme Robert consacrèrent une audition-conférence à Gluck, trois à Berlioz, une à Chopin; ils en annoncent une sur Moussorgsky. M. Maurice Desrez faisait exécuter, en 1907 et 1908, une bonne moitié des œuvres de Wagner en sept auditions. Enfin Mme Capoy abordait successivement les sujets suivants: la musique antique, les trouvères et les troubadours; l'art grégorien, la polyphonie au moyen âge; la renaissance, le drame lyrique et l'opéra, la chanson, Molière et Lulli, origines de la musique instrumentale (2 séances). Elle terminera sa seconde année de cours par une causerie sur la musique allemande au XVII^e siècle. Ces trois tentatives pour différentes qu'elles soient de méthode tendent au même but: ce but sera plus facilement atteint encore lorsqu'une section de la Société International de Musique aura pu être constituée à Rouen comme centre de cette activité musicographique.

Dans ses deux causeries sur les origines de la musique instrumentale, Mme Capoy a résumé d'une manière précise et agréable, d'une part, l'histoire des principaux instruments, de l'autre, celle de la musique proprement dite, (musique instrumentale: sonates, suites, quatuor..., musique dra-

matique). M. Hennebains et elle donnèrent une interprétation tout à fait brillante et classique de deux sonates pour piano et flûte, l'une de Blavet, l'autre de Bach. Mme Mauger, l'excellente accompagnatrice, exécuta le *Coucou*, de Pasquini et deux pièces pour luth, de Francisque. Un petit orchestre d'amateurs dévoués et zélés, soutenu par le violoncelle de Mme Dupré, dirigé par M. A. Dupré, fit entendre une sonate pour cordes et piano, de Purcell, dont les thèmes quasi-dramatiques ont l'ampleur et la beauté d'une déclamation expressive — puis une suite d'orchestre du xvii^e siècle, publiée par M. Ecorcheville où le thème à danser se transforme en une série de gracieuses variations. Enfin Mme Capoy, dont la voix aux demi-teintes délicates convient tout à fait à ces œuvres qu'elle traduit toujours avec leurs nuances affective exacte, chanta différents airs de Cesti, de Scarlatti, de Bononcini, de Rameau, de della Viola, d'Antonio Lotti et de Mondonville. Mme Capoy possède la qualité essentielle à une artiste : l'intelligence musicale, qui n'est pas si répandue que l'imaginent tant de virtuoses, tant de « grands orgueils chantants » (Berlioz).

Le Récital Chopin, donné par M. et Mme Robert, ramenait à Rouen Victor Gille : dans une série d'études, de préludes, de nocturnes, dans la barcarolle, le 2^e scherzo et surtout dans la Polonaise : *la fin de la Pologne*, il se montra, par la profondeur de l'intuition et de la perfection technique, un interprète incomparable de Chopin. Mme Marie Robert s'applique comme Mme Capoy à révéler au public des œuvres peu connues : sa voix étendue, timbrée et si pure, « la simplicité et la profondeur d'accent » de ses interprétations avaient fait d'elle l'interprète idéale des lieder de Berlioz, comme du rôle sublime de Didon. Dans les mélodies de Chopin, dont plusieurs ne sont que des pages d'album, mais dont quelques-unes sont de splendides fragments d'épopées, elle se montra aussi simplement, aussi profondément artiste. M. Robert, dans une courte causerie sur Chopin s'appliqua à définir par les documents, la sensibilité artistique de Chopin selon la méthode qu'il avait appliquée d'une façon beaucoup plus complète et plus personnelle à Gluck et surtout à Berlioz, auquel il avait pu consacrer trois conférences.

Nous aurons à revenir sur les auditions-conférences de Mme Capoy, de M. et Mme Robert, comme sur les auditions annuelles de l'Accord Parfait et de la Gamme, nos deux excellentes sociétés chorales.

L. L.



RUSSIE

Mme Wanda Landowska vient de rentrer à Paris, après une longue tournée, qui a duré près de cinq mois. La grande interprète de la musique ancienne a joué dans toutes les principales villes de Russie : St-Petersbourg, Moscou, Kieff, Rostoff, Kharkoff, Saratoff, Tamboff, Voronège, Toula, Orel, Nakhitchévan, Kasan, Vilna, Stawropol, etc.

Les engagements contractés antérieurement pour l'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne, l'ont forcée à remettre à l'année prochaine la tournée en Sibérie, qui lui a été proposée. (Couperin en Sibérie !)

Avant de quitter la Russie, Mme Landowska a passé quelques jours à Yasnaïa-Potiana, auprès de Léon Tolstoï, qui, comme on le sait, s'intéresse vivement à son art et à sa propagande de la musique ancienne.

Mme Landowska restera à Paris jusqu'au mois de mai, pour repartir ensuite à Vienne, où elle doit prendre part au Congrès de la Société Internationale de Musique et aux fêtes en l'honneur de Haydn.

Après quoi elle ira passer ses vacances auprès du patriarche de Yasnaïa-Poliana.



LA MAISON DU LIED

Sous ce titre s'est fondé à Moscou un nouveau centre d'activité musicale : la Maison du Lied a terminé déjà sa première étape, une de ses grandes semaines musicales, composées de six programmes différents. Du 8 novembre au 29 décembre 1908, conférences et auditions se succédèrent, et l'on put entendre Mme Marie Olénine d'Alheim se faire elle-même l'interprète des Lieder étudiés. Tels furent les titres de chaque séance : La vie du Lied ; Goethe et ses musiciens ; le symbolisme ; les nationalités musicales ; les rapports de la poésie et de la musique. Chaque séance, résumée en russe et en français, forme un petit opuscule, décoré de desseins à la plume dans le style national. Ajoutons que la maison du Lied, après avoir mis au concours une version nouvelle de « la Belle Meunière », propose à présent 1.350 fr. de prix pour une transcription avec accompagnement au piano de dix chansons de Burns ; les manuscrits doivent être envoyés avant le 15/28 septembre 1909.



Notre excellent confrère M. A. de Curzon ayant, en annonçant les récentes nominations à la Bibliothèque du Conservatoire, exprimé le vœu que le gouvernement ordonne enfin la publication du catalogue, a reçu de M. Julien Tiersot une réponse dont nous extrayons ce qui suit : « Je pense que votre vœu ne tardera pas à être exaucé, au moins en partie. Il y a déjà quelque temps en effet que M. Omont, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque Nationale, m'a proposé de consacrer au Conservatoire un volume de la collection des catalogues des manuscrits des bibliothèques de France, dont il a la direction. J'en ai commencé la rédaction, et j'espère ainsi, dans un délai peu éloigné, avoir fait connaître au public de la musicographie l'existence des principaux trésors de notre Bibliothèque, dont je crois que vous avez raison de dire qu'elle est la plus riche du monde entier. Et quant au reste, j'accepte très volontiers l'augure que vous formulez, à savoir que le gouvernement ordonnera la publication d'un catalogue général, me bornant à vous assurer que, s'il en est ainsi, il trouvera bibliothécaire et sous-bibliothécaire tout prêts à lui donner à cet égard entière satisfaction. »



Conférence très intéressante de l'érudit musicographe H. Expert pour les élèves du cours d'ensemble de Mme Jane Arger sur la musique à l'époque de la Renaissance.

Les élèves de la distinguée musicienne ont interprété dans un style très pur « à cappella », sous la direction de H. Letocart, différentes œuvres de Jaimequin, Costeley, du Cauroy, O. de Lassus, etc...

L'auditoire exclusivement composé de dilettantes a vivement apprécié conférencier, œuvres et interprètes, qui, pour quelques heures nous transportèrent dans une atmosphère d'art sincère, malheureusement trop rare.



Guillaume II saura combien coûte une fantaisie impériale. Le ballet assyrien *Sardanapale* monté, par ses ordres, au théâtre de la Cour, n'a pas réussi. La note à payer pour frais de décors et mise en scène s'élève à la coquette somme d'un demi-million et c'est Sa Majesté qui en est responsable.



Richard Strauss, dont les journaux racontaient dernièrement les démêlés avec l'empereur Guillaume, nous paraît avoir fait sa soumission, puisque sous « l'initiative » du Kaiser il a composé la marche de gala jouée à l'Opéra-Royal dans les représentations officielles.

Sur un choix de vieilles mélodies découvertes par l'Empereur, il a également composé la « Brandeburger-Parade-Marsch » et une « Defiliermarsch » ainsi qu'une « Kriegsmarsch ».



Sait-on qu'il est arrivé à Richard Wagner de payer son écot... en vers?

On va, en effet, très prochainement, mettre en vente à Berlin une collection d'autographes où se trouve un petit poème comique en douze vers, daté du 22 avril 1871, où l'illustre musicien vante en rimes dithyrambiques les mérites de son « noble hôtelier », Louis Kraft, propriétaire de l'Hôtel de Prusse, à Leipzig, qui lui faisait crédit.



A propos d'autographes, citons une vente qui a eu lieu également à Berlin, et dont les curieuses pièces ont atteint des prix élevés. C'est ainsi que douze lettres de Chopin à Fontana ont été vendues 3.000 francs. Plusieurs manuscrits du même compositeur ont été payés de 1.000 à 1.650 fr.

Une lettre inédite de Beethoven a été achetée 630 francs. Trois auto-

graphes du compositeur tchèque Smetana 1.800 francs, cinq lettres de Brahms 212 francs, une de Haydn 112 francs, et un manuscrit de Schumann 600 francs.



Les directeurs de notre Académie Nationale de musique peuvent se consoler ! Ils ne sont pas les seuls à voir leurs efforts artistiques couronnés d'insuccès. Le Residenz-Theater de Cologne vient, en effet, de fermer ses portes et après deux mois de direction Mme Annie Neumann-Hofer et M. Erwin Baron se retirent en publiant un... manifeste.

« Nous sommes venus, déclarent-ils, avec de grandes illusions artistiques dans la capitale rhénane ; nous sommes restés dix à douze heures en scène chaque jour et tout ce que nous avons récolté, c'est une maison et une caisse vides tous les soirs ».

Il faudrait peut-être chercher la raison de ces insuccès dans le goût vraiment déplorable du public pour les music-halls au détriment des théâtres où l'on cultive l'art dramatique.



La catastrophe du sud de l'Italie n'a pas seulement renversé les palais de Messine. Elle a eu pour conséquence d'ouvrir, à Gênes, la chasse en cristal où depuis cinquante ans était précieusement conservé le violon de Paganini.

Le rare instrument a été, en effet, confié au célèbre violoniste Huberman, qui prêtait son concours au concert organisé au théâtre Carlo Felice, au bénéfice des sinistrés siciliens.

C'est la première fois que le musée de l'Hôtel de Ville de Gênes s'est dessaisi, pour quelques heures, de la précieuse relique.



De Rennes :

Un concours est ouvert pour la nomination de deux professeurs au Conservatoire de musique de cette ville : un professeur de piano (classe supérieure) et un professeur de cor. Les conditions sont les suivantes :

Pour l'emploi de professeur de piano (classe supérieure) : les candidats des deux sexes pourront prendre part au concours ; le titulaire recevra un traitement annuel de 1.200 francs. L'épreuve comprendra : 1° Morceau imposé : *l'Aurore* (1^{er} mouvement) de Beethoven, op. 53 ; 2° un morceau au choix pris dans les œuvres d'un des auteurs suivants : Chopin, Schumann, Liszt. (Deux exemplaires du morceau au choix devront être fournis pour le jury) ; 3° lecture à vue d'un morceau inédit et exécution de fragments réputés difficiles, tirés des ouvrages d'enseignement du piano (études et concertos).

Pour l'emploi de professeur de cor : le titulaire recevra un traitement annuel de 600 francs; l'emploi de chef de pupitre (cor solo) au Théâtre municipal est réservé au titulaire. Il devra faire partie de la musique municipale; à ce titre, il jouira des avantages accordés par le règlement aux musiciens. L'épreuve contiendra : 1° Morceaux imposés : a) *Nocturne du Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn; b) *Siegfried* (solo sur le théâtre), de Wagner; 2° un morceau au choix. (Le morceau au choix devra être accompagné au piano : deux exemplaires devront être fournis pour le jury); 3° lecture à vue d'un morceau inédit et exécution de fragments réputés difficiles tirés des ouvrages d'enseignement du cor.

Le concours aura lieu au Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris à une date ultérieure.

Les demandes des candidats devront être adressées au directeur du Conservatoire de Rennes, pour le 10 avril au plus tard.

L'entrée en fonctions aura lieu immédiatement après la nomination préfectorale.



Les obsèques de M. Clément Loret, compositeur, ancien organiste de St-Louis-d'Antin, ancien professeur à l'Ecole de musique classique Niedermeyer, chevalier de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold, ont eu lieu à N.-D. de Bois-Colombes, au milieu d'une nombreuse assistance d'amis et d'anciens élèves. Le deuil était conduit par MM. Victor et Charles Loret, ses fils.





REVUE DE LA PRESSE



INAUGURE ici une sorte de pot pourri mensuel où je veux essayer de signaler et d'accrocher au passage les articles sur la musique qui m'intéresseront le plus dans les revues et journaux que je lis.

Ce sera une sorte de répertoire où l'on pourra puiser des indications bibliographiques; mais je tâcherai de rester lisible, voulant concilier le grave et le plaisant, et renseigner le lecteur sans l'ennuyer ni lui faire perdre son temps.

Ceci dit, il ne me reste qu'à commencer.

Celui que je ne saurais appeler autrement que « notre éminent directeur, M. Louis Laloy », a publié dans le *Mercure de France* du 1^{er} décembre 1908 un très curieux essai intitulé *La Musique de l'Avenir*, dans lequel il prodigue les vérités les plus piquantes à l'adresse de quelques-uns de nos contemporains et où il cherche, avec une imagination qui étonne, à prévoir ce que sera demain cette musique dont on sait à peine ce qu'elle est aujourd'hui.

M. Laloy part pour cela de « l'étude du progrès qui surviendra dans la production et la perception du son ». Ce progrès naîtra surtout, à son avis, de la création d'instruments nouveaux, avec des timbres différents de ceux usités aujourd'hui (puisque les progrès antérieurs de la musique ont toujours été en rapport avec les progrès de l'instrumentation et de l'orchestre). C'est ainsi, dit-il, qu'on arrivera à fondre la voix avec l'or-

chestre en l'employant en dehors des mots, pour son timbre lui-même, inarticulé, et qui se fondera avec l'orchestre.

Puis on pourra créer de nouveaux timbres, par des moyens mécaniques, en étudiant les vibrations pendulaires et en cherchant les moyens de les associer suivant des rapports nouveaux. C'est ainsi que l'on cherchera à introduire des « bruits » dans l'orchestre, à côté des « sons » où il est limité aujourd'hui.

On aboutira à plus de liberté, à un développement du coloris si rare encore de nos jours, et à la création d'une musique agréable, bien différente de ces efforts ambitieux qui constituent le seul mérite de beaucoup de nos grands hommes du jour.

Un travail comme celui-ci demande à être lu et médité, plutôt qu'analysé à la va-vite. Chacun peut y trouver beaucoup : c'est presque une mine d'idées pour nos faiseurs d'articles.

Dans le *Courrier Musical* du 15 janvier, un article très sensé de M. Paul de Stoecklin sur *l'Art pour le Peuple*.

Pour ce qui est de la musique, M. de Stoecklin nous dit :

J'habitais à Munich chez une bonne vieille femme dont le fils, un gas solide et intelligent, était ouvrier typographe. Il avait une bonne amie, demoiselle de magasin dans un grand bazar. Je voulus essayer de les faire profiter de mes billets inutilisés de théâtre ou de concerts. Un jour ils m'exprimèrent tous deux leur étonnement qu'un monsieur comme moi n'eût des places que pour le Hoftheater, jamais pour l'opérette. Voir une fois *Faust*, les *Huguenots* ou même *la Flûte enchantée* à cause de Papageno et des beaux décors, passe, mais combien *la Lustige Witwe* valait mieux ! De Wagner ils aimaient assez les pompes de *Lohengrin*, le *Venusberg* et la Romance de l'Etoile de *Tannhäuser*. Schiller valait certainement mieux, surtout *Marie Stuart* et quant à *Roméo et Juliette* (celui de Shakespeare) c'était vraiment trop enfantin (albern). Malgré tout, cependant, le théâtre intéressait les deux jeunes gens à cause du spectacle et du côté mélodramatique. Les concerts, c'était une autre affaire. Ils finirent par y renoncer, préférant les Bierkeller (Brasseries) et leurs pots pourris à toutes les *Symphonies* de Beethoven.

Mais naturellement, dira-t-on, les orchestres de Bierkeller vont au peuple, tandis que nos orchestres de bourgeois ne sont pas faits pour lui. Ces mets recherchés servis dans des plats rares sont trop lourds à son estomac. Servis dans de vulgaires assiettes de terre, ils ne lui conviennent pas mieux. Dans ce pays du lied qu'est l'Allemagne, le peuple allemand a gardé de Schubert le *Tilleul* mutilé indignement et *Am Meer* pour solo de cornet à pistons, de Schumann trois ou quatre petites choses, de Mendelssohn un peu davantage, rien de Bach, rien de Gluck, rien de Mozart, rien de Beethoven, deux chœurs de *Freischütz* ! Et Dieu sait si l'on chante en pays germaniques !

Que faire ! aller au peuple, lui donner son art ? C'est risquer de faire du Georges Ohnet ou du Charpentier ou du Jules Mary et du Ganne. Aller au peuple et l'élever au grand art ? Vous changerez sa sensibilité et le transformerez en bourgeois.

Ces vérités sont très simples ; mais, aujourd'hui, il y a lieu de les répéter ; nous avons tant de sauvages et de Saint-Georges de Bouhélier.

Dans la *Revue Musicale* du 15 décembre, un article de M. Jules Combarieu, qui dénonce — une fois de plus — l'impossibilité où sont les direc-

teurs de l'Opéra de faire rien qui vaille, à cause de la grandeur énorme de la scène. M. Combarieu annonce la fondation par M. Astruc d'un théâtre lyrique aux Champs-Élysées. Fasse Dieu que ce ne soit pas un projet en l'air !

Dans le même numéro, une note signée E. D., sur « l'état du goût musical à Paris. » Citons ceci, pour avoir l'air renseigné :

Ce qui caractérise l'état présent du goût musical à Paris, comme on peut le voir par les statistiques que nous publions plus loin, c'est d'abord le très vif succès obtenu à l'Opéra par le Crépuscule des Dieux de R. Wagner. Il fait les recettes (22.683 et 23.005 fr.) qui jusqu'ici étaient réalisées par le seul Faust de Gounod, lequel, en revanche, est descendu à 18.000 et à 17.000 fr.; Roméo et Juliette, le 24 octobre, n'a fait que 13.420 fr. A l'Opéra-Comique ont fléchi pareillement des œuvres qui, pendant si longtemps, furent en possession d'un succès toujours assuré : la Traviata de Verdi (4.225 fr.), la Mignon d'A. Thomas (4.437 fr.), le Barbier de Séville (3.081 fr.), la Mireille de Gounod (3.819 fr.) — M. Massenet subit une légère baisse passagère à l'Opéra, mais règne toujours à l'Opéra-Comique avec ses chefs-d'œuvre : Manon et Werther. La Louise de M. Charpentier est toujours très recherchée, et la Tosca fait des recettes voisines du maximum.

En somme : tendance à délaisser l'ancien répertoire, même dans la mesure où le goût pour les œuvres anciennes se conciliait jusqu'ici avec le goût pour les œuvres nouvelles.

All right !

Le Ménestrel (soixante-quinze années d'existence), publie depuis un an, par fragments minuscules, un ouvrage de M. Tiersot sur Gluck, intitulé *Soixante ans de la vie de Gluck*.

M. Aurèle de Kern étudie dans la livraison du 15 novembre 1908 de la *Revue de Hongrie*, le *Développement de la Musique hongroise*.

Dans le numéro du 24 décembre 1908 de la *Musique Internationale* une plaisante fantaisie de M. Louis Thomas qui prétend avec verve que la *Musique est un Art*.

Dans le *Courrier Musical* du 1^{er} janvier 1909, un article de M. M. Brenet sur *l'Immortelle bien-aimée de Beethoven* à propos de la publication des mémoires de la comtesse Thérèse de Brunswig par La Mara; une note sur le centenaire de la maison Pleyel par M. Georges Doria; un examen du rapport parlementaire sur les Beaux-Arts par M. Pierre Lalo; et un excellent article de M. Paul de Stoecklin sur *l'Esthétique Allemande*.

M. de Stoecklin dit des choses simples et vraies sur « la grande plaie de l'art germanique, le symbolisme à jet continu, la folle chimère de l'art intégral, de l'art synthétique. »

Sur ce mélange de la fausse pensée et du rêve fade, M. de Stoecklin dit très justement :

Gaëthe (je le cite toujours d'autant plus volontiers qu'il est le moins romantique et le moins songeur des Allemands) estime que la connaissance n'est pas uniquement rationnelle et théorique mais intuitive. L'art devient donc l'égal, le frère de la science dans la recherche de la vérité, la vérification vivante de la philosophie, la plus haute forme de l'existence (Hebbel). L'art d'outre-Rhin traîne éternellement derrière lui ce boulet de forçat. Voyez, pour n'en citer que deux exemples, les héros de Schiller qui se débattent

dans leur gangue métaphysique ou les drames de Wagner dans lesquels d'inutiles et froides abstractions, de vides et pompeuses rêvasseries, entravent incessamment l'action, refroidissent et éteignent parfois la vie !

Le cœur sauvage qui rêve chante parfois, et le lyrisme jaillit, un lyrisme concentré, qui est moins l'exaltation de sentiments personnels que la communion de l'individu avec son ambiance ou le reflet de l'ambiance sur l'individu. Ce lyrisme est vague, abstrait, imprécis, il est surtout sentimental. L'âme germanique entière suinte la sentimentalité, l'activité allemande en est baignée et s'y noie. Qu'est-ce donc que la sentimentalité ? Il ne faut pas la confondre avec le sentiment, source divine de toute grâce et de toute beauté. Le sentiment, c'est la poésie des sens, la sentimentalité, la rhétorique de la sensualité impuissante, une déperdition continue de sensibilité, un perpétuel attendrissement, facile et solennel, des formules fades et douces mais graves pour toutes les circonstances de la vie.

L'art allemand brutal et réfléchi est sentimental. Non pas seulement l'art romantique qui souvent n'est que ça, les poètes de la petite fleur bleue ou les chantres de l'âme populaire comme Uhland, mais les puissants, les forts, les raffinés débordent de sentimentalité. Les musiciens, Schumann par exemple, s'y trompaient souvent et ne virent dans le grand ironiste Heine qu'un chanteur de clair de lune. (Il est vrai qu'on ne prête qu'au riche.)

Et un peu plus loin, M. de Stoecklin ajoute :

Cet art grave, poétique, nuageux, est brutal, ne pouvait être fort. Comme tous les êtres faibles de volonté, l'Allemand aspire à la force et s'en donne l'illusion, en étant grossier et violent.

Le *Ménestrel* du 3 et du 16 janvier a donné deux notes sur la question des coupures dans Wagner et au théâtre en général, qui intéressent non seulement les interprètes mais aussi tous les amateurs. C'est à propos des coupures que M. Weingartner a introduites dans les œuvres de Wagner dirigées par lui à l'Opéra de Vienne, et de la consultation que le journal *Die Zeit* a demandée à quelques compositeurs ou chefs d'orchestre :

Se sont prononcés nettement contre les coupures : MM. Hans Richter, Conrad Ansoerge, Engelbert Humperdinck, Wilhelm Kienzl et Félix Mottl. Ce dernier a justifié ainsi sa manière de voir : « La question de savoir si les œuvres de Wagner doivent être l'objet de coupures ou bien représentées dans leur intégralité me paraît un pur enfantillage. Je n'ai jamais entendu dire que l'on ait eu la pensée de couper, par exemple, la barbe au Moïse de Michel-Ange ; je tiens cette conception pour un vandalisme artistique ; mais ce vandalisme peut être excusé dans les petits théâtres et en général dans tous ceux où manquent les moyens matériels pour des exécutions complètes. Je regrette infiniment que le directeur de l'Opéra de Vienne, que j'apprécie plus que je ne saurais dire, comme artiste, comme homme et comme ami, ait mis en pratique, dans l'exercice de ses fonctions, une aussi malencontreuse idée. » Tout le monde ne partage pas, d'ailleurs, la façon de penser de l'éminent chef d'orchestre qu'est M. Mottl ; MM. Hans Pfitzner, Max Reger, Ferdinand Hummel et Eugène d'Albert se montrent enclins aux concessions. Pour M. d'Albert, ceux qui se prononcent avec intransigeance contre les coupures sont, ou bien d'ennragés wagnéristes qui se trouvent hors d'état de juger avec impartialité, ou bien de fieffés tartufes qui n'ont pas le courage d'exprimer leur véritable sentiment. M. Pfitzner dit qu'en présence des interprétations défectueuses auxquelles sont constamment exposées les œuvres de Wagner, l'opportunité plus ou moins discutable des coupures ne lui paraît pas constituer une « question de cabinet ». M. Max Reger se rallie à l'opinion de M. Mottl, tout en concédant plus largement que ce dernier le droit d'alléger les ouvrages du maître de Bayreuth, aux directeurs dont les théâtres ne disposent que de moyens restreints et sont fréquentés par des spectateurs réfractaires à l'ennui des longues représentations wagnériennes. M. Hans Gregor, l'intelligent directeur de l'Opéra-Comique de Berlin, généralise le débat. Il s'étonne que la question soit soulevée seulement à propos de Wagner.

« Gœthe, Shakespeare, Schiller, et maints autres ne sont-ils pas là pour nous, s'écrie-t-il, et la discussion, en ce qui les concerne, n'a-t-elle pas les mêmes raisons d'être que pour Wagner ? Ne serait-il pas aussi juste d'employer le mot de tripatouillage quand il s'agit de Faust que quand il s'agit des Maîtres-Chanteurs ? » M. Engelbert Humperdinck formule sa pensée sous forme d'impression personnelle ; il écrit : « De bonnes exécutions sans coupures ne m'ont jamais ennuyé, mais très souvent les mauvaises m'ont été insupportables, même quand elles avaient été l'objet de nombreuses coupures. »

Et voici l'opinion de Mme Lili Lehman, telle qu'elle l'a donnée dans la *Neue freie Presse* (ceci représentant l'avis des interprètes) :

« J'ai accueilli avec une intime satisfaction l'aide que vient d'apporter à notre cause M. Knote lorsqu'il s'est révolté contre la prétention de lui faire chanter sans coupures les œuvres de Wagner. Je sais par ce que m'a dit Albert Niemann, le « géant », le « héros », qui a si longtemps traîné la « grande charrette » ainsi qu'il disait lui-même, je sais aussi par Vogl et par mon mari, qui ont eu à soutenir les rôles écrasants des ténors wagnériens, combien sont lourdes les exigences qui leur sont imposées dans *Tristan et Isolde* et dans les *Maîtres-Chanteurs*. Et comme ce sont ces derniers ouvrages qui demandent à la fois les plus grands efforts de mémoire et la plus énergique résistance corporelle, c'est surtout de ceux-là que l'on se plaint avec amertume. C'est en effet un véritable martyr que de rester sur la brèche pendant cinq heures ou cinq heures et demie. Il serait à souhaiter vivement que tous les artistes, je veux dire les chanteurs wagnériens, formassent une ligue avec M. Knote, et refusassent de chanter sans coupures les ouvrages dont il s'agit. » Mme Lilli Lehmann émet ensuite le vœu qu'un comité se forme pour consacrer définitivement un certain nombre de coupures dans les opéras de Wagner, et elle propose M. Weingartner comme président de comité. Tous les artistes seraient ensuite engagés à se conformer aux indications de l'aréopage musical qui aurait codifié les coupures. « Cela constituerait, ajoute Mme Lehmann, un fait de première importance dans le sens d'une union sociale artistique. »

Miss May de Rüder donne dans *La Vie musicale de Lausanne* du 1^{er} janvier 1909 une étude sur *Peter Cornelius à Weimar* en « Hommage à Carl-M. Cornelius à Bâle ».

Salut à tous les Cornelius !

Dans le *Guide Musical* (Bruxelles), où elle a déjà mis un travail sur la *Musicalité de Shelley*, miss May de Rüder produit depuis quelques semaines une étude sur la *Musicalité de Byron*.

Nous sommes en mesure de donner ici les titres de ses prochains articles : la *Musicalité de Renan*, la *Surdité d'Auguste Comte*, la *Mysticité de Ponchon*...

Dans la *Rivista Musicale Italiana*, M. Michel Brenet vient de donner un travail remarquable sur les *Origines de la Musique descriptive*. Espérons que nous verrons ces articles réunis en volume, pour les analyser et les discuter à loisir.

Dans la même revue : G.-F. Checcacci, *Musica dell'Hindustan*, et A. Cametti, *Girolamo Frescobaldi in Roma*.

Les journaux ont publié l'anecdote suivante, toute à l'honneur du génie commercial de M. Richard Strauss :

La Société chorale des Instituteurs de Munich avait recours à M. Strauss pour un concert qui devait être composé uniquement de ses œuvres. Or, M. Richard Strauss offrit de diriger ce concert lui-même, gratuitement. Seulement, Mme Morena, de l'Opéra de Berlin, qui devait chanter quelques lieder à ce concert, serait remplacée par Mme Richard Strauss, qui toucherait de ce chef un simple cachet de 1.000 marks, et son mari recevrait intégralement ses droits d'auteur, soit 600 marks. Au total, 2.000 francs.]

Dans la *Revue Musicale de Lyon*, du 17 décembre 1908, un article bien sage de M. Edmond Monod sur la *Critique Musicale*.

M. F.-A. Gevaert étant mort, ce ne furent dans les journaux et revues musicales que sons de gongs et fanfares en l'honneur de ce vieillard cultivé et aimable. « C'est, me disait un ami, à vous donner envie de mourir pour que l'on parle enfin de vous ! »

Je citerai seulement quelques lignes de M. Octave Maus dans *L'Art Moderne* du 27 décembre 1908, qui donnent une plus vive sensation de l'homme, que tous les panégyriques officiels :

■ Caustique, railleur, infiniment spirituel, il ne redoutait pas de s'offrir comme cible aux traits qu'il décochait avec une verve toujours juvénile. Personne n'échappa plus complètement à l'hypertrophie du « moi » qui atteint habituellement les hommes sur qui pleuvent les honneurs et qu'auréole la célébrité. C'était, dans la vie privée, l'homme le plus dépouillé de vanité qu'on pût rencontrer. Causeur délicieux, doué d'une mémoire prodigieuse, ce pur intellectuel, qui lisait les poètes grecs dans le texte, connaissait l'hébreu et parlait couramment cinq ou six langues, égayait de reparties imprévues et de piquantes anecdotes dont la source, alimentée par des souvenirs personnels, était intarissable, les réunions d'amis auxquelles il se plaisait à assister. Plus s'accumulaient sur lui les dignités et les titres, plus il accentuait la familiarité de son accueil. Sa bonhomie suivait, semble-t-il, une progression parallèle à l'ordre des distinctions qui lui étaient conférées. Haussé, malgré lui, au sommet de l'échelle hiérarchique, créé baron par un gouvernement qui avait épuisé la série complète des grades dont il pouvait l'investir, il s'affirma, plus que jamais, le Flamand goguenard et frondeur dans lequel, sous la redingote directoriale ou l'habit de cour, battait le cœur héroïque et jovial d'un descendant direct de Thyl Eulenspiegel.

Sur M. Edgar Tinel, son successeur à la direction du Conservatoire, la presse a été plus sobre. Je découpe dans *Comœdia* du 3 janvier 1909 les notes biographiques que voici :

M. Edgar Tinel est né à Sinay (Flandre orientale) le 27 mars 1854. Il commença ses études de piano à l'âge de six ans, sous la direction de son père, organiste et instituteur de la commune, et entra en 1863 au Conservatoire royal de Bruxelles, où il reçut les enseignements de Brassin, J. Dupont, F. Kufferath, A. Mailly, Ad. Samuel, et surtout de F.-A. Gevaert.

En 1873, M. Edgar Tinel remporta le premier prix de piano et se fit entendre à de nombreux concerts, en même temps qu'il publiait ses premières compositions. En 1877, il obtint le premier grand prix de Rome pour sa cantate *Klokke Rolland*. Il renonça alors à la carrière de virtuose pour se consacrer à la composition.

A la mort du grand organiste Lemmens, en 1881, M. Edgar Tinel succéda au fondateur de l'Ecole interdiocésaine de musique religieuse de Malines. En 1883 il assumait également les fonctions d'inspecteur des écoles de musique du royaume, et, en 1896, il fut

de plus, appelé à remplacer Ferdinand Kufferath comme professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire royal de Bruxelles.

M. Edgar Tinel fut élu membre titulaire de l'Académie royale de Belgique en 1902, directeur de la classe des Beaux-Arts de l'Académie en 1908, et désigné comme président de l'Académie royale pour cette même année.

Les principales œuvres de M. Edgar Tinel sont :

Trois tableaux symphoniques pour orchestre, inspirés de la tragédie Polyeucte, de Corneille ; le poème lyrique Roses des Blés, pour ténor solo, chœurs et orchestre ; le drame musical en trois actes Sainte Godelive, et la légende dramatique en trois tableaux Katharina (Sainte Catherine d'Alexandrie), que va représenter la Monnaie ; et enfin toute une série d'œuvres liturgiques, parmi lesquelles le Te Deum pour chœurs et orchestre, qui lui fut demandé par le gouvernement pour les fêtes jubilaires du 75^e anniversaire de l'Indépendance belge.

Mentionnons à part l'oratorio Franziskus (Saint François), qui a été exécuté plus de cinq cents fois et a fait le tour du monde.

Pour avoir une idée du caractère de M. Tinel comme compositeur et comme homme, il suffira de dire que, chrétien convaincu et sans peur, il faillit manquer son prix de Rome parce qu'il prétendait emporter un livre dans sa loge de concours. Le livre, c'était l'Imitation de Jésus-Christ. Il tint bon et le jury céda.

Il ne cache à personne que, « depuis son enfance, il a un concept idéal de son art : c'est de le mettre au service du culte », et il déclare « avoir trouvé dans cette voie, malgré des épreuves et des humiliations passagères, un contentement de la pensée, une joie et une paix de l'âme que nulle autre orientation de l'art n'aurait pu lui procurer, et devant lesquels l'éclat des plus retentissants succès extérieurs s'évanouit, comme une ombre fuit et s'efface. »

On le voit : dans un pays où le ministère est catholique, il faut être catholique pour arriver au honneurs. Espérons que la réciproque est aussi vraie dans les pays où le ministère est protestant ou athée.

Comœdia illustré est un nouveau recueil qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois. C'est un de ces recueils comme il en paraît tant : *Femina*, *Culina* (sic!!), *la Vie Heureuse*, *le Bonheur*, *Mesdames* (ceci, il est vrai, est une pièce de M. Francis de Croisset), et *cœtera*, et *cœtera*... Une part est faite à la musique dans *Comœdia illustré* : M. Bertelin y rédige une chronique de la quinzaine, et dans le premier numéro M. Jacques Bousquet a publié une notice sur M. Chevillard accompagnée de tout un lot de délicieuses photographies de notre chef d'orchestre et ami.

De cet article, je veux retenir et la bonne intention (ne trouvez-vous pas en effet qu'en France on parle beaucoup trop des ballerines, cantatrices et ténors, et pas assez des chefs d'orchestre ?) et quelques lignes qui sont un acte de bonne justice à l'égard de l'un des hommes qui ont le plus fait pour servir les musiciens de notre pays. Après avoir parlé du travail de préparation par lequel M. Chevillard arrive à distribuer les masses orchestrales qui sont sous sa direction, M. Bousquet ajoute :

Là où réside davantage la personnalité de Camille Chevillard, c'est dans le souci qu'il garde constamment de ne point vouloir la faire paraître à tout propos.

Il veut être le fidèle traducteur de la pensée de l'auteur, s'attache à n'y rien mêler d'étranger qui la puisse obscurcir ou contrarier, il ne cherche qu'à l'exposer clairement, telle qu'elle était à sa naissance, avant de s'être matérialisée.

Il s'efface absolument et s'incline devant la volonté directrice et, ce faisant, il offre au compositeur la plus merveilleuse, la plus efficace des collaborations. Sa préoccupation,

au point de vue technique, est d'obtenir le « beau son d'orchestre ». Après avoir, dans les études préparatoires, demandé à chaque instrumentiste l'impeccabilité dans le détail, à chaque groupe l'homogénéité et l'unité parfaites, il procède à un travail de mise en place duquel dépend l'excellence de l'ensemble.

C'est alors qu'il établit la mise en relief de certains dessins orchestraux, qu'il équilibre les forces, les valeurs et les timbres de façon à ne rien laisser dans l'ombre. Mais, de même que, sur une toile, le peintre cherche avant tout une harmonie générale, une atmosphère, il ne veut pas de brutalités, de touches violemment accentuées aux dépens de la qualité du son et de l'équilibre total. L'orchestre est un instrument qui les résume tous, qui les contient tous, mais c'est un instrument unique et qui doit être traité comme tel.

L'on ne dira point que M. Bousquet nous ouvre des horizons nouveaux; mais du moins les éléments y sont-ils, et ce sont là quelques notions utiles sur la façon dont est conduit cet orchestre que M. Chevillard dirige avec tant de conscience et de lucidité.

L'Album Comique est un recueil publié par MM. Gabriel Boissy et Maurice Couture et consacré à ces interprètes que le Parisien, le Japonais et le Serbe admirent sur les planches de nos théâtres. Chaque fascicule renferme avec quelques notes sur les théâtres une étude sur une de ces déesses ou de ces demi-dieux: on devine que l'auteur s'élève difficilement au sublime dans un genre qui touche de si près le cabotinage. Mais enfin la chose est soigneusement faite, et pourra servir aux historiens du théâtre et de la musique.

L'Album Comique vient de publier un essai sur Mlle Lucienne Bréval par M. Georges Pioch; il avait déjà publié des études sur Mme Marie Delna et M. Dufranne, par M. Edouard Beaudu.

VIVANT DENON.





BIBLIOGRAPHIE

VALLAS (LÉON). — *La Musique à Lyon au XVIII^e siècle*. — Tome I: *La Musique à l'Académie*, 1 vol. gr. in-8° de XX-243 pages, illustrations hors texte, musique, autographe. — Editions de la Revue Musicale de Lyon, 1908, 7 fr. 50.

M. Léon Vallas, le distingué directeur de la *Revue Musicale de Lyon*, publie sous ce titre un ouvrage destiné à faire époque dans les annales de la musicologie provinciale. Cet ouvrage est le premier d'une série de livres qui embrasseront toute l'histoire musicale de Lyon au XVIII^e siècle, élevant de la sorte, à la seconde ville de France, un monument digne d'elle et de son passé artistique.

De semblables études, encore trop rares dans notre pays, dépassent de beaucoup, comme intérêt et comme portée, l'établissement d'une chronologie de petits faits locaux; par les documents qu'elles exhument, elles éclairent d'une lumière nouvelle l'histoire de la musique et la biographie des musiciens célèbres. Nous en rencontrerons tout à l'heure un remarquable exemple à l'égard du grand Rameau. A part quelques exceptions, les travaux de musicologie provinciale n'ont été présentés, jusqu'à ce jour, que sous une forme assez modeste; ils se dissimulent au fond de recueils rédigés par nos sociétés savantes, et il est souvent assez malaisé de les y découvrir. Ainsi, l'ancienne Académie de musique de Pau, dont tous les registres administratifs ont été conservés et qui, par cela même, bénéficie d'une sorte de monopole documentaire infiniment précieux, a été l'objet d'un travail très complet dû à M. l'abbé Dubarat, et publié dans les *Etudes d'histoire locale et religieuse* de cet auteur (Pau, 1889, in-8° TT.), où on ne s'aviserait guère de l'aller chercher. D'autres études relatives aux Académies de province ont paru dans la très intéressante collection de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*; mais, la plupart des travaux de l'espèce, par suite de leur dispersion, demeurent difficilement accessibles. De plus, on dirait qu'ils ne peuvent exister qu'à l'abri de quelque compte rendu de fouilles de tumuli gallo-romains, ou de considé-

ractions sur des pierres tombales. Aussi, devons-nous féliciter grandement M. Vallas d'avoir choisi, comme sujet de thèse de doctorat, l'histoire de la musique à Lyon, et d'avoir imprimé de la sorte une personnalité bien dégagée et indépendante à un genre de recherches auquel nos érudits n'accordent pas toute l'importance qu'il mérite.

En ce qui concerne Lyon en particulier, il peut paraître surprenant, tant la matière est riche, qu'un travail comme celui de M. Vallas n'ait pas vu le jour plus tôt. Les livres de MM. Georges Hainl, Emmanuel Vingtrinier, Prosper Holstein, ont apporté, sans doute, d'utiles contributions à l'histoire musicale de la ville; mais aucun d'eux n'a traité le sujet avec l'ampleur désirable. C'est ce que M. Vallas fait justement ressortir dans son introduction. Le premier, il est allé aux sources; le premier, il a dépouillé complètement les archives départementales, municipales, hospitalières, celles de l'Académie de Lyon, ainsi que les curieux manuscrits académiques relatifs à la musique conservés à la bibliothèque de cette ville. Il nous donne un travail complet, objectif, de forte et claire critique, solidement et minutieusement documenté.

Son livre, établi selon l'ordre chronologique, dispositif qui ne se prête peut-être pas aux arrangements pseudo-artistiques et un peu suspects de tant d'ouvrages antérieurs, mais qui, en revanche, apporte au lecteur la sécurité la plus entière, se divise en deux parties: la première, consacrée aux « Concerts de l'Académie des Beaux-arts », présente un exposé détaillé de la vie musicale de l'Académie lyonnaise de 1713 à 1774; la seconde traite des discussions musicales soutenues au sein de cette Académie et des autres compagnies savantes de la ville pendant le XVIII^e siècle; elle n'est ni la moins curieuse, ni la moins nouvelle.

La fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon remonte à l'année 1713; l'honneur en revient à J.-P. Christin et à Bergiron du Fort-Michon, deux passionnés de musique dont l'inlassable dévouement a été éloquemment mis en lumière par M. Vallas. Après d'amusantes discussions sur le titre à donner à la Compagnie, on finit par arrêter celui d'Académie des Beaux-Arts. Les séances se tenaient dans une salle du quai St-Clair et l'académicien Bordes en fit une poétique description que Bergiron mit en musique en 1714. C'était, à l'origine, une société composée uniquement d'amateurs et placée sous la direction artistique de Bergiron. Nous connaissons le répertoire de l'Académie, car le catalogue de sa bibliothèque musicale subsiste, conservé aux Archives municipales et M. Vallas le publie intégralement. Mais Bergiron ne bornait pas son zèle à diriger l'orchestre académique; comme nous venons de le dire, il se livrait encore à la composition; c'est ainsi que la protection assurée à l'Académie par le maréchal de Villeroy provoque l'apparition d'un impromptu dans lequel Bergiron semble s'inspirer de la manière mélodique de Campra. M. Vallas cite de lui une sarabande et un fort gracieux menuet. Au surplus, le tome II, actuellement en préparation, de son histoire musicale de Lyon, se composera d'œuvres inédites de compositeurs locaux, car Lyon a eu la chance bien rare de ne pas voir disparaître toutes traces de celle-ci. Et cette anthologie lyonnaise ne sera pas un des moindres attraits des publications ultérieures de M. Vallas.

Venons-en à un point capital. On savait bien que Jean-Philippe Rameau avait séjourné à Lyon, mais la date de ce séjour demeurait incertaine. Grâce aux recherches de M. Vallas, toute indécision tombe désormais. Rameau vécut en 1714 à Lyon où il fut organiste des Jacobins. Un document provenant de l'inventaire de ces religieux nous renseigne sur les gages qu'il touchait alors. Deux quittances, l'une du 1^{er} juillet 1714, l'autre du 13 décembre de la même année, montrent que Rameau était engagé à raison de 200 livres par an. Son successeur immédiat, Fioco, n'obtenait que 160 livres.

Ainsi Rameau a passé à Lyon l'année 1714 tout entière et son séjour dans cette ville ne doit pas se placer entre 1715 et 1720 comme on l'avait cru jusqu'ici. Et alors, quoi de plus vraisemblable que de supposer que des relations s'établirent entre la jeune Académie des Beaux-Arts et lui! D'autant plus qu'une importante lettre autographe de Rameau, datée de 1741, et adressée à Christin, lettre que M. Vallas a eu l'heureuse fortune de découvrir dans la correspondance de la compagnie, semble rappeler de vieux souvenirs et peut-être la collaboration de l'auteur aux concerts académiques. On saisit donc ici sur le vif la justification de ce que nous avançons plus haut au sujet de la portée des recherches de musicologie provinciale. Nous ne connaissons bien l'histoire de nos musiciens nationaux que lorsque des travaux analogues à celui de M. Vallas auront vu le jour dans toutes nos grandes villes.

M. Vallas propose, en raison du séjour lyonnais de Rameau, une hypothèse fort plausible et particulièrement intéressante à l'égard de la chronologie des œuvres du musicien. Le catalogue de la bibliothèque musicale de l'Académie porte, en effet, vis-à-vis de chaque composition, un numéro qui paraît indiquer l'ordre d'entrée de celle-ci dans la collection académique. Or le *Deus noster refugium* de Rameau, auquel on n'a pu encore assigner aucune date précise, s'inscrit sous le n° 11, et, par suite, aurait été composé et exécuté à Lyon en 1714. De même, l'*In convertendo*, qu'on appelait, en 1751, un « ancien motet de Rameau », est représenté à Lyon par 60 parties séparées; on l'y a probablement joué entre 1718 et 1722. Un autre motet de Rameau, à 3 voix et symphonie, malheureusement disparu, *exultet cwlum laudibus*, complétait la production lyonnaise de l'auteur de *Castor* avec quelques cantates, dont les *Amants trahis* qui semblent versifiés par l'avocat Nicolas Barbier de Lyon. La lettre fameuse de Rameau à Houdard de la Motte apporte à ces diverses hypothèses une forte présomption d'exactitude.

Avec Villesavoye et David, nous rencontrons d'autres compositeurs lyonnais; leurs œuvres entrent dans le répertoire académique à côté de ces « fragments » d'auteurs divers si à la mode alors et qui ne sont point pour nous étonner, car la musique de ce temps, par son caractère uniforme, par son facies impersonnel, se prête parfaitement à des pots pourris inacceptables, dès que les œuvres s'individualisent. L'influence italienne, très profonde en France à l'époque de la Régence, se révèle par la présence dans la bibliothèque du Concert, d'oratorios latins de Scarlatti, de Melani, de Bononcini, d'Aldovrandini, et aussi de nombreuses cantates.

L'apogée de l'Académie paraît pouvoir se placer entre 1724 et 1736; la Société compte alors 100 exécutants, et en 1724, elle reçoit des lettres pa-

tentes qui la consacrent officiellement. Elle tient à se mettre dans ses meubles, et fait construire par l'architecte milanais Pietra-Santa, un hôtel qui lui occasionna, dans la suite, bien des déboires. Peu à peu, son caractère se modifie; l'élément professionnel élimine complètement l'élément amateur et, en 1736, la transformation est opérée.

M. Vallas nous raconte les embarras financiers que l'Académie de Lyon, comme presque toutes ses semblables, connut alors. Elle compte parmi ses exécutants un violoniste lyonnais que la gloire de son aîné a un peu éclipsé, mais qui, cependant, laissa des œuvres recommandables et une brillante réputation, J.-M. Leclair le cadet.

Au surplus, nous voici aux environs de 1750, à l'époque du passage à Lyon de virtuoses réputés, Guignon, Mondonville, Leclair l'aîné; nous approchons du temps où l'action de l'école de Mannheim va se faire sentir, non seulement à Paris, mais encore à Lyon. A partir de 1759, la richesse en documents concernant les concerts de Lyon s'accroît sans cesse, et permet de constater les changements survenus au répertoire, la nouvelle orientation du goût musical. Lully disparaît des programmes au bénéfice de Campra et surtout de Rameau; le 30 mai 1739, on relève même un véritable « concert Rameau » consacré entièrement aux œuvres de ce maître qui partage avec Mondonville la faveur du public.

Signalons, au cours des dernières années de l'existence de l'Académie, l'apparition à Lyon, en 1762, du chevalier Gluck qui se présente comme compositeur d'opéras-comiques avec la *Cythère assiégée*, de Favart, puis, quatre ans plus tard, le séjour de la famille Mozart. Malgré la présence d'artistes de grand renom tels qu'Albanèse et Mlle Fel, l'heure de la décadence a sonné; les recettes faiblissent, les académiciens sont contraints d'en venir à toutes sortes d'expédients, et lorsque Bergiron meurt en 1768, son œuvre a tellement périclité qu'elle ne survivra que cinq ans à son fondateur. L'année 1773 voit disparaître l'Académie des Beaux-Arts.

La bibliothèque de la Compagnie, la plus belle et la plus complète du royaume, assurent les almanachs lyonnais, eut comme premiers bibliothécaires les dévoués créateurs de l'Académie, Christin et Bergiron. M. Vallas en publie l'imposant catalogue, classé par *ordres* dont chacun embrasse un genre particulier de composition. C'est là un document des plus instructifs et que l'on rapprochera des deux inventaires connus du Concert Spirituel de Paris. Que si l'on cherche à dégager les tendances artistiques qui se firent jour au sein du cénacle lyonnais, on arrivera à cette conclusion qu'elles s'apparentent de près à celles que manifesta le Concert Spirituel. On y constatera les mêmes infiltrations italiennes, la même constitution des programmes, un mouvement symphonique identique vers 1760, avec, à la fin, un goût de plus en plus marqué pour les ariettes, les variations, la musique brillante et la virtuosité. On enregistrera, par contre, de très nombreuses compositions dues à des artistes locaux, les Bergiron, les Villesavoie, les Villeroy.

Quant aux discussions musicales qui se déroulaient dans la docte assemblée, et auxquelles M. Vallas consacre la deuxième partie de son livre, elles méritent qu'on s'y arrête un peu. Ces discussions entretenues par quelques fervents amateurs dont certains, tels que Bollioud de Mermet, qui

écrivit une *Histoire de l'Académie* demeurée manuscrite et un ouvrage sur la *Corruption du goût dans la musique française*, défendirent opiniâtement leurs idées, révèlent bien nettement les préoccupations des musicographes du XVIII^e siècle. Nous trouvons d'abord une curieuse et nouvelle contribution à l'histoire de la Querelle des Bouffons, dans la lettre que l'avocat Montucla écrivit en janvier 1754; on peut y lire une très intéressante et parfois judicieuse appréciation de *Castor et Pollux*; puis, ce sont les jugements portés par Bordes sur l'opéra italien.

Mais l'effort le plus considérable des académiciens s'exerce dans le domaine de la théorie musicale. Ici apparaît, en toute évidence, l'influence exercée par Rameau, l'application aux doctrines harmoniques de l'esprit géométrique. C'est d'un point de vue purement *ramiste* que dissertent Joannon et Mathon de la Cour. Cheinet démontre la génération de la tierce mineure et sa provenance du son fondamental comme la tierce majeure; il paraît même avoir été le premier, dans son *Mémoire* du 2 août 1758, à exposer nettement l'origine de la tierce mineure. Sur la question du *Tempérament*, le combatif Bollioud de Mermet s'attire une longue réplique de Rameau, réplique qui fait l'objet du bel autographe publié par M. Vallas et comprenant, dans la reproduction qu'il en donne, 3 pages entières. Toutes ces gloses, toute l'argumentation des rapports lus aux séances académiques caractérisent clairement la tournure d'esprit des hommes cultivés de la seconde moitié du siècle; peu ou pas de considérations historiques, point d'appel au passé pour juger des théories contemporaines, rien que des raisonnements abstraits et *à priori*.

Le livre de M. Vallas se termine par une copieuse table des noms cités, et contient, outre le fac-similé de l'autographe de Rameau visé plus haut, une reproduction du projet de Pietra-Santa pour l'hôtel de l'Académie, ainsi que les cachets de l'Académie des Beaux-Arts et de celle des Jacobins. Luxueusement présentée par l'Imprimerie Ste-Catherine de Bruges, cette savante publication joint l'agréable à l'utile. Elle est une véritable œuvre d'art.

L. DE LA LAURENCIE.

WANDA LANDOWSKA. — *Musique ancienne*. — Style. — Interprétation. — Instruments. — Artistes. — (*Mercure de France*, éd.).

L'art avisé et fervent, la consciencieuse ardeur de Mme Wanda Landowska ne pouvaient se traduire en des mots négligeables dès qu'il s'est agi pour cette admirable interprète d'énoncer sur des sujets qui lui tiennent au cœur une pensée longuement mûrie et justifiée. L'ouvrage de Mme Landowska est moins un livre, qu'une réunion de notations touchant la musique d'autrefois qui se piquerait d'écrire un livre sur un aussi vaste sujet: cette idée dût-elle naître en un esprit qui connaît l'étendue des ressources insoupçonnées de ce domaine encore obscur? C'est, en quelque sorte, un carnet de notes prises au cours d'une vie menée en compagnie de vieux maîtres dont les vertus et la fraîcheur sont étrangement dédaignées. Tel qu'il est, c'est là un ouvrage excellent et dont l'influence se pourra

exercer utilement. Il respire un amour passionné de la musique, une haine solide du virtuose.

Avec équité, Mme Landowska s'étonne de l'ignorance où l'on vit de l'histoire de la musique, dans les milieux où l'on se mêle de cet art.

C'est un sujet sur lequel il y aurait, hélas ! fort à dire : la curiosité sur ce point n'a guère pénétré le public : on méprise, à tort et à travers, le passé, hormis quelques maîtres immuables ; on méprise le passé de la musique ou l'on en parle légèrement comme s'il ne s'agissait que des préambules vagissants de notre musique actuelle. La religion du progrès entraîne de singulières ignorances. Toutefois Mme Landowska conviendra avec nous que ces contempteurs des siècles passés se recrutent plus encore parmi ceux qui se satisfont de la musique d'aujourd'hui ou d'hier, que parmi ceux qui combattent pour la musique de demain : et en France, du moins, la cause de la musique ancienne n'a pas trouvé de plus chauds partisans que les esprits musicaux les plus originaux de ce temps — les critiques les plus avancés, les debussystes forcenés, ou les ravelistes enthousiastes.

Ces esprits épris de finesse et de subtilité, de délicatesse et de mesure, presque dans la passion ou la douleur, se retrouvent plus aisément dans les sentiments des XVII^e et XVIII^e siècles que « dans cette véhémence emphatique et insistante qui captive l'attention et la frappe despotiquement sans lâcher prise », ainsi que le dit Mme Landowska, d'un goût, qui sévit encore, pour ce romantisme qui a donné de nobles œuvres, mais au sein de bien des délires, des incohérences, de bien des attitudes dénuées d'âme.

Il conviendrait que nombre d'instrumentistes ou de virtuoses tapageurs lussent cet excellent chapitre touchant « la force de la sonorité » où une documentation judicieuse s'appuie de témoignages valables. Une idée qui ne l'est pas moins. Et qu'ils lisent aussi ce chapitre des « transpositeurs », où est flétrie, comme il convient, « cette racaille de virtuoses et de pions de compositeurs qui s'acharnent sur nos œuvres sublimes... et, après avoir calomnié les plus grands chefs-d'œuvre, osent accoler leurs noms obscurs à ceux de nos plus grands maîtres ».

On a pu apprécier ici même, le chapitre sur la tradition, on pourra lire avec plus d'intérêt encore celui consacré à l'interprétation, particulièrement le passage qui traite de la couleur de l'orchestre, et qui témoigne du peu de souci de vérité avec lequel on se mêle ordinairement de traduire les œuvres des vieux maîtres.

Je ne saurais mieux faire que citer ce passage malheureusement trop juste : « On enlève à la musique ancienne tout ce qui constituait son véritable caractère, on taille, on coupe, on transcrit, on mutile, on supprime le clavecin, les instruments à vent, on surcharge le quatuor et les chœurs, on déchire les plus belles pensées, on anéantit tout ce qui donne de la vie, du mouvement, au nom d'une prétendue tradition et on constate ensuite, non sans satisfaction, que ces choses ont peu de goût et ne valent pas nos productions de progrès. »

Par-dessus les faits même qu'il cite, par-dessus le style charmant sous lequel les idées apparaissent lucides et ordonnées, ce qu'il faut aimer en ce livre, c'est l'esprit qui l'anime, c'est cette ferveur pour la beauté d'où qu'elle vienne et pour la vie. On sent que cette artiste ne s'est pas incrustée

au petit canton d'une époque, mais qu'elle a aimé le passé pour y découvrir des raisons vastes d'aimer davantage et mieux cette force admirable, ordonnée, incessante qui s'appelle : la vie.

En ce siècle où l'on se réjouit surtout de voir les gens faire autre chose que de remplir les fonctions à quoi ils semblent le mieux désignés, où l'on se réjouit de voir les musiciens écrire, les écrivains peindre, et les sculpteurs jouer du trombone ou de l'ophicléide, on a quelques justes raisons de se défier lorsqu'un interprète se mêle d'écrire au lieu d'approfondir encore l'instrument qu'il a choisi : mais heureusement, à côté de ce peuple d'histrions, de clowns musicaux qui encombre ces mélanges informes auxquels on donne le nom de concerts, il y a encore quelques interprètes cultivés, fervents, respectueux des œuvres, curieux de la vérité et quand ceux-là se mêlent d'écrire leur sentiment et de réunir quelques résultats de leurs recherches, tous ceux qui aiment la musique pour elle-même et non pour les virtuoses, ne peuvent qu'en profiter et qu'y gagner.

Mme Wanda Landowska vient d'en donner un des trop rares témoignages.

G.-JEAN AUBRY.

UDINE (JEAN D'). — *La Belle Musique*. (Paris, Dewambez, in-8°, 1909).

J'éprouve une certaine impatience depuis que j'ai reçu cet ouvrage ; l'impatience de ne pouvoir en dire assez tôt le bien que j'en pense. Notre collègue Jean d'Udine est dans la musicologie une personnalité tout à fait à part. La subtile loyauté de sa critique, son souci de chercher l'émotion juste, et son désir de ne rester étranger à rien de ce qui passionne l'âme humaine lui ont permis d'échapper à la spécialisation qui nous enserre tous plus ou moins et qui limite si fâcheusement le champ de notre réceptivité. J'ai bien souvent combattu Jean d'Udine « l'occultiste », Jean d'Udine le « scientifique », Jean d'Udine l'ennemi du mysticisme, et je suis toujours sorti de ces débats avec une sympathie plus vive pour un esprit qui sait aller jusqu'au bout de ses convictions.

La Belle Musique est une nouvelle preuve de la souplesse de ce tempérament. Tout d'abord une preuve de goût artistique. Cela n'a l'air de rien de publier un livre avec des images. Et combien sommes-nous cependant qui avons le courage de le faire ? Qui d'entre nous réagit contre l'in-12 à la linotype, et secoue la poussière de l'in-8° sérieux et bien pensant ? Est-il sur toute la rive gauche un éditeur pour habiller un livre de musique autrement qu'en *pauvre honteux* ? Quand donc verra-t-on que toute la papeterie n'est rien si elle n'aboutit pas en fin de compte à nous donner de nouvelles forces pour jouir de la beauté ! Il semblerait qu'on soit honteux d'une présentation artistique et qu'on puisse se vanter d'un livre en deuil, noir sur blanc, à couverture uniforme, à papier quelconque, à caractères éternellement romains ! Vraiment il y a là de quoi être fiers !

Donc, honneur à d'Udine qui sait et qui veut allier le savoir intellectuel à l'émotion esthétique. Son livre est à la fois une œuvre d'art et un instru-

ment didactique. Il cherche à pénétrer dans l'âme des petits à la faveur d'une certaine sympathie qui touche leurs yeux, leurs oreilles et leur cœur, et dont profite enfin leur intelligence même. Qu'est-ce que la musique, la mesure, la hauteur d'un son, la mélodie, la polyphonie, l'harmonie, la symphonie, le sentiment musical, tout cela n'est pas facile à exposer à des bambins. Et forcément le dialogue adopté entre l'oncle Jean et son petit auditoire oblige l'auteur à formuler certaines idées qui appelleraient un commentaire, si l'on voulait en critiquer le sens. Mais c'est l'ensemble qu'il faut voir ici, et le mouvement qui entraîne le tout, c'est l'élan de la pensée qui s'associe aux aquarelles de Dewambez pour donner à ces petits êtres à la fois l'amour de l'art et la compréhension de quelques notions simples, sur lesquelles leur réflexion travaillera. Il y avait là de mystérieuses correspondances à dégager, des questions à éveiller, des connaissances à fixer, mais sans que jamais la leçon perdît son caractère d'évocation et de suggestion. Tout cela ne remplace pas le solfège et les études de Cramer; c'est entendu. Mais c'est une préparation à la musicalité initiale sans laquelle les enseignements de l'école deviennent inutiles.

Des livres comme *La Belle Musique*, nous en manquerons toujours.

J. E.

POUGIN (A.). — *Monsigny et son temps*. (Paris, Fischbacher, in-8° de 260 pp.).

« Il n'y a que Paris dans le monde entier où M. Monsigny puisse passer pour un musicien. » Ainsi écrivait Grimm en 1769. Le prophète de malheur se trompait. Monsigny et son bagage musical ont fait le tour de l'Europe pendant cent ans. M. Pougin appartient à la génération qui connut encore le succès de l'opéra-comique proprement dit, et qui assista à la décadence du genre. Son *Monsigny* est un livre convaincu, plein d'enthousiasme juvénile. C'est l'œuvre d'un érudit qui connaît bien ses sources, et qui narre les faits avec méthode et facilité. M. Pougin conçoit l'histoire comme une science descriptive plutôt que synthétique. Sa documentation, qui est abondante, son iconographie, riche et précieuse, forment une biographie habilement disposée, de lecture attrayante.

Que les adorateurs de l'ancien opéra-comique se consolent en songeant que celui-ci est mort d'une façon tout à fait naturelle, et presque sans douleur. Du *Déserteur* à *Pelléas*, en passant par la *Dame Blanche* et par *Manon*, l'évolution demeure continue et logique. Ce sont les tendances affectives du drame qui l'ont emporté peu à peu et régulièrement sur le comique des circonstances extérieures, et jusqu'à supprimer enfin toute *vis comica*.

S'il y avait ici un coupable, ce serait précisément un Dauvergne ou un Monsigny, puisque ce sont eux les premiers qui ont brisé le moule du vieux vaudeville goguenard et satirique. Ce sont eux qui ont anobli le genre. En rejetant les tréteaux de la Foire ils disaient adieu à la bouffonnerie et s'engageaient dans la voie du sentiment, car c'est bien la couleur sentimentale, encore pâle, de leurs ariettes et de leurs mélodies, qui

fit leur succès. Savaient-ils où les mèneraient ces concessions naïves en faveur d'un art impérieux ?

On doit considérer l'ancien opéra-comique comme une étape dans l'histoire de notre mentalité française. Son mérite est d'avoir maintenu la présence du sentiment musical dans une culture absolument hostile à toute émotion artistique. Il a sauvé la musique à travers un siècle de bourgeoisie (1730-1830) incompétente et froide. On peut dire que Monnet et Sedaine, aidés de Monsigny, Duni, Grétry et Philidor ont forcé toute une classe de la société française à désarmer contre la musique, et à verser des larmes malgré eux. Tous ces récalcitrants qui, avec Boileau et Saint-Evremont, n'avaient jamais applaudi sincèrement la tragédie lyrique ; tous ces incompréhensifs qui s'écriaient avec Fontenelle : *Sonate que me veux-tu ?* et qui, comme l'abbé Pluche, assimilaient la musique pure aux dessins d'un papier marbré ; tous ceux-là, depuis l'encyclopédiste entêté jusqu'au marchand dédaigneux de l'art et des artistes, tous vinrent en foule à la Foire. Ils entendirent les *Troqueurs*, cette farce encore poissarde, puis le *Maître en droit*, puis le *Cadi Dupé*, le *Roi et le fermier*, etc... Et peu à peu les voilà qui prennent goût à cette ivresse sentimentale, dont la douceur s'impose à leurs âmes d'intrigue et à leur sens pratique. Ils arrivèrent ainsi jusqu'à *Aline, reine de Golconde*, jusqu'à *Philémon et Baucis* (1770), dont les titres seuls annoncent déjà le XIX^e siècle.

Avec Boieldieu et Auber nous sommes encore loin de Beethoven ou de Wagner. Mais nous tournons le dos au vaudeville et nous marchons vers la musique. Lorsque nous y arrivons avec Bizet, Reyer, Massenet, l'œuvre de Monsigny est achevée. Elle a donné la mesure de sa vitalité ; elle disparaît. Il avait fallu plus d'un siècle pour amener le gros de notre nation à se musicaliser.

On comprend ainsi pourquoi l'opéra-comique passe pour un genre éminemment national : il correspond en effet au niveau moyen de la musique française pendant le dernier stade de son évolution. Et, en ce sens, Grimm a raison. L'effort de Monsigny est fait pour les Français, nulle part il ne saurait être mieux apprécié qu'à Paris. Ailleurs, il ne s'assimilerait plus. Dans le pays de Pergolèse il serait inutile, dans la patrie de Bach il serait sacrilège.

Aujourd'hui le recul de l'histoire nous permet de constater que l'opéra dit comique n'a pu vivre et prospérer qu'aux dépens de ce comique sur lequel il avait appuyé ses premiers pas. Le comique ici c'est le prétexte dont se couvre le sentiment musical pour se faire admettre d'un public frondeur et enfantin. Monnet fut un homme de génie pour avoir deviné cette feinte. L'émotion n'atteignit la France musicale du XVIII^e siècle, qu'en passant par la Foire, et se cachant derrière le vaudeville. C'est humiliant. Mais cette humiliation est oubliée, ne le regrettons pas. La mystification était nécessaire pour amener le Parisien jusqu'au seuil du mystère, pour lui faire franchir l'étape qui sépare les *Troqueurs* de *Pelléas*. Le jour où le masque tomba — je veux dire le masque du comique inutile — il y eut des protestataires et des désabusés. M. Pougin est de ceux-là. Qu'il se résigne. On n'arrête pas en chemin une force vive comme celle de la musique.

J. E.

MOZART, *als achtjaehriger Komponist...* Von D., G. Schuenemann. (Lpz. Breitkopf, in-4° obl.).

Il n'arrive pas souvent à une revue du xx^e siècle d'annoncer l'apparition d'une œuvre inédite du maître de Salzbourg! Seules quelques collections particulières sont assez fortunées pour posséder encore des manuscrits de Mozart inconnus du public musical. C'était précisément le cas de la bibliothèque Mendelssohn-Bartholdy, qui, en 1908, fut léguée à l'empereur d'Allemagne, et passa dans la Bibliothèque royale de Berlin.

Parmi beaucoup d'autres trésors, dont nous avons ici même donné la liste sommaire, se trouvait dans les cartons de Mendelssohn un petit volume, simple album où le jeune Mozart consigna quelques pensées enfantines, mais géniales déjà. La date de cet album coïncide avec le voyage du petit prodige à Londres, en 1764. L'écriture est encore malhabile, souvent au crayon, en grosses notes qui montrent l'application d'un enfant bien stylé, et très surveillé par un père attentif.

Ce sont de petites pièces, menuets, allegros, prestos, adagios. Mozart s'essaie aux différentes formes instrumentales à la mode, et dans ce style en vogue autour de lui, dont il restera le représentant typique.

Le D^r Schuenemann a su présenter ce volume avec un goût parfait, que tous les bibliophiles apprécieront.

J. E.

Almanach de Genève. — (Genève, Ch. Eggimann et Cie, in-12).

Dans ce petit livre, il faut parcourir les « Ephémérides », tirées des Archives de Genève, où plusieurs actes intéressent la musique au xvii^e siècle. Il faut lire surtout l'intéressant article de M. Kling, sur les cloches à Genève, tout à fait bien documenté.

L. N.

Allgemeiner deutscher Kalender. — (Berlin, Raabe et Plochow, in-12 de 700 pp.).

Ces annuaires appartiennent à la bibliographie, et méritent d'être signalés ici même. Que de services ne rendront-ils pas aux savants des âges lointains! Le *Musiker Kalender* qui s'applique spécialement à l'Allemagne, mais comprend un inventaire sommaire des autres grands pays d'Europe, est un des livres de cet espèce les mieux faits.

LEVI (EUGENIA). — *Lirica italiana nel cinquecento e nel seicento... con riproduzioni...e melodie del tempo...* (Firenze, Leo Olschki, 1909, in-8° de 450 pp.).

Une fois de plus, M. Olschki, le bibliophile florentin bien connu, a rendu service aux Beaux-Arts, en associant dans un même ouvrage la poésie, la peinture, la sculpture, la miniature et la musique.

La *Lirica italiana* d'E. Levi, est une sorte d'anthologie critique, destinée à évoquer devant nous deux siècles des plus impressionnants de l'histoire artistique occidentale. Les plus belles œuvres de Vinci, Michel-Ange, Titien, Raphaël, s'encadrent ici dans les textes des plus fameux rimeurs, et parmi les mélodies de N. Piffaro, E. Donato, Palestrina, Archadelt, Festa, etc. Nous trouvons aussi nombre d'airs anonymes, quelques-uns populaires, qui nous montrent un coin du folklore ancien à côté de l'art savant des polyphonistes. L'érudition même trouve ici son compte; par exemple dans la reproduction d'un feuillet ms. de la fin du xv^e siècle, de la bibliothèque communale de Cortona. C'est là un excellent effort de propagande musicologique.

J. E.

Cent Motets du XIII^e siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg, par PIERRE AUBRY, archiviste paléographe. — I. Reproduction phototypique du manuscrit original. — II. Transcription en notation moderne et mise en partition. — III. Etudes et commentaires. — 1908. Trois vol. in-folio de 64 pp. + 2 ff., 233 et 161 pp. Paris, Rouart, Lerolle et C^o, Paul Geuthmer. (Publications de la Société Internationale de musique, section de Paris.)

Avec tout le respect pieux qu'ils portent aux chefs-d'œuvre de la typographie, les bibliophiles mettront sur le plus honorable rayon de leur « Cabinet » l'étui qui enveloppe ces trois splendides volumes; et, de temps en temps, ils les retireront de leur gaine, pour savourer, de l'œil et des doigts, la qualité du papier, l'élégance des caractères, la netteté de l'impression, la beauté des fac-similés photographiques. C'est ainsi que les « amis des livres » stationnent à l'entrée des jardins de la science et trouvent leur suprême jouissance dans la contemplation des grilles qui l'enferment. Un autre genre de satisfaction attend ceux qui s'asseoient en silence devant les volumes ouverts, pour donner à leur lecture de nombreuses et cependant courtes heures.

Aux musiciens qu'intéresse le passé de leur art, ces *Cent Motets* apportent un document inestimable. Aux Français soucieux de leurs gloires nationales, l'ouvrage offre cette double joie de voir confirmer l'origine parisienne de la composition polyphonique ainsi que l'immédiate diffusion à l'étranger des productions de nos déchanters, et d'assister à l'accomplissement par un des nôtres, avec des mérites tout français de perspicacité, de clarté et de sobriété, d'un admirable travail de reconstitution et d'analyse. Louer l'auteur de la persévérance qu'il a dû déployer pour se rendre maître de toutes les difficultés de sa tâche, serait lui faire une lourde injure, puisque le véritable « savant » trouve dans le travail même sa plus chère récompense. Il suffit de dire que la publication des *Cent Motets* comble les espérances données par M. Pierre Aubry, dans l'ensemble, déjà considérable, de ses précédents travaux sur la musique du moyen âge.

Depuis que, en 1865, Edmond de Coussemaker basait sur le manuscrit de Montpellier son livre intitulé *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*,

près de vingt autres manuscrits ont été découverts, dont plusieurs sont « plus précieux peut-être pour la connaissance des formes musicales du XIII^e siècle ». De ce nombre est le ms. de Bamberg, choisi par M. Pierre Aubry en raison de l'importance numérique des pièces qu'il renferme, de leur intérêt littéraire et musical, de sa provenance, et de son exécution graphique, qui offre un état « presque définitif et complet » de la notation mesurée, telle que la pratiquaient et l'enseignaient les compositeurs et les théoriciens, sur la limite du XIII^e et du XIV^e siècle.

Ce manuscrit, d'origine française, autrefois possédé par la cathédrale de Bamberg, et appartenant aujourd'hui à la bibliothèque de la même ville, contient, en 80 feuillets de parchemin, cent motets latins ou français à trois parties, sept petites pièces formant une sorte d'appendice, et un traité latin de musique pratique, écrit en 1271, et encore inédit.

Signalé en 1887 et utilisé dix ans plus tard par M. Wilhelm Meyer, sous le point de vue littéraire, le ms. a fait l'objet d'une publication spéciale de M. Albert Stimming, qui en a édité et commenté les textes poétiques français. Sous le rapport musical, il demeurerait un champ neuf, dont M. Pierre Aubry a poussé jusqu'aux plus fructueuses conséquences le défrichement et la culture.

Mettant à profit les ressources de la photographie et de la phototypie, M. Aubry a consacré son premier volume à la reproduction intégrale des 64 feuillets notés du ms. de Bamberg, — soit, avec la reproduction des deux plats de la reliure, cent trente fac-similés. — Le second volume contient, en 233 pages gravées, la transcription en notation moderne et en partition, des pièces reproduites en phototypie dans le tome précédent. Dans les « études et commentaires » qui emplissent le troisième volume apparaissent encore treize fac-similés, reproduisant autant de fragments choisis dans d'autres mss., et une vingtaine de pièces notées, servant à l'illustration du texte. Ce texte comprend, après un « avant-propos » et un « chapitre préliminaire » qui est un exposé lumineux de l'histoire de la composition polyphonique au XIII^e siècle (*Origine et développement du motet*), cinq chapitres où sont étudiés successivement, sur la base fournie par le ms. de Bamberg, tous les aspects de la question : I, la description du ms. avec les tables alphabétiques des motets et des ténors qu'il renferme, et l'examen de sa notation ; II, le commentaire, par ordre numérique, des cent motets, accompagné du relevé des copies et des éditions où se retrouvent leurs textes littéraires et musicaux, et de notes sur les particularités qui s'y font remarquer quant à leur origine mélodique, leur tonalité et leur structure musicale ; III, une étude de la rythmique mesurée du XIII^e siècle ; IV, la « paléographie des motets » ; V, « la musique instrumentale et le mélange des instruments et des voix au XIII^e siècle ».

M. Aubry, on le voit, n'a laissé en dehors de son cadre aucun côté de l'étude à laquelle pouvait prêter le ms. de Bamberg, — sauf, à dessein, le côté philologique et littéraire. Il s'est formellement interdit (III, p. 1-55) d'empiéter sur ce domaine, et de paraître vouloir recommencer le travail accompli par M. Stimming, qui a publié les textes poétiques français contenus dans le ms. Mais, en faisant ressortir (III, p. 10-13) la valeur des mss. notés pour la critique des textes littéraires, M. Aubry a utilement

caractérisé la relation étroite, souvent indissoluble, de la parole et du chant, dans le répertoire médiéval. « Il y a des questions, dit-il,... que l'historien de la poésie du moyen âge... ne peut résoudre, s'il est réduit aux seules ressources de la critique historique et littéraire. » Trop longtemps, philologues et musicologues ont exploré, chacun pour soi, les mêmes fonds, sans même s'informer des découvertes qu'ils faisaient à l'insu les uns des autres. L'appui que l'érudition musicale est en état d'offrir à la philologie n'apparaîtra nulle part plus manifeste que dans le chapitre où M. Aubry a codifié les règles de la rythmique mesurée au XIII^e siècle. Beaucoup de détails moindres rapprochent encore les deux sciences voisines. Le traitement musical d'un couplet fournit parfois un élément probant à la correction de son texte (v. p. 42, en note, une série de rectifications apportées par ce moyen à l'édition Stimming); il est surtout d'une aide efficace pour en fixer la date et l'origine. La reconnaissance du fait que, dès le siècle de saint Louis, le principe de l'adaptation à une même mélodie de paroles différentes, rythmées sur les mêmes formules, était d'un usage courant, n'est pas moins intéressant pour l'histoire de la poésie et de la langue que pour l'histoire de la musique. On voit encore, par ce fait, remonter très haut les origines du cantique. Un compositeur du ms. de Montpellier chantait :

He! mere Dieu, regardez m'en pitié,

sur le même motif auquel, dans le ms. de Bamberg, sont accouplées les paroles :

He! Marotele! alon au bois juer.

De même que Rameau, par gageure, offrait de mettre en musique une page de la *Gazette de Hollande*, et que La Borde écrivait un chœur sur la phraséologie juridique d'un « privilège du roi », de même, cinq cents ans auparavant, tout semblait bon aux déchanteurs pour devenir matière de chansons. Le XXVI^e motet du ms. de Bamberg, qui figure avec un autre *triple* dans le ms. de Montpellier, touche un article de droit canon; le LXXVII^e est une pièce contre les juifs; le centième, une satire contre les avocats, dont l'effet comique s'obtient par l'artifice tout musical de deux voix qui chantent simultanément des paroles contraires, et qui semblent plaider le pour et le contre, à tue-tête, sans s'entendre l'une l'autre. Les ténors de quelques motets (LII, LIII, LIV) faits de vers sans suite, d'*incipit* de pièces diverses, présagent les « fatrasies », les « fricassées », les « coq-à-l'âne », dont jusqu'après le temps de Marot, les poètes et les musiciens se montrèrent si friands. Ce sont, il est vrai, dans le ms. de Bamberg, des exceptions curieuses. La généralité des motets qu'il contient a pour soutiens littéraires des fragments de chants religieux, empruntés ou imités du répertoire liturgique, et des poésies vulgaires, cantiques, pastorales, chansons amoureuses, chansons à boire, dont l'assemblage permet difficilement d'assigner au motet une destination ecclésiastique.

M. Aubry a tenté de savoir quelle place tenait le motet dans la vie intellectuelle du XIII^e siècle, dans les divertissements des clercs, du peuple, des

seigneurs, et s'il était tacitement ou officiellement admis dans les temples. On manque, à cet égard, de « renseignements certains ». Les hypothèses que, pour y suppléer, M. Aubry présente, sont d'une vraisemblance parfaite. Le motet, nous dit-il, était issu de l'*organum*, et celui-ci avait droit de cité dans le culte divin, puisque les livres d'*organum* de Perotin et de Robert de Sabillon étaient en usage au chœur de Notre-Dame de Paris. « Lorsque l'*organum* fut tombé en désuétude, peut-être vers le milieu du XIII^e siècle », on chanta, pour rehausser la splendeur des offices, « certains motets, au lieu du texte liturgique qui avait fourni le tenor de ces motets ». Dans un grand nombre de pièces, « le reflet liturgique est assez sensible » pour que l'on soit « en droit de penser que les auteurs ont eu la préoccupation d'adapter leurs compositions aux exigences du culte ». Lorsque commença l'ère des abus, — substitution de la langue vulgaire au latin, raffinements de la composition et de l'exécution, auxquels était sacrifié le sens religieux des œuvres, entrée des « indignes » dans le chœur, — la tolérance accordée par l'Eglise fut retirée, et, vers les années mêmes qui virent le plus grand développement du motet, en 1261 et 1275, Odon Rigaud et Guillaume Durand prononcèrent, contre cette forme d'art, des prohibitions que la célèbre bulle du pape Jean XXII renouvela, en 1324, et étendit à de nouvelles catégories d'abus. Banni du sanctuaire, le motet, selon M. Aubry, chercha dans le cloître un asile; il y fut porté par le jongleur: « N'oublions pas qu'au XIII^e siècle, en dehors des musiciens d'église, le jongleur est seul instrumentiste, le jongleur possède seul une formation musicale, et il faut, pour l'exécution des motets, la connaissance des instruments de musique, il faut posséder à fond la théorie musicale mesurée de l'époque. Qui donc aurait pu être l'interprète de ces œuvres, sinon ces joyeux compagnons de la vie errante, sinon les jongleurs? » Loin de nous la pensée de vouloir contester que le motet ait été « le principal élément du répertoire polyphonique de la jonglerie ». Mais, s'il nous est permis de proposer aussi une simple hypothèse, nous supposerons volontiers que les jongleurs n'en avaient pas tout à fait le monopole, et qu'ils trouvaient des rivaux dans le personnel même des églises. On ne peut préciser l'époque où les musiciens ont appris à cumuler l'exercice de l'art profane avec celui de l'art religieux. Si nous n'avons aucun document à produire, relativement à la période qui correspond exactement avec l'exécution du ms. de Bamberg, nous voyons, dans la première moitié du siècle suivant, le règlement de la maîtrise des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle prévoir le cas où ceux-ci « scevent assez *mottez*, balades et teles choses », pour ne pas être obligés de passer beaucoup de temps « d'après disner en chanter »; et où « il doit souffire au cas dessus dit qu'il recordent chacun jour après vespres trois ou quatre *mottez* et des autres choses autant ». Comme les mêmes enfants étaient, par un autre article, autorisés à aller chanter « devers le Roy, la Royne, Monseigneur le Dauphin ou autres de nosseigneurs de France », ces motets et ballades, qu'ils n'apprenaient sans doute pas pour les exécuter dans leur église, défrayaient probablement leur répertoire à la Cour. Peut-être s'y mêlaient-ils aux jongleurs. La copie de ce règlement qui subsiste ne paraît pas antérieure à 1349; mais le texte s'appuie sur la « coutume ancienne », sur un ordre de choses établi depuis un temps indéterminé.

Laissons une opinion que nous ne voudrions à aucun prix voir interpréter

comme une « chicane ». La présence simultanée dans plusieurs mss. d'un assez grand nombre de pièces contenues, avec ou sans variantes, dans le ms. de Bamberg, et les mentions que font de plusieurs d'entre elles les théoriciens, prouvent qu'aux environs de l'année 1275 un vaste répertoire de motets était fixé par l'usage, et contenait des morceaux regardés comme classiques. Ce répertoire était l'ouvrage des musiciens français, qui en avaient posé les assises à l'ombre des tours de Notre-Dame de Paris. L'origine du recueil de Bamberg, en particulier, n'est pas décelée seulement par l'ensemble des pièces qui le composent, et par la relation de son écriture, de sa notation et de son ornementation avec les livres liturgiques du diocèse de Paris : elle s'affirme encore irréfutablement par la présence d'un motet (le XLIV^e), dont le tenor, *Herodes iratus*, est tiré d'un *Alleluia* spécial à l'église de Paris, et qui n'est pas resté dans l'usage liturgique ; M. Aubry en donne la mélodie (tome III, p. 83) d'après un missel parisien du XIII^e siècle.

Le motet, tel que le cultivent ces maîtres français, successeurs de Pérotin et de Robert de Sabillon, n'est plus une ébauche d'art, indécise et barbare, mais bien le résultat d'un travail de sélection et de développement, accompli au milieu de tâtonnements qui ne sont pas tant instinctifs ou hasardeux que voulus et réfléchis.

M. Aubry en donne la preuve en relevant dans le ms. de Bamberg les transformations en motets de pièces d'abord mises au jour sous la forme *organum*. Nous ne le suivrons pas dans son exposition de l'étymologie du mot *motet*, de la relation de cette forme avec le *trope* et la *séquence*, de sa filiation avec l'*organum*, de sa constitution à trois, puis à quatre parties, par l'addition du *triple* et du *quadruple* : notre texte ne contiendrait que des guillemets, car la concision des démonstrations de M. Pierre Aubry ne se prête point à un résumé, pas plus que leur clarté n'appelle d'explications, ou que leur solidité ne donne prise à la critique. Ses recherches sur l'origine des mélodies employées par les déchanteurs mettent en relief une des particularités de l'ancien art qui diffère le plus de nos idées actuelles : l'habitude, qui se maintint jusqu'au commencement du XVII^e siècle, de reprendre soit des thèmes, soit des œuvres entières, pour les traiter de nouveau. Non seulement une mélodie « favorite » comme le ténor *Aptatur*, reparait onze fois dans le ms. de Bamberg, dix fois dans le ms. de Montpellier, mais des pièces se rencontrent dont la troisième voix, le *triple*, a seule été changée ; d'autres, où, sur trois voix préexistantes, le musicien a élevé une quatrième partie, un quadruple ; d'autres, où il a pris pour ténor le motet d'une composition précédente. « Le moyen âge, dit M. Pierre Aubry, n'eut pas sur les œuvres de l'esprit les mêmes idées que notre époque. Tandis qu'à notre jugement, la propriété artistique et littéraire est un principe aussi consacré que la propriété des choses matérielles, tandis que, d'autre part, le créateur d'une œuvre, écrivain ou artiste, met l'originalité de sa conception au rang des qualités qui font le prix de cette œuvre, le moyen âge ne semble avoir eu à aucun degré ce double sentiment de l'originalité de la pensée et de la propriété intellectuelle. Au contraire, il paraît qu'en de multiples circonstances le plagiat, un plagiat conscient et avoué, ait été la règle » (III, 25). Cette remarque s'applique à toute l'histoire de la composition musicale, jusqu'à la fin de l'école palestrinienne : et les plagats que l'on reproche aujourd'hui à

Haendel ne sont peut-être encore que l'héritage lointain de traditions qui remontent à l'aurore de notre art. M. Aubry est tenté d'expliquer par cette coutume la fréquence de l'anonymat dans les anciens recueils de motets. L'anonymat, au moyen âge, était constant chez les imagiers, les poètes, les maîtres d'œuvres ; ils songeaient rarement à « transmettre leur nom à la postérité » ; ils ne connaissaient pas « l'amour-propre d'auteur ». — Nous avons changé tout cela...

M. Aubry a dédié ses *Cent Motets* au savant qui, de nos jours, a le plus contribué à l'avancement de la musicologie, dans la branche qui concerne la « notation mesurée », M. Johannes Wolf. C'est dire que, dans ses traductions en partition moderne et dans ses *Etudes et commentaires*, M. Aubry se conforme aux doctrines que l'éminent historien allemand a fait prévaloir. La contribution personnelle qu'apporte à l'approfondissement des détails notre confrère français mérite toute l'attention des spécialistes et témoigne non seulement de son érudition et de sa sagacité, mais d'une sagesse assez rare chez les écrivains qu'une possession complète du sujet traité entraîne naturellement vers des conclusions absolues. Pour résoudre le problème de l'interprétation des semi-brèves dans les ligatures, deux solutions se présentent, dont l'une, plus « musicale », consisterait à traduire ces valeurs comme des notes d'ornement (appogiatures), et se justifierait par « la pureté de l'harmonie et la netteté des formules modales ». Malgré l'attrait évident qu'offre à ses yeux cette interprétation, M. Aubry ne l'adopte pas, parce que, chez les théoriciens de la musique mesurée au XIII^e siècle, il ne trouve « rien pour l'étayer ». Lors même qu'un supplément d'enquête, pour lequel peu de musicologues apporteraient des lumières comparables aux siennes, viendrait à faire adopter cette interprétation douteuse, le beau « scrupule » scientifique de M. Pierre Aubry resterait tout à son éloge.

La théorie rythmique exposée dans le chapitre troisième (III, p. 115 et suiv.) donne la clef de toute la construction mélodique au moyen âge : « Les musiciens du temps de saint Louis ont cru qu'il y avait une science, faite de règles formelles, pour la conduite de la ligne mélodique, comme nous admettons nous-même qu'il y a une science et des règles pour la construction d'un édifice harmonique ». Ces règles constituaient la doctrine des modes, — le mot *mode* s'entendant alors dans une acception rythmique, toute différente de celle, uniquement tonale, qui lui fut plus tard attribuée ; — « Doctrine étroite » qui offrait seulement « à l'inspiration de l'artiste la possibilité de choisir entre six moules rythmiques » et ne lui laissait d'autre latitude que « le droit de dilater ou de contracter ces formules suivant les besoins de sa composition. » La théorie mensuraliste, « en enserrant le musicien dans un réseau de règles et de formules », supprimait « à peu près complètement la liberté de penser rythmiquement ». C'est pourtant à des chaînes semblables que les partisans de la « musique mesurée à l'antique » prétendirent, vers la fin du XVI^e siècle, river de nouveau l'art musical. Leur prétendue réforme avorta. Elle ne se réclamait point des traditions médiévales, alors oubliées ou dédaignées ; elle y retournait cependant, à l'insu des « humanistes », qui en étaient les promoteurs, et qui croyaient recueillir en droite ligne l'héritage de l'antiquité grecque.

Le progrès artistique non plus que le progrès social ne réside pas dans la

codification de règles minutieuses, mais dans la libération des formules. Les lois de la rythmique musicale au moyen âge se sont effritées et anéanties, comme ensuite les lois du style à la Palestrina ou de la basse continue, après avoir atteint leur maximum de puissance. Il n'en est pas moins vrai que la connaissance de ces codes successifs de la vie musicale est indispensable à la compréhension des transformations continues de la culture artistique. Les études, et l'on peut dire les découvertes de M. Pierre Aubry, relativement à la rythmique mesurée du XIII^e siècle, à la théorie de l'équivalence, par laquelle s'atténuaient la monotonie des formules modales, aux « distinctions » mélodiques et à leur enchaînement, ont des résultats applicables bien au delà de l'espace de temps circonscrit par le contenu du seul ms. de Bamberg. Elles permettent de « remonter toujours plus haut vers les origines de l'*ars mensurabilis*, et d'interpréter une infinité de documents, soit polyphoniques, soit monodiques, qui, autrement, resteraient pour nous inaccessibles et mystérieux », motets antérieurs à ceux de Bamberg, monodies du répertoire profane des troubadours et des trouvères, et, « conséquence plus grave, proses grégoriennes ».

Il était impossible qu'à cette occasion, M. Aubry ne fût pas amené à prononcer le nom de M. Hugo Riemann. La « haute valeur scientifique » du célèbre professeur, l'incroyable activité qui lui fait embrasser tous les domaines de la musicologie, le nombre, la variété et le mérite de ses ouvrages, donnent à ses affirmations une telle autorité, qu'il faut, non seulement de bien bonnes raisons, mais même un certain courage, pour refuser de toujours les admettre. M. Pierre Aubry donne un utile exemple en faisant discrètement, mais fermement voir, que sur certains points la résistance est nécessaire. Les théoriciens de l'*ars mensurabilis*, dit M. Pierre Aubry, ont toujours fait la distinction du rythme libre, en usage dans les cantilènes liturgiques, et du rythme mesuré, qui « reproduit la coupe du vers dans la coupe de la phrase musicale... » Oserait-on, d'aventure, après avoir lu l'œuvre lyrique des troubadours et des trouvères français, où les strophes présentent les combinaisons les plus complexes et les plus subtiles, affirmer que tous les vers y sont d'égale longueur ? Ce paradoxe, pourtant, on n'a pas craint de le porter dans le domaine musical et d'ériger en axiome, en article de foi, que toute phrase mélodique doit être ramenée au type de quatre mesures. La haute valeur scientifique de M. Hugo Riemann, qui en est l'auteur responsable, rend cette thèse particulièrement inquiétante, et nous pensons que l'exposé logique de la rythmique mesurée fera voir que son application aux œuvres du moyen âge est entièrement illusoire. » L'analyse que fait M. Aubry, à la fin du même chapitre, de quelques « cas anormaux », servira pareillement de correctif à certaines opinions généralement répandues. Le principe soi-disant absolu du rythme ternaire sera notamment contredit par des exemples « que la doctrine courante ne suffit pas à expliquer » et dont la traduction exige une mesure binaire, où des triolets introduisent passagèrement un élément impair. Les trois chiffrages modernes auxquels M. Aubry ramène les mesures usitées au XIII^e siècle sont : $\frac{3}{4}$, sous forme de $\frac{9}{8}$, préférablement ; $\frac{6}{4}$, qu'il faudrait, pour maintenir le même principe, exprimer par $\frac{18}{8}$; et $\frac{2}{4}$, sous forme de $\frac{6}{8}$ ou $\frac{6}{4}$. L'emploi de la mesure binaire s'impose particulièrement dans les pièces où apparaît l'artifice appelé *hoquet*. Un

morceau du ms. de Montpellier (noté tome III, p. 156) emploie le hoquet dans un postlude instrumental, servant de conclusion à un motet chanté.

Ce « postlude » nous amène au chapitre dans lequel M. Aubry a traité la question de la musique instrumentale et de l'accompagnement des voix par les instruments, l'une des plus nouvelles et des plus délicates parmi toutes les énigmes que l'art du moyen âge propose à la sagacité des historiens. C'est « en partie » M. Hugo Riemann, qui a récemment orienté les musicologues vers l'admission du fait que la musique du moyen âge était à la fois instrumentale et vocale. « L'idée, dit M. Aubry, est féconde, elle demande seulement à être appliquée avec prudence et sans excès ». Elle demande aussi à être éclairée d'un surcroît de recherches. Musique notée et traités théoriques, textes littéraires, documents iconographiques, doivent être rassemblés, pesés et comparés. M. Aubry ne néglige aucune de ces sources d'information. Sa remarque au sujet du fameux bas-relief de Luca della Robbia est un précieux exemple d'interprétation d'un monument des arts plastiques. « Six jeunes chanteurs, écrit-il (p. 21), suivent ensemble sur un livre de déchant. Exécutent-ils un *organum* ou un *conductus* ? On ne saurait le dire, mais nous sommes en tout cas assuré que ce n'est point un motet » ; pourquoi ? parce que l'exécution d'un motet « nécessitait autant d'exemplaires que de parties », le tenor étant « toujours noté à la fin de la pièce, à un ou deux folios du début ». Malgré la consciencieuse exactitude que semblent toujours apporter les imagiers à la reproduction des spectacles qui les entouraient, ils peuvent avoir souvent agi à la manière des poètes qui s'amusaient à des mentions et à des énumérations invraisemblables d'instruments. Peut-être les sèches inscriptions des livres de comptabilité, qui séparent ou réunissent les « ménestrels de bouche » de ceux qui jouent des instruments, apporteraient-elles de très petites, mais intéressantes contributions. C'est, en attendant, des manuscrits notés que sont déduites des hypothèses d'une grande probabilité. M. Aubry admet que la partie de tenor, inscrite sans autres paroles que le premier ou les premiers mots d'un texte, et dans laquelle est fait un large et constant usage des ligatures, représente « l'élément instrumental » ; il distingue dans les mss. diverses combinaisons de voix et d'instruments, ainsi que des morceaux réservés aux instruments, sans voix. Si des musiciens moins avertis et moins prudents que M. Pierre Aubry n'en prennent pas prétexte pour trop « moderniser » des éditions et des exécutions de musique ancienne, il n'y aura qu'à s'applaudir des résultats d'une enquête fondée sur les plus ingénieuses découvertes et dirigée avec la plus admirable probité scientifique.

Faut-il, parmi ces résultats, escompter un côté pratique ? les œuvres du moyen âge peuvent-elles reprendre une place dans les « concerts historiques » qui agrandissent l'horizon de notre vie musicale actuelle ? Avec M. Aubry, « nous ne croyons certes pas que l'histoire du motet au XIII^e siècle soit une question qui doive exciter jamais la curiosité du grand public » ; et nous croyons moins encore que le public soit capable de l'effort qu'il faudrait tenter pour s'y intéresser vraiment. Sans doute, ces *Cent Motets* contiennent en abondance de gracieuses mélodies, de jolis essais d'imitation, de réponses, d'interventions thématiques, et, dans leurs combinaisons ou leurs rencontres harmoniques, des effets, des frottements, extrêmement curieux et tout

ensemble très naïfs et très hardis. Une comparaison serait-elle permise ? on croit, en les lisant, entendre naître dans la fraîcheur du matin, les premiers appels des oiseaux qui sortent sur le bord de leurs nids et semblent se demander l'un à l'autre s'il est déjà l'heure de chanter ; dans un instant, quand les rayons du soleil iront fouiller l'ombre des forêts, mille joyeuses chansons éclateront à la fois. Pour connaître le charme de cette minute exquise, il faut se lever matin : pour écouter la musique du moyen âge, il faut faire « complètement abstraction de nos idées actuelles, de notre formation esthétique, de ces préjugés inconscients qui forment notre mentalité musicale ». Laissons donc les masses ignorer l'art du XIII^e siècle, et défendons-leur surtout de l' « essayer au piano » ; laissons même les faiseurs de manuels et de feuilletons répéter indéfiniment que l'*organum* et le déchant sont choses « proprement horribles ». Que, pour étudier cet art, où tout le nôtre est en germe, il y ait peu d'appelés et peu d'élus, qu'importe ? L'art, pour ceux-ci, « vibre » et il « vit » ; M. Pierre Aubry les guide vers sa flamme, qui éclaire d'une lueur douce et mystérieuse la profondeur des siècles.

MICHEL BRENET.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D E M U S I Q U E

La dernière séance de la Société Internationale de Musique a été réservée à l'audition d'œuvres inédites de Moussorgski. La section avait invité pour cette solennité non seulement tous ses membres, mais tous ceux qui, à Paris, s'intéressent à la musique russe.

M. Malherbe, président de la section, prit d'abord la parole, pour indiquer comment ce manuscrit de Moussorgski était tombé entre ses mains et l'intérêt général qu'il offrait. Puis, M. Laloy lui succéda et présenta ces *lieder*, en insistant en particulier sur chacun d'eux. Mlle Babaïan et M. Katchenovski avaient bien voulu prêter leur concours à cette séance qui restera parmi les plus remarquables de notre Société. Nous publierons incessamment un certain nombre de ces chefs-d'œuvre, encore inconnus du public.



OUVRAGES REÇUS

- NIN (J.-Joachim). — *Pour l'Art*, s. I. 1909, in-12.
- GLYN (Margaret-H.). — *Analysis of the evolution musical form*. (London, Longmans et C^o, 1909, in-8° de 330 pp. 10/6.)
- FRANKENSTEIN (L.). — *Richard Wagner-Jahrbuch*. Vol. 3 (Berlin, H. Paetel, 1908, in-8° de 500 pp., 9 mk.)
- KIRCHENMUSIKALISCHES JAHRBUCH, par Dr. K. WEINMANN. (Regensburg 1909, in-4° de 172 pp.)
- Catalogue d'une vente d'autographe*, par F. Malota. (Vienne Wiedener Hauptstrasse 22.) Contient un fond important de lettres de Beethoven.
- AUBRY (Pierre). — *Trouvères et Troubadours*. (Collection des maîtres de la musique. Alcan. 1909, in-12.)
- HASE (Hermann von). — *J. Haydn et Breitkopf et Haertel*. (Lpz. Breitkopf, 1909, in-8° de 60 pp.)





A L'OPÉRA

LA SCÈNE. — IV.



Bills

M. PUGET

L'ORCHESTRE. — III.



M. DUMONT



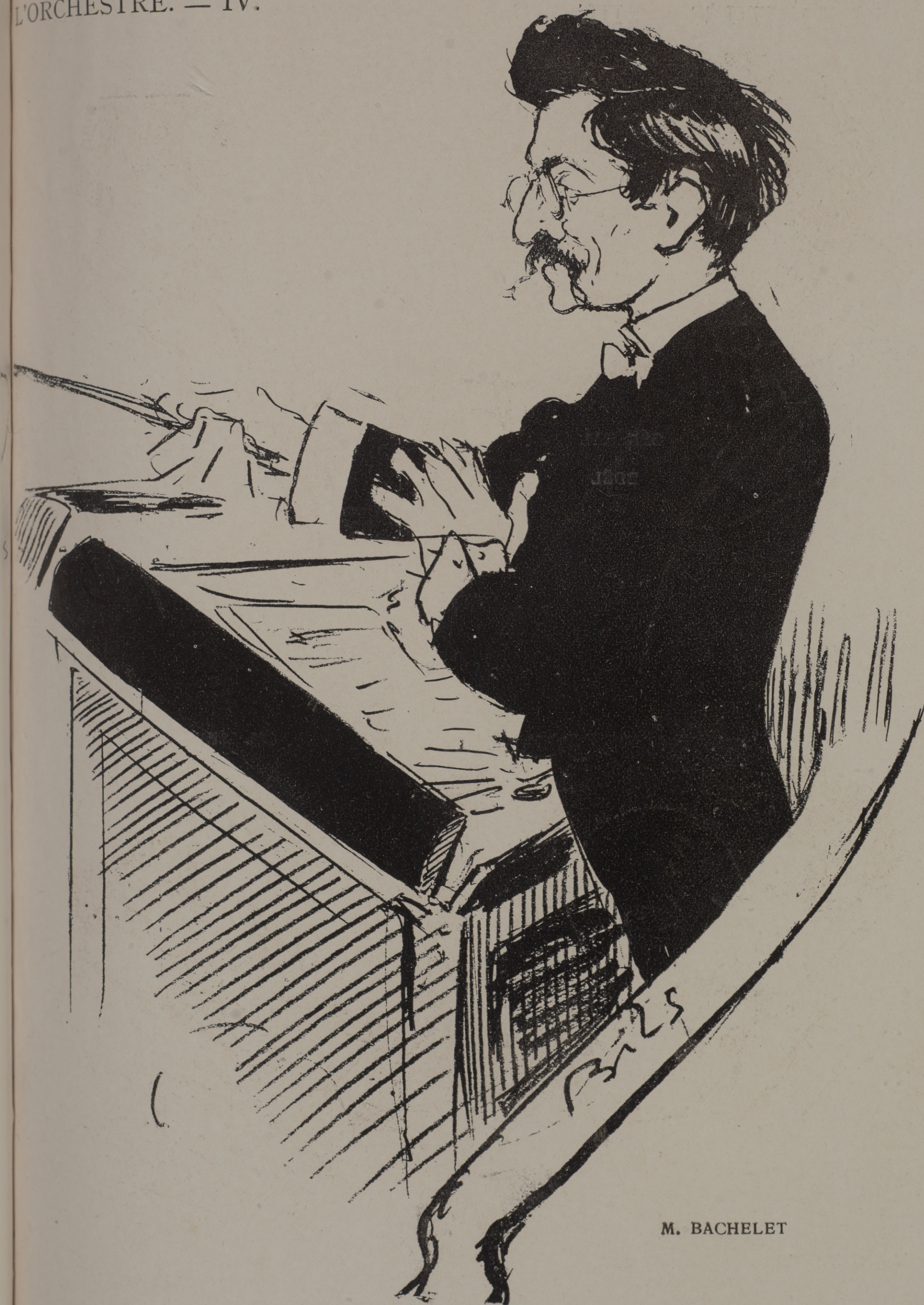
M. GIRARD



M. MARTINET



M. HENNEBAINS



M. BACHELET

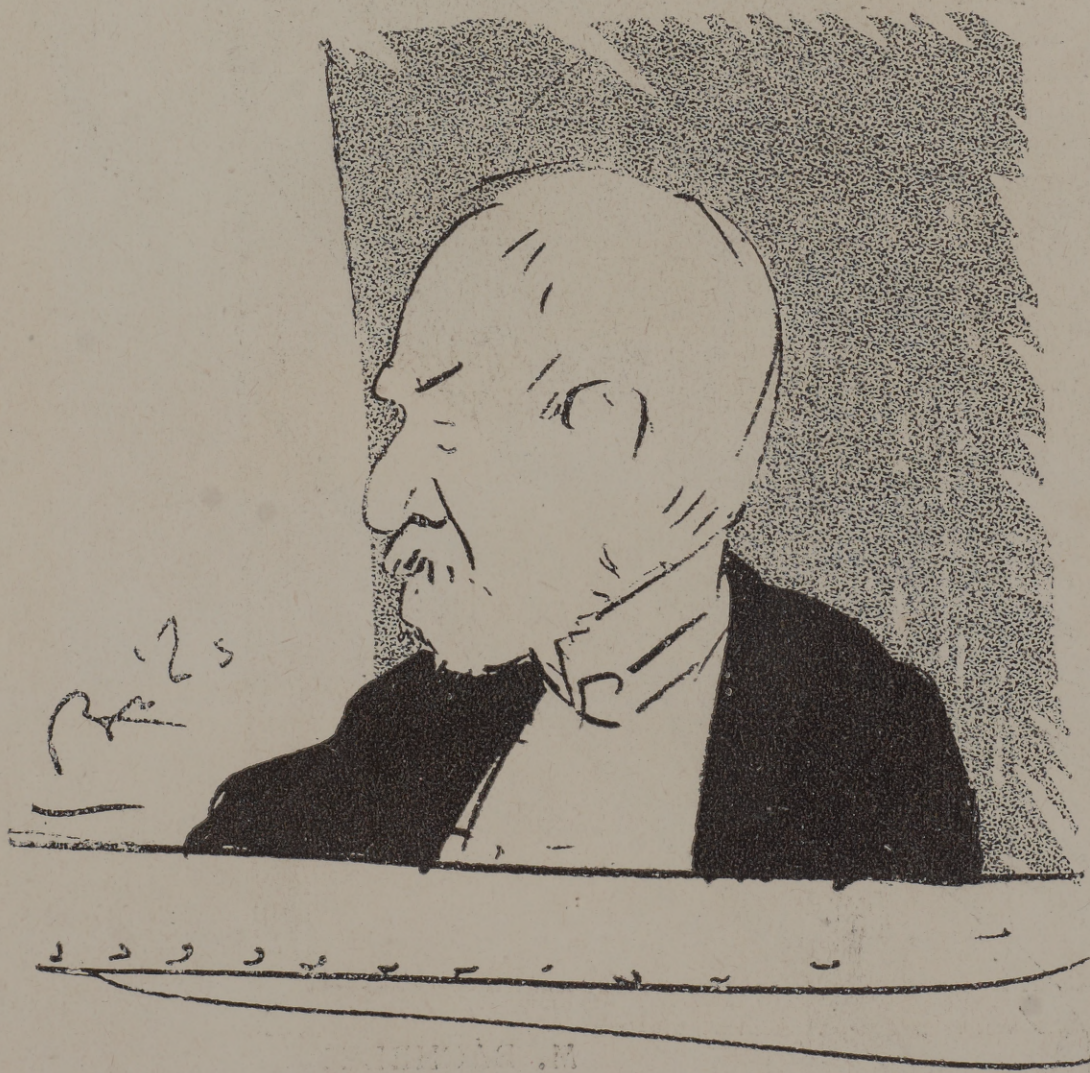
LES HABITUÉS. — III.



GÉNÉRAL
BOËL



M. WEILL-GOETZ



BARON RUDOLPHE HOTTINGUER



M. LAGARDE