

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

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

DANS CE NUMÉRO

LA JEUNESSE DE LULLY (Suite), par L. DE LA LAURENCIE et HENRY PRUNIERES ▀ ETUDE
DE MUSIQUE ORIENTALE par P.-J. THIBAUT ▀ UN SERMON WAGNERIEN, par X... ▀
CHOPINIANIA, par C. KNOSP. ▀ L'HYGIENE DU VIOLON (Suite), par L. GREILSAMER ▀
LE MOIS ▀ BIBLIOGRAPHIE ▀ NOS ECHOS

TÉLÉPHONE
222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSEE D'ANTIN, PARIS

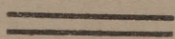
FRANCE. Un an, 10 fr.
ETRANGER. — 15 »
Le Numéro . . . 1 »

Paraissant chaque mois.



LA JEUNESSE DE LULLY

(1632-1662)



ESSAI DE BIOGRAPHIE CRITIQUE

(Suite)

La période de la vie de Lully que nous allons maintenant parcourir rapidement, et durant laquelle le Florentin débute comme musicien officiel, va nous le montrer joignant aux mérites d'un compositeur déjà plein de promesses, ceux d'un habile danseur. En sa qualité de « compositeur de la musique instrumentale » du roi, Lully se trouvait chargé d'écrire les danses et symphonies de toute nature exécutées à la cour. On n'ignore point en quelle faveur Louis XIV tenait les ballets. « Le Roi, écrit Lecerf, faisait alors tous les ans de grands spectacles qu'on appeloit des Balets; c'étoient des sujets, tirés de la Fable, quelquefois de la seule imagination et qui étoient représentés par des entrées mêlées de récits. Lulli fut choisi pour travailler à la musique de ces divertissements. » (1). Mais, en même temps, il prenait part à leur réalisation scénique; il dansait dans les Entrées, et dansait avec le roi et les gentilshommes. Nous savons, en effet, par St-Hubert, que « la Dance est l'un des trois exercices principaux de la Noblesse » (2). De la sorte, une façon de camaraderie s'établissait entre le souverain et le baladin; cette camaraderie ne devait jamais se démentir et Lully ne manqua pas d'en tirer un merveilleux parti.

Là ne se borna pas sa chance. Ses débuts de danseur coïncident avec la brillante apparition d'Isaac de Benserade au firmament des lettres. Benserade sut se tailler dans le ballet un monopole presque exclusif et dont la durée s'étend de 1651 à 1669; il eut la bonne fortune de fournir à la jeune activité du roi un débouché chorégraphique, puisque Louis XIV s'essaya

(1) LE CERF DE LA VIEUVILLE. *Comparaison*, Ed. Bourdelot III, p. 171.

(2) *La Manière de composer et de faire réussir les ballets*, par de Saint-Hubert, Paris, 1641, in-8°. Ce rarissime opuscule, que conserve la Bibliothèque Mazarine, contient de très intéressantes observations sur la mise en scène des ballets. Nous l'étudierons quelque jour.

en 1651 dans le ballet de *Cassandre* (1). Sous sa plume, le ballet de cour se transformait complètement en s'élevant à la dignité d'un genre littéraire. La langue souple et harmonieuse du poète, son tour galant et subtil, s'accordaient on ne peut mieux avec l'esprit de la cour, et son œuvre nous apporte, à ce point de vue, les documents les plus précieux. Par sa fertilité d'imagination, Benserade fournissait à Lully des cadres extrêmement variés; l'intelligence aiguisée et le sens de l'opportunité que l'Italien possédait plus qu'homme du monde, purent donc s'y déployer à leur aise.

C'est dans le *Ballet royal de la Nuit*, dansé au Petit-Bourbon le 23 février 1653 (2), que Lully paraît pour la première fois en public. Divisé en 4 parties ou 4 veilles, ce ballet, un des meilleurs et des plus poétiques de Benserade, comportait d'importantes machines dues à Jacomo Torelli, et de magnifiques costumes qui, par une fortune bien rare, nous ont été conservés (3). On célébrait ainsi, par un fastueux divertissement qui ne comprenait pas moins de 45 Entrées, l'heureuse issue de la campagne de 1652 (4). La *Gazette*, en s'extasiant sur la magnificence du spectacle, relate qu'il survint un léger accident vite conjuré; le feu prit à une toile dès la première entrée, mais cette « disgrâce » ne servit « qu'à faire admirer la prudence et le courage de Sa Majesté » (5).

Loret annonce la représentation le 15 février (6); il en donne une première description le 1^{er} mars, mais il est mal placé et ne voit rien; seule, la musique lui parvient:

« J'eus quelque plaisir aux récits,
Leurs airs ravissans à merveilles
Parvinrent jusques à mes oreilles. » (7).

Le jeudi, 6 mars, il peut enfin contempler les merveilles de ce « charmant balet ».

Ménestrier le trouve « inimitable »: « je ne sçais, déclare-t-il, si jamais

(1) M. Victor Fournel remarque justement que la retraite du royal danseur et celle de Benserade furent simultanées. (V. FOURNEL: *Les Contemporains de Molière*. II, p. 106.) Sur les débuts du roi, voir *Muze historique*, du 5 mars 1651, p. 33.

(2) La salle de théâtre du Petit-Bourbon était située entre l'ancien Louvre et la colonnade actuelle. Sauval en donne les dimensions: 18 pas communs de largeur, 35 toises de longueur. Sa proximité du Louvre la rendait particulièrement propre aux représentations théâtrales. (*Antiquités de Paris*, II, pp. 209-210.)

(3) Les costumes du *Ballet de la Nuit* se trouvent à la Bibliothèque de l'Institut, in-f^o, N. 195 (et non pas N^o 195, comme Fournel l'a écrit inexactement). Les décors de Torelli gravés par N. Cochin figurent dans l'exemplaire du ballet, imprimé par Robert Ballard, qui porte à la Bibliothèque nationale la cote Yf., 1212, de la Réserve.

(4) Le *Ballet de la Nuit* se composait de 4 parties: la 1^{re} consacrée au soleil couchant et divisée en 14 entrées; la 2^e consacrée au soir jusqu'à minuit, divisée en 6 entrées; la 3^e comprenant le temps qui s'écoule de minuit à 3 heures du matin, répartie entre 13 entrées; la 4^e allant de 3 heures au lever du soleil, divisée en 12 entrées. D'après Saint-Hubert, un grand ballet royal est ordinairement de 30 entrées. (Saint-Hubert, *Loc. cit.* p. 5.)

(5) *Gazette*, février 1653, p. 222.

(6) LORET. Lettre du 15 février 1653, p. 23.

(7) *Id.* Lettre du 1^{er} mars 1653, pp. 28-29.

nostre théâtre représentera rien d'aussi accompli en matière de ballet. (1). Et, de fait, les entrées se déroulaient à travers les magnifiques décors de Torelli: étroites perspectives urbaines, avec maisons ornées de loggias, palais à colonnades décorés sur les corniches de vases à feuillages, statues engainées et enguirlandées, portiques, ports de mer, etc. On voyait apparaître dans les airs des personnages environnés de nuages. Le décorateur et « l'inventeur » Clément s'étaient surpassés.

C'est dans la 5^e entrée de la 1^{re} partie que Lully figure pour la première fois sous le costume un peu arbitraire d'un berger, puis dans la 13^e, où, habillé en soldat, il livre combat à deux filous (2). Enfin, l'entrée suivante, qui met en scène la « Cour des Miracles » remplie d'estropiés et de gueux, l'utilise encore sous le déguisement d'un gueux dépenaillé et grattant ses puces. Cette entrée, au dire de Loret, eut un succès énorme. Des gens sans bras, sans jambes, traînés dans des brouettes, ou enchâssés dans des fonds de marmites et béquillant sur leurs moignons, n'était-ce pas à mourir de rire?

« Avec leur appareil crottesque
Leur Bal et Musique burlesque
Cauzoient un divertissement
Qui faisoit rire à tout moment. » (3).

Nous retrouvons Lully dans la 2^e partie, consacrée, d'après l'Argument, aux divertissements qui se donnent de 9 heures du soir jusqu'à minuit, et où on a introduit un Ballet des *Noces de Thétis* et une comédie de Plaute mimée (*Amphitryon*); ici, il joue l'une des trois Grâces, puis apparaît sous le costume baroque de Sosie, tout de blanc vêtu et couvert de macarons multicolores (4).

L'année suivante, pour clore le Carnaval, Benserade donne le *Ballet des Proverbes* que le roi dansa le 17 février; chaque entrée représentait un proverbe. Cette fois encore, Loret n'a rien pu voir, son mauvais sort l'ayant placé derrière « une grosse teste frizée » qui « empêchait sa vizée ». Néanmoins, en bon journaliste auquel la guigne ne saurait imposer le silence, il en cause, et abondamment. Son appréciation s'en ressent cependant un peu :

« Balet non pas des plus superbes,
Mais, du moins, un des plus plaizans
Qu'on ait donnés depuis dix ans. » (5).

Ce ballet si « plaisant » utilise le talent de Lully à quatre reprises différentes. Successivement, et presque toujours associé à Lambert, il figure

(1) MÉNESTRIER. *Des Ballets anciens et modernes*, p. 176.

(2) Nous donnons ici la reproduction du costume de soldat que portait Lully dans cette entrée. L'original se trouve dans le Ms N. 195 de la Bibliothèque de l'Institut, f^o 24.

(3) LORET. Lettre X du 8 mars 1653, pp. 30-31. Les costumes d'estropiés et de gueux fort nombreux et très Callot du Ms N. 195 précité, ne sont pas identifiés; il n'est donc pas possible de savoir exactement quel était celui que portait Lully.

(4) Bib. Institut, N. 195, f^o 79.

(5) LORET. Lettre IX du 21 février 1654, p. 24.

dans *A gens de village trompette de bois*, dans les *Armes de Bourges*, dans *Le jeu ne vaut pas la chandelle*, et représente un « escolier » (3^e entrée de la 2^e partie) (1). Il y avait là, à côté du roi, MM. de Genlis, de Villequier, les ducs d'Anville, de Joyeuse et de Roquelaure, les comtes de Guiche et de Vivonne. Les professionnels mettaient en ligne, outre Baptiste, et l'aimable Lambert, Geoffroy, Dolivel, Beauchamp, du Moutier, etc.

Avant de poursuivre, il convient de remarquer que la musique des ballets résultait d'une collaboration. La part de Boësset paraît prépondérante dans la composition des airs du *Ballet de la Nuit*, mais Jean Cambefort (2) y a certainement travaillé. Lully et Lambert doivent y être aussi pour quelque chose (3).

Avec le ballet des *Noces de Pélée et de Thétis*, comédie italienne entremêlée d'entrées de ballet, représentée en avril 1654, nous nous trouvons en présence d'une œuvre de ce Carlo Caproli ou Caprole, connu aussi sous le nom de Carlo del Violino, auquel le roi, en cette même année 1654, et vraisemblablement comme gage de sa satisfaction, accordait la charge de maître de la musique de son cabinet (4). Caproli appartenait à la troupe italienne débarquée à Paris le 26 janvier 1654 sur les instances de Mazarin (5). Il est un des deux ou trois compositeurs ultramontains dont l'influence sur la formation de Lully apparaît manifeste.

Le résident de Toscane, Giovanni-Filippo Marucelli (6) adressait en la circonstance au grand-duc Ferdinand, des détails qui nous montrent tout l'intérêt que le roi prenait à ce ballet. Dans une lettre, peut-être antérieure, mais expédiée le 10 avril, Marucelli raconte que Louis XIV est revenu de Vincennes à St-Germain, où il a séjourné du lundi au mercredi de Pâques pour répéter le ballet. Il annonce une autre répétition pour le 11 ; la première doit avoir lieu le lundi suivant ; mais on ne dansa le ballet que le mardi 14.

Le correspondant du duc de Toscane s'extasie sur le spectacle et son enthousiasme ne le cède en rien à celui des gazetiers français (7). Ce fut de tous points admirable : « il grande numero delli assistenti resto interamente appagato dell' exquisitezza della musica, della vaghezza dell' ingressi de Balli et della varieta et ricchezza delle scene et delle machine. » (8). Natu-

(1) 1^{re} Partie, 7^e entrée ; 2^e Partie 1^{re}, 3^e et 6^e entrées.

(2) *Le Récit de la Nuit* est, en effet, de Cambefort. Tome V, de la collection Philidor, pp. 3 et suiv. (Bib. du Conserv.)

(3) Dans la dédicace au roi du T. IV de sa collection, Philidor énumère les principaux compositeurs de la musique des ballets de cour. C'étaient Mollier, Mazuel et Verpré pour les « symphonies », Cambefort, Chancy et Boësset pour le « vocal ».

(4) Ms fr. 10252, f^o 147. Le texte est fort élogieux pour Caproli. Voir aussi J. ECORCHEVILLE : *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français*, p. 25.

(5) Sur les difficultés que Caproli eut à surmonter pendant la Fronde, cf. NUITTER et THOINAN : *Les Origines de l'Opéra français*, pp. XLIII-XLIV.

(6) Giovanni-Filippo Marucelli, frère du célèbre érudit italien, était secrétaire d'état du grand-duc de Toscane ; il fut résident pour ce prince de 1641 à 1666. Les documents relatifs à sa correspondance parisienne ont été relevés à Florence par M. Henry Prunières. *Mediceo*, 4658.

(7) Loret annonce le ballet à la date du 11 avril ; il en reparle le 18, p. 45. *Gazette*, avril 1654.

(8) *Mediceo*, 4658.

rellement, l'admiration alla d'abord au roi qui, à six reprises différentes, paraissait dans les entrées. Mazarin ne put assister aux représentations, retenu qu'il était dans ses appartements par des coliques néphrétiques (1).

De son côté, Loret vante « Torel », l'habile machiniste et décorateur Torelli, l'auteur de ces arcades rocheuses, de ces grottes profondes, de ces palais à pilastres parsemés de pierreries dans lesquels se déployait la magie des costumes ; ceux-ci, le gazetier les a « comptés sur ses propres doigts » et il en estime le nombre à 233, pas un de plus, pas un de moins (2). Ceux que portait Lully méritent de retenir un peu notre attention (3).

Au 1^{er} acte (2^e entrée), on voyait surgir quatre magiciens et quatre sorcières au nombre desquelles figure le Florentin. Dans les mascarades, entrées bouffonnes, scaramouchades et pantalonades, les rôles de femmes étaient, en effet, toujours tenus par des hommes (4). Les magiciens et sorcières des *Noces de Pélée* revêtent des costumes chinois ; « ils avoient, dit l'Argument, des dragons sur leurs testes qui formoient leurs coiffures » (5) ; ils étaient littéralement caparaçonnés « de talc couleur de feu sous des feuilles d'or ». Cuirassés de plaques comme de fantastiques coléoptères, avec des masques chinois appliqués à la poitrine et aux genoux, le chef surmonté de dragons écailleux, les magiciens et les sorcières appartiennent au style pagode le mieux caractérisé (6).

Dans la 4^e entrée, Lully représente une furie (7). Il danse avec ses « horribles sœurs » un pas « dont la beauté estoit encore augmentée par leur mesure extraordinaire. » (8) Couvert de flammes en broderie d'or, coiffé de serpents, il portait d'une main deux serpents et de l'autre un flambeau allumé. Puis, au III^e acte (8^e entrée), il revient dans la troupe des douze académistes du centaure Chiron. Bien curieux ces « académistes ». Ils sont travestis en Indiens, au costume bariolé de plumes tricolores, bleu, blanc, rouge. « Ils avoient à la main de petits tambours faits en forme de miroirs qu'ils frappaient en cadance avec beaucoup d'agilité et de justesse. » (9). Le roi figure dans ces deux entrées, et c'est Hesselin-Chiron qui, pour divertir Pélée, mène la danse des académistes (10).

(1) LORET. *Ibid.*

(2) Lettre du 18 avril 1654. Voir *Décorations et Machines aprestées aux Noces de Thétis, Ballet royal, Représenté en la salle du Petit Bourbon, par Jacques Torelli, inventeur*. Cabinet des Estampes et Institut. Q bis 81.

(3) Ces costumes nous ont été conservés dans une précieuse collection de la Bib. de l'Institut, dans laquelle les « habits » se présentent en *couleurs*, découpés et collés sur parchemin. Bib. de l'Institut, in-f° N. 196. Nous saisissons l'occasion qui nous est offerte pour adresser tous nos remerciements à M. Bouteron qui a bien voulu nous seconder dans nos recherches.

(4) Déjà dans le *Ballet de la Nuit*, Lully représentait une des trois Grâces.

(5) *Description particulière du grand Ballet et Comédie des Noces de Pélée et de Thétis...* Bib. de l'Institut, N. 196, p. 4.

(6) Le costume de sorcière porté par Lully occupe le recto du f° 9.

(7) Le costume porté par Lully se trouve au f° 18 du recueil précité de la Bib. de l'Institut.

(8) *Ibidem*, p. 7.

(9) *Ibidem*, p. 13.

(10) Baptiste n'était pas le seul « officier » de la musique royale qui paraissait dans ce ballet. Verpré et Lambert y dansaient aussi, et Cambefort portait un superbe costume de Pallas.

Les recueils iconographiques auxquels nous empruntons la description de ces divers costumes n'offrent pas seulement un intérêt de curiosité. Ils viennent à l'appui de ce que nous savons déjà par les théoriciens des ballets de cour. Ils confirment, de la façon la plus précise, le caractère de pantomime que revêtaient ces divertissements. Le dessinateur a, pour ainsi dire, saisi au vol les personnages dont il trace l'image. Les chasseurs courent, le javelot à la main, ou bien soufflent dans une trompe; le bandit braque son pistolet d'un geste agressif; le soldat fait mine de tirer sa rapière; le peureux s'effare, les cheveux hérissés, les yeux hagards, dans une attitude d'effroi très réaliste. Il y a dans la pose incurvée et engageante des Grâces un symbolisme extrêmement expressif, comme aussi dans l'allure frénétique des Furies. On le voit, le ballet ne consiste pas en un défilé de danses en costumes: il comporte une série d'actions mimées; c'est bien la « représentation muette » dont de Pure nous entretient (1).

Dans les rôles qu'il remplissait, Baptiste avait donc à faire montre, non seulement d'un talent chorégraphique extrêmement varié, mais encore d'une grande souplesse d'acteur (2). Jusqu'à présent, il a surtout dansé aux sons d'une musique qui n'était pas la sienne. Voici que, maintenant, il dansera sur sa propre musique.

Le ballet du *Temps*, dansé par le roi le 30 novembre 1654, est vraisemblablement de sa façon (3). Lully y figure dans quatre rôles différents, en « colporteur », en « heure », en « siècle » et en « soleil »; le divertissement durait 5 à 6 heures et se passait, au dire de Loret, dans la salle des Gardes du Louvre (4). L'année suivante, le 4 février, nouveau ballet royal consacré aux *Plaisirs* et divisé en deux parties, dont l'une célèbre les délices de la campagne tandis que l'autre est réservée aux divertissements de la ville. Baptiste va participer avec le roi, les ducs d'Anville et de Roquelaure, MM. de St-Aignan et de Genlis à la *Mascarade des Plaisirs champêtres* (5). Costumé d'abord en « satyre » (7^e entrée), il revient à la dernière entrée

(1) C'est une représentation muette (le ballet) où les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par des paroles. (DE PURE: *Idée des spectacles*, XI, p. 209, voir aussi p. 215.) Le père Ménestrier, dans son traité des *Ballets anciens et modernes*, définit ainsi le ballet: « Ce sont les actions, les mœurs, les passions que l'on exprime en ces danses figurées par les cadences harmoniques et les mouvements réglés des gestes, des actions et des figures », p. 40.

(2) Aussi, peut-on s'étonner de voir Guichard, vingt ans plus tard, contester à Lully ce talent pour l'action que tous les autres contemporains lui reconnaissaient unanimement: « ... il ne doit pas se piquer d'estre capable de former des élèves pour bien chanter et actionner. Ce sont deux talents qu'il ne possède pas. » Factum pour Jean Granouillet, Bib. nat. 4^o Fm 14285.

(3) La musique de ce ballet qui se trouve sans nom d'auteur dans le T. VI de la collection Philidor, figure comme ballet de Lully dans le recueil ms de la Bib. nat. coté Vm. 6 I. (in-f^o.)

(4) LORET. Lettre du 5 décembre 1654, pp. 160-161.

(5) C'était la fameuse entrée de Pan, accompagné de satyres, dont Loret s'émervaille:

« Aussi depuis le temps d'Astrée
S'est-il jamais fait une Entrée
Capable d'imiter de près
Celle de Pan, Dieu des Forêts ».

(Muze historique du 13 février 1655, p. 23.)

de la 1^{re} partie sous les traits d'un « Egyptien ». Ces Egyptiens paraissent dans le crépitement des castagnettes et le bourdonnement des tambours de basque, et dansent « avec une grande bouffonnerie ». Au surplus, ainsi que nous le verrons par la suite, c'est dans les entrées comiques, dans les postures extravagantes qu'excelle le Florentin. On lui confie encore deux autres rôles ; il fait un « débauché » sortant du cabaret (1^{re} entrée de la 2^e partie), rôle qu'il devait jouer au naturel, et, sous ce travestissement, il adresse au souverain des conseils de morale. Puis (8^e entrée), il prend place dans le divertissement des *Oublieux*. Le comte de St-Aignan passait pour l'inventeur de ce ballet « si galant et si jovial », dont Benserade avait écrit les vers (1).

Si le carnaval de 1655 s'écoula fort joyeusement (2), le printemps ne lui céda en rien ; Loret, dans sa *Gazette* du 8 mai 1655, parle d'un certain *Dialogue de la Guerre et de la Paix* chanté chez Monsieur, frère du roi, par St-Elme et la signora Anna Bergerotti :

« ...ce qu'ils chantèrent alors,
Digne d'avoir bien de la vogue,
C'estoit un charmant Dialogue
De la Guerre, avecque la Paix,
Un des beaux qu'on chanta jamais,
Et dont l'air, presque à l'improviste,
Fut noté par le sieur Baptiste. »

Remarquons que c'est là le premier passage de Loret qui contienne le nom de Baptiste ; c'est aussi la première fois qu'apparaît une allusion directe au talent de Baptiste compositeur. Un peu plus tard, le mariage de Laure Martinozzi, nièce de Mazarin et sœur de la princesse de Conti, allait provoquer de nouveaux divertissements. La « demoiselle Martinozzi » épousait Alphonse d'Este, fils du duc de Modène, et le 30 mai 1655, par ordre exprès du roi, un ballet était improvisé à Compiègne.

« Outre les atours magnifiques,
Les Bals, les Festins, les Muziques,
Hesselin fort aimé de moy,
Intendant des plaisirs du Roy,
Par une intervention artiste,
Prépara, presque à l'improviste
(Pour montrer qu'il a bon cerveau),
Un Balet plaizant et nouveau. » (3).

Ce « grand Ballet des *Bienvenus* » divisé en deux parties, consistait en une manière d'épithalame en l'honneur des jeunes époux. Lully y paraissait

(1) LORET. Lettre du 6 février 1655, p. 21. On admira fort la sérénade d'Hesselin. Ce ballet fut repris le 7 et le 8 février. (BEAUCHAMPS, *Recherches sur les théâtres*, III, pp. 139-140.)

(2) « Il se fit plusieurs bals. . . . Il y eut une grande fête chez le chancelier Séguier et les plaisirs furent fréquents, parmi tout la belle jeunesse. » MOTTEVILLE. *Mémoires* (Ed. Poujoulat), p. 446.

(3) LORET. Lettre du 5 juin 1655, p. 81.

dans des rôles très différents, affirmant, de la sorte, sa souplesse à passer du « plaisant au sévère ». Il représente (3^e entrée) un des quatre nobles Vénitiens que la République de Venise envoie pour féliciter les mariés, et là il fait haute figure tout comme dans la 8^e entrée où il incarne un « Héros de Roman » ressuscité à la même occasion. Mais, dans la 2^e partie, à côté du danseur, nous allons retrouver le compositeur et le metteur en scène. Cette 2^e partie débute, en effet, par un « Récit crottesque italien, partie de voix, partie d'instruments, représentez par des personnages bizarrement vestus, avec quantité de postures et plaisantes actions du corps. » (1). Ce « récit crottesque » réunit les noms de Baptiste, de du Moutier, de Lambert, de Lerambert, de Des Airs et de Laleu, et le livret de Ballard en attribue de façon expresse l'invention à Baptiste « Intendant de la Musique instrumentale ». Nous pouvons juger des costumes portés dans ces récits et musiques grotesques par les dessins coloriés des *Festes de Bacchus* (1651) conservés au Cabinet des Estampes (2). On y voit un joueur de luth au chef recouvert d'une tête de bête ; un joueur de triangle se cache sous la dépouille d'un lion, tandis qu'un personnage à hure de sanglier frotte un singulier monocorde dont la partie supérieure est recouverte d'une poupée à jupe d'un effet assez comique. Le « récit crottesque » des *Bienvenus* n'utilisait que des professionnels, comme aussi la 7^e entrée du même ballet consacrée à Momus, dieu des Bouffons, où Baptiste s'abandonnait à toutes les folies en compagnie de Mollier, de Lambert et de Dolivet. C'est en pareille circonstance que, pour employer l'expression de Loret, il « capriolait » à miracle ; il était déjà le facétieux Scaramouche, le désopilant Trivelin qui fera éclater de rire le roi. Par contraste, la dernière entrée ne rassemble que des grands seigneurs, et se déroule pompeuse et compassée (3).

Mais Baptiste attire toujours davantage l'attention. Nous en avons la preuve dans ce fait que Loret va maintenant le citer au cours de la plupart de ses descriptions de ballets. De plus en plus, il se trouve placé en vedette et les circonstances politiques favorisent l'accroissement de sa réputation. En 1656, la rentrée à Paris du roi victorieux, la certitude où l'on est que la Fronde agonise, prédisposent la cour et la ville à s'amuser. Les fêtes de toutes sortes s'accumulent, mariages princiers, arrivée d'illustres personnages. Le carnaval s'annonce particulièrement brillant et *Psyché* ouvre gaiement une année de liesse.

Ce ballet qui fut dansé par le roi le lundi 17 janvier, « dans une salle grande et claire », est, comme les précédents, l'œuvre collective des musiciens de la cour (4). Cependant, grâce à une indication précieuse, il est possible d'attribuer avec certitude à Lully la composition d'une longue scène

(1) Livret du *Grand Ballet des Bienvenus*, Paris, R. Ballard, 1655, p. 6.

(2) *Ballet du roy des Festes de Bacchus*, Cabinet des Estampes, petit in-f°. Pd 74, 4634. On trouvera les costumes d'une « musique grotesque » aux folios 69, 70 et 71.

Le ballet *Le Sérieux et le Grotesque* (1627) contient une « Sérénade grotesque » dont les instruments sont des « vielles, trompes marines, lanternes, grils, jambons et pieds de pourceau. » (*Bulletin du Bibliophile*. N° 525, p. 1064.)

(3) Il semble que ce soit là une règle à peu près générale, bien qu'on puisse en signaler quelques exceptions. Mais, d'ordinaire, les entrées bouffonnes sont presque exclusivement confiées aux professionnels, à l'exclusion des grands seigneurs.

(4) *Muze historique*. Lettre du 22 janvier 1656 ; le récit de la Constance : *Amans*



Soldat.



Les Grâces.



Sorcières.
Baptiste, et Lamberc. etc.

Mrs Bon temps et Cabou. les J.



Furies. Le Roy. Le Duc de Joyeuse. Le
 Marquis de Gentis. M^r. Bontemps. les J^{rs} de Forge. Verger
 Beauchamp. Mollier. Le Vacher. Desairs. Dofinet. et
 Baptiste. . .

fort curieuse qui forme la 12^e entrée de la seconde partie : « *Un antre s'ouvre. Pluton parest sur son trône environné de démons. La Crainte, le Soupçon, le Désespoir et la Jalousie font un concert italien soutenu de divers instruments. — Composé par le Sieur Baptiste.* » (1). C'est une longue scène infernale comme les compositeurs italiens aimaient à en placer dans leurs opéras, et où, tour à tour, *il Sospetto, la Gelosia, il Timor, la Disperazione* expriment avec véhémence la douleur d'aimer, pendant que le chœur « di Passioni Amoroze » se lamente.

Les différents rôles, à l'exception de celui de la *Crainte* qui était confié à Meusnier St-Elme, étaient chantés par des artistes italiens : la signora Anna Bergerotti faisait la *Jalousie*, le signor Rondi, le *Soupçon* et le signor Tagliavacca, le *Désespoir*.

Nous avons déjà vu nommer Lully dans le ballet des *Bienvenus* comme l'auteur d'une entrée bouffonne. Ici nous le voyons composer une œuvre absolument italienne d'inspiration ; ce qui pourrait nous confirmer dans cette pensée qu'il est bien l'auteur des grandes scènes italiennes d'*Alcidiane* et de la *Raillerie*, dont nous parlerons plus loin. Le côté comique n'était pas exclu de cette entrée, c'est même lui qui frappa le plus le bon Loret.

« Celle du Monarque Pluton,
Qui se fit sur le grave ton,
Fut sans contredit, ni doutes,
La plus admirable de toutes,
Par les postures des démons
Qui s'élevaient haut comme monts. » (2).

Parmi ces diables bondissant et « temoignant par une danse toute extraordinaire que l'Amour inspire sa gayeté jusqu'aux enfers », nous voyons figurer Lully. Il prenait part, également aux côtés du Roi, à la 12^e entrée de la première partie sous le costume d'un esprit folet (3). Il paraissait aussi avec Lambert parmi les Bacchantes qui déchiraient Orphée et couraient en tous sens

« Avec leurs tambours et cymbales
Qui résonnaient par intervalles. »

Psyché eut un immense succès. Benserade avait su réunir en ce ballet toutes les entrées (4) susceptibles d'exciter l'enthousiasme des spectateurs.

qui commencez à pousser des soupirs, se trouve dans un recueil d'airs de Boesset à la Bibliothèque nationale, Vm7 501.

(1) *Ballet de Psyché*. Ballard, 1656, in-4°. Bib. nat. Yf. 842.

(2) *Muze historique* : Lettre du 29 janvier 1656.

(3) *Muze historique* :

« Celle des six esprits folets
Valait seule quatre balets. »

(4) Parmi ces entrées la septième était formée par sept instrumentistes qui donnèrent un concert.

« Leur harmonie eut des appas
Mais iceux ne dansèrent pas. »

Parmi ces musiciens figure « Couprain » qui devait se trouver depuis peu à Paris.

Ses vers délicats pour les personnages, les récits de la Constance et de la Gloire, et le charmant dialogue de Flore et de Zéphir font de ce ballet un chef-d'œuvre du genre.

On ne saurait en dire autant de la *Galanterie du temps* qui fut donnée pour la première fois le 14 février. Les vers en sont vraiment trop médiocres pour qu'on puisse les attribuer au poète raffiné de la *Nuit* et d'*Alcidiane*. D'ailleurs, comme le dit la *Gazette* du 14 février, ce n'était qu'« un petit balet », un de ces divertissements improvisés à l'égard desquels on ne saurait se montrer trop sévère. Beauchamps et Lully avaient « inventé » les entrées, et la musique semble être de Baptiste (1). En tout cas, celui-ci s'attire les compliments de Loret qui se fait lui-même l'écho des réflexions élogieuses inspirées aux courtisans par ses singeries et son entrain endiable :

« Et l'inventeur, le sieur Baptiste,
Se montra si parfait copiste
De Trivelin et de ses tours
Qu'on tint de luy cent beaux discours. » (2).

Si les gens du bel air tenaient de tels discours sur les mérites de Baptiste, Benserade lui-même ne ménageait pas les louanges à son heureux collaborateur. On sait, c'est le propre biographe du poète qui nous le dit, que Benserade, « avec un art qui lui étoit singulier, décrivait le caractère de celui qui dansoit et le confondoit avec le personnage représenté » (3). Benserade excellait dans ce jeu d'allusions, et il nous a laissé de fines peintures, délicatement enlevées, de presque tous les danseurs de ses ballets. Ces portraits font l'objet des vers que l'on distribuait aux spectateurs et qui constituent comme de petits leitmotivs littéraires. Seulement, et c'est là un fait digne de remarque, les vers ne sont ordinairement consacrés qu'au roi et aux personnes de qualité ; les professionnels ne paraissent pas dignes d'exciter la muse du poète, et, en ce qui les concerne, le « personnage représenté » doit, semble-t-il, éclipser totalement l'interprète. Tout au plus, Benserade se permet-il de rares exceptions à l'égard de Du Manoir, de Lambert (4). Au contraire, dès qu'il est question de Baptiste, Benserade le traite comme un grand seigneur ; il l'écrase de louanges et prend vis-à-vis de lui une attitude de courtisan.

Voici, par exemple, le Ballet de l'*Amour malade*, dansé par le roi le 17 janvier 1657 dans la grande salle du Louvre (5). Les 10 entrées de ce ballet constituent, à proprement parler, une cure prescrite à l'amour malade par deux grands médecins, le Temps et le Dépit. La Raison occupe les fonc-

(1) V. FOURNEL. *Loc. cit.* II. pp. 439-441.

(2) LORET. Lettre du 5 mars 1656. Le ballet fut dansé à nouveau le 3 mars chez Mazarin.

(3) Voir l'introduction du Tome II, des *Œuvres* de Benserade, édition de 1697.

(4) Ainsi, dans le Ballet de *Cassandre* (1651), il y a des vers pour Lambert ; on en trouve encore dans celui des *Plaisirs* (12^e entrée). Mais ces vers ne font aucune allusion au personnage réel ; ils ne visent que le rôle.

(5) BEAUCHAMPS. *Loc. cit.* III, pp. 142-143. Mazarin assistait à ce ballet. C'est au sortir de la fête qu'il apprit la mort de Mme de Mercœur, sa nièce. (Motteville, p. 455.)

tions de garde-malade. Lully avait écrit la musique de ce divertissement (1), et il y joue le rôle de Scaramouche. Sur la musique, les gazettes n'ont que des éloges :

« Là s'entendent des Harmonies
Dont les douceurs presque infinies
Procèdent des acords charmans
De plus de soixante instrumens
Avec les voix rares et belles
De trois mâles et trois femelles. » (2).

De son côté, Benserade va donner à Baptiste un magistral coup d'encensoir. Voyez la 5^e entrée où « onze docteurs reçoivent un docteur en asnerie qui, pour mériter cet honneur, soutient des thèses dédiées à Scaramouche. » Benserade écrit : « Pour Baptiste, compositeur de la Musique du Balet, représentant Scaramouche :

« Aux plus sçavans docteurs je sçai faire la loi
Ma grimace vaut mieux que tout leur préambule,
Scaramouche, en effet, n'est pas si ridicule,
Ni si Scaramouche que moi. » (3).

Ne voilà-t-il pas une affirmation catégorique de la supériorité de Baptiste ?

Le Florentin se montrait si drôle que Loret écrivait, à propos de cette entrée :

« Onze Dottours et Scaramouche
Pourroient enjouer une souche
Tant Scaramouche et ces Dottours
Font en ce lieu de rares tours. » (4).

Les éloges se précisent et se complètent l'année suivante, à l'occasion du Ballet royal d'*Alcidiane*, ballet en trois parties, dansé par Louis XIV, le 14 février 1658, et qui empruntait son sujet au poétique roman de Polixandre, le conquérant de la « Princesse lointaine » Alcidiane. Si, comme nous l'apprennent les gazettes, la musique de ce ballet est de la main de Baptiste, il n'est pas invraisemblable que Boësset y ait collaboré (5). On y rencontre une sorte de précédent au fameux duo de la musique française et de la musique italienne du Ballet de la *Raillerie* ; c'est un « concert à la cour d'Alcidiane » en italien et en français avec des récits dans l'une et

(1) La musique de ce ballet est dans le Recueil Vm⁶ de la Bib. Nat. (T. I.) et dans le T. XV de la collection Philidor.

(2) LORET. Lettre du 20 janvier 1657, p. 9.

(3) *Œuvres* de Benserade. II, p. 178.

(4) LORET. Lettre III du 20 janvier 1657, p. 10.

(5) On se reportera à ce que nous avons dit plus haut sur le caractère collectif de la musique des ballets. La musique d'*Alcidiane* figure, sous le nom de Lully, dans le T. I du Recueil Vm⁶, de la Bibliothèque nationale et aussi dans le T. VIII de la collection Philidor. Nous ne savons sur quels documents se fonde M. A. Hervé pour l'attribuer à J.-B. Boësset (A. HERVÉ. *Les Boësset. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1888, p. 317).

l'autre langue, chantés respectivement par Mlle de la Barre et Mlle Hilaire.

Après avoir (4^e entrée) rempli le rôle d'un « Balladin ridicule », Lully reparait lors de la 7^e entrée et représente le capitaine d'un des partis qui vont se livrer à une petite guerre afin de distraire Alcidiane. Or, lisez les vers que Benserade décoche au capitaine « Baptiste Lully » :

« Au lieu de m'emporter, j'aurai meilleure grâce
D'être modeste sur ce point,
Sans me vanter ici que le siècle n'a point
De capitaine qui me passe.
Mais rendons-nous justice et voions, après tout,
Qui peut mériter des louanges parfaites,
Les choses dont je viens à bout,
César même les eût-il faites. » (1).

Un pareil dithyrambe ne serait pas déplacé à l'égard du roi lui-même. Comparé à César, Lully est, décidément, un grand personnage. De la Porte, dans ses *Anecdotes dramatiques*, a même raconté une anecdote qui nous montre, à propos d'*Alcidiane*, Baptiste faisant dire au souverain qui s'impatiente : « Le roi peut attendre. » (2). On le sait expert en toutes choses, et, successivement, « Démon » (2^e partie, 6^e entrée), « Faune » (3^e partie, 2^e entrée) pendant un concert rustique où les meilleurs flûtistes de la musique royale soufflent dans leurs pipeaux, Baptiste danse dans la dernière entrée avec le roi sous le costume d'un Maure. L'importance des symphonies avait frappé Loret qui s'étend copieusement sur le nombre des instruments, 80 et même 84, assure-t-il ; il y avait là 36 violons, des flûtes, clavecins, guitares, théorbes, luths et « des violes de surplus » :

« Et certes, pour l'art muzical,
Je serois un franc Athéiste
Si je ne croyois que Baptiste
Nonobstant les vieilles chansons
Est un des célèbres garçons
Pour la rare et grande harmonie
Qu'eût jamais produit l'Auzonie (l'Italie).
Puisque c'est luy qui, tout de bon,
Pour plaire à Louis de Bourbon
Ingénieusement assemble
Tant de sons diférans ensemble. » (3).

Il n'y a qu'une voix : Baptiste est inimitable et Benserade le fera clairement comprendre dans les vers de son Ballet de la *Raillerie* dansé par le roi, le 19 février 1659. Attentif à profiter de l'actualité, le Florentin intro-

(1) BENSERADE. *Loc.cit.* p. 190. — Ces vers ont déjà été publiés par MM. Nutter et Thoinan dans leur ouvrage sur les *Origines de l'Opéra français*, p. LIII.

(2) *Anecdotes dramatiques*, T. I, p. 31.

(3) LORET. Lettre VII du 16 février 1658, p. 27. — La reine Christine de Suède, bien qu'on la tint à l'écart depuis le meurtre de Monaldeschi, assista à ce ballet. — (MOTTEVILLE. *Mémoires*, p. 462.)

duit dans ce ballet un « Intermède de la musique française et de la musique italienne », où de fines railleries sont confiées aux voix enchanteresses de Mlle de la Barre et d'Anna Bergerotti « ce trésor venu d'Italie » ainsi que l'exprime le lyrique Loret. Dans la 8^e entrée, on met en scène des « contrefaiseurs » et des échos. Benserade ne manque pas d'encenser Baptiste chargé du rôle d'un « contrefaiseur ». Lui seul peut imiter autrui, mais nul ne peut l'imiter :

« Chacun de nous a du mérite en soy
Et ce sont des talens différens que les nostres.
Les autres, quand je veux, sont contrefaits par moy
Mais je ne me voy point contrefait par les autres. » (1).

Le carnaval de 1660, endeuillé par la mort de Gaston d'Orléans, ne voit paraître aucun ballet. Ce n'est qu'après le mariage du roi avec l'infante Marie-Thérèse que les fêtes reprennent leur cours un instant interrompu. Mais le chômage de l'hiver et du printemps n'enrayait en aucune façon l'activité débordante de Lully, et après l'entrée solennelle de la jeune reine à Paris, le 26 août, il fait ses débuts à la Merci comme musicien d'église. A la fin d'août, les deux reines, Marie-Thérèse et la reine-mère, s'étant rendues à la Merci pour la fête de St-Raymond en qui le monastère révérait un de ses patrons, entendirent d'abord la harangue d'un des Pères, puis « un Motet de Musique, admirablement harmonique », qui célébrait le double événement dont la France se réjouissait, la paix des Pyrénées et le mariage royal. Ce motet était de Lully et c'est probablement là sa première composition de musique religieuse :

« Baptiste en était l'inventeur,
En cet art assez grand docteur,
Et qui, touchant les sinfonies,
Est un de nos plus beaux génies. » (2).

Le Motet « pour le Mariage et pour la Paix » parut si réussi que, la semaine suivante, on l'exécuta de nouveau, mais cette fois, à la chapelle royale après un motet de Gobert. Loret, d'abord un peu réservé sur les mérites de Baptiste musicien d'église, se rattrape lors de la seconde audition ; il a entendu causer, dans son entourage, et, à présent, les épithètes les plus louangeuses se pressent sous sa plume :

« Et fait par le fameux Baptiste,
Garçon admirable en son art. » (3).

On devait la composition du motet en question à l'initiative et à la générosité d'un des bienfaiteurs de la Merci, M. Bernard (4).

(1) *Ballet de la Raillerie*. R. Ballard, p. 22. Bib. nat. Y 6034.

(2) LORET. Lettre du 4 sept. 1660, p. 138.

(3) *Id.* Lettre du 18 sept. 1660. p. 145.

(4) Ce M. Bernard avait organisé à la Merci, en août 1658, un grand concert pour célébrer l'heureuse guérison du roi.

Le mois de novembre ramena les fêtes mondaines avec l'opéra de *Xercès*, du vénitien Francesco Cavalli, représenté le 22 novembre dans la haute galerie du Louvre. Marucelli nous apprend que le roi quittait Vincennes le 20, afin d'assister à la représentation. Lully avait été chargé d'ajouter à cette œuvre des entrées de ballet; il en composa six qui méritèrent l'approbation du correspondant florentin, puisqu'il traite les ballets « d'assai vaghi » (1), et dont les deux premières, en manière d'hommage à la jeune reine, introduisaient des basques et des danses espagnoles. Le *Serse* de Cavalli était du reste un spectacle d'attente, que l'on donnait pour faire patienter le public jusqu'à l'*Ercole amante* (2). Il ne semble pas que Lully ait paru dans les entrées de ballet de *Xercès*; aucune gazette ne mentionne son nom parmi « les plus habiles danseurs de France ». Loret s'émerveille sur la splendeur des décorations que Torelli avait préparées dès le mois de mai, et sur les talents d'Anna Bergerotti, mais il ne souffle mot de Lully (3).

Nous réentendrons parler de Baptiste le mois suivant. On avait repris les bals. Un soir que Francœur, le « confiturier de la cour », s'était particulièrement distingué en approvisionnant la « collation » de grands bassins de confitures, d'oranges de Portugal, de citrons doux, de limonades, caramels et grenades, le tout « d'un goût sans égal » et fourni de franc cœur, remarque Loret qui cultive aisément le calembour, les hôtes du roi entendent une symphonie après laquelle Legros chante, soutenu de deux théorbistes. Puis, on danse un ballet :

« Ensuite, on dansa le Balet
 Peu sérieux, mais très folet,
 Surtout dans un Récit Turquesque
 Et dont Baptiste étoit Auteur
 Que sans doute tout spectateur
 En eut la rate épanouye
 Tant par les yeux que par l'ouïe. » (4).

Nous ne savons de quel ballet il est ici question; aucun des divertissements antérieurs ne contient de récit turquesque (5), susceptible d'identifier le ballet de décembre 1660. Il s'agit là, vraisemblablement, d'un petit ballet improvisé (6). Beauchamps signale justement, à la date du 15 décembre,

(1) MARUCELLI. Lettre du 20 novembre 1660. *Mediceo*, 466.

(2) MARUCELLI. *Loc. cit.*

(3) *Gazette*, 27 novembre 1660, p. 1119. — LORET. Lettres du 4 octobre, 27 novembre et 11 décembre 1660. — BEAUCHAMPS. *Loc. cit.*, III, p. 150. — La représentation durait plus de huit heures, et les plus belles tapisseries de la couronne décoraient la salle.

(4) LORET. Lettre 50 du 18 décembre 1660. p. 198.

(5) Le ballet de la *Revente des habits* contient un récit turquesque. Mais nous n'avons pu établir avec certitude la date de ce ballet qui se place entre 1655 et 1661.

(6) Ces ballets improvisés étaient très fréquents. Beauchamps en enregistre deux en 1656, un ballet, inventé sur le champ et dansé par le Roi dans l'appartement de la Reine, le 5 janvier; un autre inventé en peu de temps, et dansé également au Louvre par le souverain, le 14 février. (Beauchamps, III, 141.)

On en trouve un autre concerté seulement du jour précédent, le 19 janvier 1662, chez Madame. (*Gazette*, 16 janvier 1662, p. 98.)

un ballet de 12 entrées qui fut dansé dans l'appartement du roi au Louvre ; or la fête relatée par Loret, à la date du 18, se passe précisément dans les appartements et il y a tout lieu de croire que le ballet au « récit turquesque » n'est autre que celui du 15 décembre (1). Il fallait bien se dédommager du triste carnaval de 1660 ; aussi celui de 1661 présenta-t-il un vif éclat. Les 19 et 22 février, le roi dansa au Louvre le Ballet de l'*Impatience* (2) dont le dispositif, avec prologue et épilogue, annonce déjà l'opéra ; les chanteurs italiens venus à Paris pour la représentation de *Xercès* y participaient, et Lully en avait écrit la musique. Dans le « récit crottesque » de la 3^e partie, le Florentin se retrouve au milieu de ses compatriotes Assalone, Bordigone, Meloni, Piccini, Chiarini, mais, cette fois, il ne figure plus parmi les danseurs de l'entrée ; il compte au nombre des musiciens, avec la Barre, Vincent et Itier, et joue de la guitare (3). Voici donc un document explicite qui vient à l'appui de ce que dit Lecerf, au sujet du goût de Lully pour la guitare, dont un vieux cordelier lui aurait appris à jouer. « Lulli commença par cet instrument, et la guitare plus à la mode qu'aucun autre en Italie, et celui dont on y joue le mieux, fut celui qu'il connut d'abord. Il conserva le reste de sa vie l'inclination à en jouer. Il ne disoit point qu'il sçut dès lors ce que c'étoit que le violon. » (4). Lecerf rapporte, plus loin, que, lorsque Baptiste voyait une guitare, « il s'amusoit volontiers à battre ce chaudron-là, duquel il faisoit plus de cas que les autres. » (5).

Mais sa collaboration au ballet de l'*Impatience* ne se borna pas à celle du compositeur et du guitariste : il danse à deux reprises (6) à la suite du roi, puis (3^e partie, 3^e entrée), il joue encore un rôle noble, celui d'un des chevaliers de l'ancienne Chevalerie. Enfin, la 4^e partie (3^e entrée) lui permet de revenir à la note comique en faisant un aveugle. N'oublions pas qu'en ce temps-là, on trouvait très drôle de s'amuser des infirmités d'autrui. L'entrée de ces aveugles se bousculant et trébuchant, faute de conducteurs, faisait rire aux larmes :

« Rien ne fut plus jovialiste
Que Beauchamp, Dolivet, Baptiste.
L'inimitable sieur Geffoy (Geoffroy)
Fit bien des fois rire le Roy
Ayant un béguin sur l'oreille
Et faisant l'aveugle à merveille. » (7).

(1) *Ballet à 12 entrées, dans l'appartement du Roi au Louvre*, le 15 décembre (Beauchamps, III. pp. 149-150.) — De son côté, Saint-Hubert classe parmi les « Petits Ballets » ceux qui comportent de 10 à 12 entrées. (St-Hubert, *loc. cit.* p. 5.)

(2) *Gazette*, 26 février 1661, p. 200. LORET, lettre 8, du 19 février 1661, p. 30, lettre 9 du 26 février 1661, pp. 34-35. Beauchamps, III, p. 151. Le ballet fut repris le 26 février. *Gazette*, mars 1661, p. 223.

(3) *Ballet royal de l'Impatience*. Paris. R. Ballard, p. 32.

(4) LE CERF. *Comparaison*. pp. 183-184.

(5) *Id.* pp. 188-189. Lully joua encore de la guitare dans la 4^e Entrée du *Ballet des Muses* (1666).

(6) 1^{re} Partie, 1^{re} Entrée. — 3^e Partie, 3^e Entrée.

(7) LORET. Lettre du 19 février 1661, p. 30. — L'entrée des Aveugles comportait toute une bande de musiciens, dont 2 vielles, 2 violons, 2 flûtes et 2 basses de violon. (Livret de Ballard, p. 38.)

Lully, avons-nous dit, avait composé la musique du ballet (1), mais, comme d'habitude, il s'était adjoint des collaborateurs, et Loret ne manque pas de le laisser entendre :

« Et le renommé Baptiste
Qu'on dit n'être plus grand juriste
A sur tout plein de tons divers
Composé presque de tous les airs ;
Toutefois je me persuade,
Sans que d'honneur je me dégrade,
Que Beauchamp, danseur sans égal,
Et Dolivet, le jovial,
En ont aussi fait quelques-uns. » (2).

En outre, le gazetier, d'ordinaire si louangeur pour les nobles danseurs, témoigne cette fois de quelque réserve (3), certains d'entre eux, plus reluisants qu'adroits, faisaient, certes, de leur mieux, mais n'atteignaient point à la perfection. Michel de Pure a laissé un passage qui montre combien les professionnels associés à ces amateurs devaient prendre de peine afin d'assurer une exécution passable : « Quel soulagement seroit-ce aux Verprez et aux Baptistes s'ils rencontroient des gens capables d'exécuter leurs pensées et de bien former un pas qu'ils auroient enseigné. Tout habiles, tout ingénieux qu'ils peuvent estre, ils sont bien embarrassés de la stupidité de la plus part des grands seigneurs et des personnes de qualité. Ordinairement, ils ne sont capables de rien et contraignent ainsi les plus adroits et les plus entendus maîtres à retrancher de la force du pas, de la presteté du mouvement et des autres grâces de la Dance pour n'estropier pas une entrée par la différence de leurs pas et de leur action. » (4). Ces lignes jettent une lumière piquante sur la collaboration des gens de métier et des courtisans improvisés danseurs.

Les multiples mérites de Lully allaient recevoir la récompense de tant d'efforts dépensés à amuser le souverain. Le 19 mai 1661, Louis XIV le nommait « surintendant et compositeur de la musique de la Chambre », et les termes dans lesquels la *Gazette* enregistre cette nomination sont des plus flatteurs pour le Florentin : « Le Roy voulant conserver sa musique dans la réputation qu'elle a d'estre des plus excellentes par le choix des personnes capables d'en remplir les charges a gratifié le sieur Baptiste Lulli, gentilhomme florentin de celle de Surintendant et de Compositeur de la Musique de sa Chambre. » (5). En même temps, son camarade et associé

(1) La musique de l'*Impatience* se trouve dans le T. II du Recueil Vm⁶ de la Bib. nat. et dans le Tome X de la collection Philidor.

(2) LORET. Lettre du 26 février 1661, p. 35. L'indispensable HESSELIN était conducteur de ce ballet, et toute la troupe des chanteurs italiens y participait.

(3) Parlant des personnes « de haute qualité » qui cherchaient à imiter le Roi, il déclare, en effet, qu'elles excellèrent « qui plus, qui moins ». Toutes n'avaient pas l'expérience de M. de Genlis ou de M. de Villeroy. (Fournel. *Loc. cit.* II, pp. 51-52.)

(4) DE PURE. *Idée des Spectacles*, Chap. XI, p. 248.

(5) *Gazette*, 19 mai 1661, p. 480. Le *Répertoire historique et biographique de la Gazette de France*, publié par M. de Granges de Surgères (Paris, 1902) donne une

Lambert, dont le talent de chanteur servait en quelque sorte de point de comparaison, puisque le plus bel éloge qu'on pût faire d'un chanteur consistait à dire qu'il chantait « Lambertiquement » (1), recevait celui de Maître de la Musique de la Chambre.

Les deux charges occupées par Jean Cambefort étaient vacantes depuis la mort de ce dernier survenue au commencement de mai 1661. Cambefort fut enterré à St-Eustache le 5 mai 1661 (2). C'était un bon et vaillant musicien qui demeura jusqu'à la fin sur la brèche, car, quelques jours avant sa mort, au mois d'avril, il dirigeait encore l'office de Ténèbres aux Feuillants (3).

Devenu surintendant de la musique de la Chambre, Lully va redoubler de zèle et d'activité ; il compose la musique du ballet des *Saisons*, dansé par le roi le 25 juillet 1661, pendant le séjour de la cour à Fontainebleau (4), à l'occasion de la venue du comte Claude de Tott, ambassadeur de Suède. Sur la fin d'avril, en effet, la cour s'était rendue à Fontainebleau pour y passer le temps de la grossesse de la reine (5). Benserade s'inspirait fort heureusement ici de la circonstance. Son ballet, pastoral à souhait, est un divertissement de villégiature qui donnait prétexte à une importante machinerie. (Loret compte plus de 112 machines) (6). Chaque saison amenait un changement de théâtre et, tandis que Mlle Hilaire représentait la « Nymphé de Fontainebleau », Madame, entourée des beautés les plus en renom, remplissait le rôle de Diane. Le roi s'adjudgeait ceux de « Cérès » et du « Printemps ». Quant à Baptiste, on le voyait avec St-Aignan et Verpré en « moissonneur » (4^e entrée), puis en « Jeu », pendant l'entrée du Printemps (7).

La musique, qui laissait entendre :

« ...une angélique synfonie,
De douces voix et d'instrumens,

date doublement fautive : 21 mars 1661 (T. III. p. 461). — La nouvelle est datée de Fontainebleau. Voir Ms fr. 7651. (*Bienfaits du Roy*) f^o 9v).

(1) LORET. Lettre du 19 février 1661. p. 30.

(2) Ms fr. 12526.

(3) LORET. Lettre du 23 avril 1661, p. 52.

« Camfort expert en Musique
Par pratique et par théorique
Et qui sert, dans ce bel Employ (maître de la musique du Roi)
Par quartier, dignement, le Roy. »

De son mariage avec Marie Auger, qui appartenait vraisemblablement à la famille de Paul Auger, le maître de la musique de la Chambre, naquirent cinq enfants, dont le dernier, une fille nommée Madeleine-Paule, vint au monde l'année de sa mort, le 3 février 1661. (Ms fr. 112526.) En 1656, Cambefort était survivancier d'Auger. Arch. nat. KK. 209.

(4) MOTTEVILLE. *Mémoires*, pp. 509-510.

(5) La musique des *Saisons* se trouve dans le T. II du Recueil Vm⁶¹ et dans le vol. II des œuvres de Lully à la Bibl. du Conservatoire. — La *Gazette* donne la date du 26 au lieu de celle du 23 qui résulte du livret de Ballard. Elle annonce dès le 14 les préparatifs du Ballet (p. 684).

(6) LORET. Lettre 30 du 31 juillet 1661, pp. 118-119.

(7) Livret de R. Ballard ; l'entrée du Printemps était la 8^e ; le Roi apparaissait suivi du Jeu, du Ris, de la Joie et de l'Abondance. (p. 18).

inspirait à Loret des vers où, moins heureux dans la forme que Benserade, il l'égalait presque par la qualité de l'éloge décerné au Florentin :

« Du susdit Balet que je vis,
On sçaura, par forme d'avis,
Que les airs sont du sieur Baptiste
Qui d'Orphée est un vrai copiste. » (1).

Nous avons vu plus haut que Renaudot, en annonçant l'élévation de Lully au poste de surintendant, le qualifiait de « gentilhomme florentin » ; il ne nous semble pas inutile de revenir sur la question de la prétendue noblesse du musicien, question que nous avons déjà abordée dans notre précédent article.

Lorsque, en décembre 1661, le roi lui octroie des *Lettres de naturalité*, aucune mention de noblesse ne figure dans l'acte, et les auteurs qui ont soutenu la thèse de Lully gentilhomme, Fétis et Denne-Baron, entre autres, se sont trompés en prétendant fonder leur assertion sur les termes de celui-ci. Cet acte, ils l'ont certainement mal lu. Que dit Fétis, en effet ? « D'abord, les lettres de naturalisation qui lui furent accordées par Louis XIV... lui donnent le titre d'*écuyer*, et le déclarent fils de Laurent de Lully, *gentilhomme florentin*... » (2).

Or, on ne lit rien de tel dans les *Lettres de naturalité*, et Fétis les a, sans doute, confondues avec le contrat de mariage qui accorde, effectivement, de semblables qualifications à Lully et à son père. Voici le texte du début des lettres royales :

« Nous avons reçu l'humble supplication de Jean-Baptiste de Lulli, natif de la ville de Florence, capitale de la Duché de Toscane en Italie, fils de Laurence de Lulli et Catherine del Seta (3), ses père et mère... »

A part la particule prise par Lully pour donner le change, rien dans ce texte ne concorde avec le dire de Fétis. Mais, il y a plus, et on nous permettra, à notre tour, d'apporter des arguments contraires à la légende lullyste. Lors des formalités qui précédèrent, en 1681, la nomination du Florentin comme secrétaire du roi, on ne trouve aucune trace de sa soi-disant noblesse originaire. Dans sa soumission autographe du 29 décembre 1681, conservée au Musée des Archives nationales, Lully écrit ainsi son nom : Jean-Baptiste Lully (sans particule) (4). L'information de bonnes vie et mœurs faite, en la circonstance, le 26 décembre 1681, par les commissaires délégués à cet effet, Pierre Mareschal et Jean-Baptiste de Falentin, reste muette sur la noblesse du postulant. Philippe Quinault, qui le connaissait bien, déclare que Louis XIV avait voulu l'anoblir, mais que Lully préféra obtenir l'office de secrétaire du roi. Le conseiller Nicolas Hullot fait une

(1) LORET. *Loc. cit.*, p. 119.

(2) FÉTIS. T. V. p. 336. Denne-Baron a reproduit l'allégation de Fétis. (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1861, p. 4.)

(3) « del Seta » et non « del Serta » comme l'écrivent Fétis et Denne-Baron. Cette dernière orthographe est celle du contrat de mariage. (*Lettres de Naturalité*, Minutes Ader). On a vu que le Baptistaire de Lully donne l'orthographe « del Sera ».

(4) Arch. nat. V² 47, p. 153. C'est la pièce 878 du Musée des Archives (A. E. II.)

déclaration analogue (1). Ce n'est qu'à partir de 1682 que, sur des actes authentiques, Lully est qualifié d'écuyer (2).

De même encore, un pamphlet adressé à la maréchale de la Ferté et intitulé *Le triomphe de Lulli aux Champs-Élysées*, pamphlet des plus favorables au Florentin, incite à lui attribuer une extraction modeste ; on peut y lire que les musiciens français, par jalousie, alléguaient son peu de naissance, à quoi Polymnie répond « que Lulli était noble *par ses charges*, sans contredit, mais que, quand il ne le serait pas, la bassesse de l'extraction n'aurait jamais été un obstacle à un triomphateur » (3).

Il est donc permis de se montrer sceptique sur le compte du « gentil-homme florentin » de la *Gazette* et de Fétis.

Les *Lettres de naturalité* accordées à Lully (4) proclament sa haute valeur. Il a, dit le texte, « montré sa suffisance et capacité dans la musique en toutes manières, notamment en plusieurs beaux airs de balets et de chants par luy composés en toutes sortes de langues. » On fait ainsi allusion, non seulement au talent de Lully symphoniste, mais encore à son mérite de compositeurs d'airs vocaux ; on ne manque pas de souligner l'habileté du musicien à écrire des airs « en toutes sortes de langues », entendez par là les langues française, italienne, espagnole et latine. Faut-il rappeler quelques-uns des airs italiens dont il avait émaillé ses ballets, encore que la paternité de tous ceux-là ne puisse pas lui être attribuée sans réserves ? Citons dans l'*Amour malade* « Eche sarebbe amor », dans *Alcidiane* « Amiam dunque » et le duo « Cede al vostro valore », dans la *Raillerie* le chœur fugué « L'un dell' altro », le duo fameux « Gentil musica francese », dans l'*Impatience*, le récit des preneurs de tabac, les chœurs « Se non canto », « Al corpo di bacco », etc. Le motet de la Merci, « autre chose louable », démontrait que Lully, danseur consommé et symphoniste d'élite, s'entendait à merveille à écrire de la musique latine. C'était un homme universel et prodigieux. Aussi, le roi de se montrer fier de le compter désormais au nombre de ses sujets, et de lui octroyer gratuitement sa naturalisation « sans que, pour ce, il soit tenu de nous payer finance ni indemnité de laquelle, à quelque somme qu'elle se puisse monter, luy avons fait et faisons don par lesdites présentes, à la charge que ledit Lully finira ses jours en nostre royaume, et qu'il ne sera facteur ni négociateur d'affaires pour les étrangers. »

A peine naturalisé Français, Lully va travailler sur un opéra italien. On se rappelle que Marucelli, à l'occasion de la représentation du *Serse* de Cavalli, annonçait la représentation pour le prochain Carnaval de l'*Ercole amante*. Nous savons par le titre de la partition que Cavalli composa cet opéra en l'hon-

(1) Documents extraits de V. 2 35 et publiés par M. Campardon dans : *l'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, II, pp. 144-148. Consulter aussi : Arch. nat. V²62, f^o 255^{ro} et V²63. 88^{ro}

(2) L. DE GRANDMAISON. *Essai d'Armorial des artistes français* ; in *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1904, pp. 651-682.

(3) Bib. de l'Arsenal. *Recueil Tralage*. 2. 6542, f^o 261^{ro} et 261 v^o.

(4) *Minutes Ader.* Elles furent enregistrées à la Chambre des Comptes, le vendredi 30 juin 1662. (Arch. nat. P. 2688, f^o 131 et PP. 151, f^o 45 v^o.) C'est par erreur que M. Radet écrit : « Au mois de décembre 1861, il obtenait du roi sa naturalisation. » Mais cette erreur est imputable à l'Inventaire du musicien qui porte le millésime 1681 au lieu de 1661. — Cf. Radet, *loc. cit.*, p. 24.

neur du mariage du roi avec l'infante (1). Mais l'aménagement de la salle des Tuileries n'étant pas terminé, on remit la représentation à l'année suivante (2), et la naissance du Dauphin survenue le 1^{er} novembre 1661 à Fontainebleau fournit à la pièce un regain d'actualité. Lully, sur la demande du roi, introduisit dans l'opéra de Cavalli d'importantes et nombreuses entrées de ballet (3). Le prologue célébrait l'heureux événement de novembre, et la « Tragédie » avait pour sujet les amours d'Illus, fils d'Hercule et d'Yole, amours contrariées par la passion qu'Hercule ressent lui-même pour Yole (4). Vigarani, le successeur de Torelli, était l'inventeur de machines surprenantes qui produisirent un effet sensationnel. Dans plusieurs lettres de février 1662, Marucelli signale les préparatifs de l'*Ercole*. Il écrit le 3 février : « Si va preparamo il grand balletto e commedia per la futura Settimana; s'apprende notabilmente il pericolo d'il fuoco. (5). » La complication des machines, les « vols » et apparitions de personnages mythologiques qui descendaient du ciel dans des chars, faisaient craindre, en effet, que quelque incendie se déclarât (6). On n'avait pas oublié le précédent accident du ballet de la *Nuit*; de plus, deux ans auparavant, le 6 février, le feu avait pris dans la galerie des Rois au Louvre (7); la cour n'était donc pas sans inquiétudes sur l'exécution, dans une salle neuve, d'un ouvrage aussi important et entouré d'une machinerie aussi délicate. C'est pourquoi on prend des précautions contre l'incendie. Écoutons Marucelli, il va nous dire qu'on connaissait déjà l'usage des passerelles métalliques :

« Hanno le regine fatto erigere un balaustro di ferro che spicandosi dalla la Residenza va a terminare ad una porta d'il teatro per uscire pia prontamente e speditamente in ogni accidenti (8). »

Rassurées par l'établissement de la galerie qui reliait leurs appartements au théâtre, les deux reines purent admirer à loisir les splendeurs de la fête. Mais la préparation des représentations n'allait pas sans difficultés. Le 1^{er} février, on répète avec les costumes au milieu d'un grand désordre qui se produit au moment de l'apparition des machines, et que Marucelli attribue en partie à la malveillance. Il termine sa lettre du 10 en

(1) Le titre de la partition italienne est le suivant : *L'Ercole per la maesta di Luigi XIII re di Francia, nelle sue Nozze in Parigi, l'anno MDCLXII, di Francesco Cavalli* (Bib. St-Marc à Venise). Le livret publié à Paris par Robert Ballard (1662) porte : *Ercole amante, Tragedia, Representata per le Nozze delle Maesta Christianissime*. Ce titre est reproduit ensuite en français. Bib. nat. Rés. Y. 408. — Les paroles étaient de l'abbé Buti.

(2) NUITTER-THOINAN. *Loc. cit.*, p. LXI.

(3) La musique du ballet d'*Hercule amoureux* se trouve dans le T. II du Recueil ms Vm⁶, à la Bib. nat. et dans le vol. II des Œuvres de Lully au Conservatoire.

(4) Livret de BALLARD. *Loc. cit.* (Argument).

(5) *Mediceo*. 4662.

(6) Nombreuses sont les machines de l'*Ercole* : au 1^{er} acte Vénus descend dans une Machine ; au 2^e, c'est Junon qui emmène le Sommeil sur son char ; au 3^e, Vénus apparaît dans un nuage puis demeure en l'air avec le Sommeil. Mercure vient en volant réveiller Hercule. Au 4^e, Junon paraît en l'air sur un trône, Neptune sort de la mer dans une conque traînée par des chevaux marins. Junon remonte au ciel. Au 5^e acte, nouvelle descente de Junon.

(7) MOTTEVILLE. *Mém.*, p. 501.

(8) *Mediceo*, 4662.

exprimant l'espoir que des mesures seront prises pour éviter le retour de pareils troubles, lors de la première fixée au mardi 7 février (1).

Les craintes de Marucelli devaient se réaliser. Tandis que les gazetiers français sont tout éloges et tout enthousiasme (2), le Florentin se plaint du tapage qui a empêché qu'on entendît la musique. Sans doute, l'ouvrage réussit parfaitement, en une orgie de décorations « plus qu'admirables », assure Loret, et de costumes éblouissants, mais la musique passa inaperçue :

« Ma la Musica ch'era il nervo principale della festa si perde tutta attorno lo strepito di chi non intende... (3). »

Les dix-huit grandes entrées que célèbre la *Muze historique*, et dont la musique revenait à Lully, allongeaient considérablement le spectacle ; il dura six heures. Tous les artistes de la troupe italienne y participèrent, associés à Mlle Hilaire (Vénus) et à Mlle de la Barre (La Beauté). Le roi figurait en Soleil dans le ballet. Quant à Lully, il ne semble pas avoir paru sur la scène.

En revanche, il put approcher de Cavalli venu à Paris pour diriger les répétitions de son ouvrage, ainsi qu'en témoignent les annotations de la partition italienne, annotations en français à l'intention des musiciens de l'orchestre, et que le compositeur avait préparées par avance en raison de son imparfaite connaissance de notre langue (4). Cette fréquentation devait porter ses fruits, car les opéras de Lully s'inspirent de certains dispositifs imaginés par Cavalli.

En étudiant les rôles remplis par le Florentin dans les ballets dansés à la cour de 1654 à 1662, nous avons, à maintes reprises, signalé la présence à côté de lui du chanteur Michel Lambert. L'année 1662 n'allait pas s'écouler sans resserrer de façon plus étroite l'amitié des deux musiciens.

De son mariage avec Gabrielle Dupuy (5), Michel Lambert avait eu une fille unique, Madeleine, née le 19 février 1642 (6). Le 24 juillet 1662, Jean-Baptiste Lully épousait à St-Eustache la fille de Lambert. Voici son acte de mariage, tel qu'il ressort des registres paroissiaux :

« Le 24 juillet 1662 ont été fiancés et mariés avec permission et après la publication des bans, noble homme Jean-Baptiste de Lully, surintendant de la musique de la Chambre du Roy, de St-Germain l'Auxerrois et Damoiselle Madelaine Lambert, fille de noble homme Michel Lambert, maître de la musique du Roy. » (L'acte non signé) (7).

(1) *Mediceo*, 4662.

(2) *Gazette*. 11 février 1662, pp. 147-148. LORET : Lettres des 11 et 25 février.

(3) *Mediceo*. *Loc. cit.*

(4) On lit plusieurs fois : « Tout doucement » ; la Symphonie d'ouverture du 2^e acte porte : « Une otre fois Messieurs. » Cf. H. KRETSCHMAR : *Die Venetianische Oper und die Oper Cavalli's und Cestis* (Vierteljahresschrift, 1892, p. 53) et ROMAIN ROLLAND : *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. 1895, p. 253.

(5) Lambert s'était marié à St-Sulpice le 13 mai 1641. (Jal. *Dictionnaire critique*, p. 73.)

(6) *Ibid.* Gabrielle Dupuy mourut à Bel-Air dix-huit mois après la naissance de sa fille.

(7) *Registre des mariages de St-Eustache du 13 Juin 1660 au 28 Juillet 1664*. f^o III v^o. Ms fr. 12526. f^o 61. Nous transcrivons cet acte d'après la copie que Beffara en a donnée. Jal ne donne qu'un texte abrégé. On voit que, sur l'acte de mariage, Lully et Lambert s'intitulent « noble homme », qualification qui, du reste, n'avait aucune portée nobiliaire.

Lully n'avait pas trente ans; sa femme était dans sa vingt et unième année. La veille de la cérémonie, le 23, on signait le contrat de mariage chez Lambert en présence des parents et amis des deux fiancés; mais, dès le 14, à St-Germain, la famille royale, voulant affirmer la haute estime en laquelle elle tenait le surintendant, avait apposé sur cet acte ses augustes signatures.

Le contrat rédigé par Lefouyn et Charles, notaires à Paris (1), fournit d'intéressants renseignements sur l'entourage et la famille des conjoints. Il débute comme il suit:

« Furent présents en Leurs personnes Jean-Baptiste de Lully, escuyer surintendant et compositeur de La Musique de La Chambre du Roy, natif de la ville de Florence, filz de Laurent de Lully, gentilhomme florentin et de deffunte damoiselle Catherine del Serta (2) demeurant à Paris au cloître Saint-Thomas du Louvre, paroisse St-Germain Lauxerrois, Pour Luy et en son nom d'une part, Noble homme Michel Lambert, maistre de la Musique de La Chambre de Sa Majesté demeurant à Paris, rue Notre-Dame des Victoires, paroisse St-Eustache, stipullant Pour Damoiselle Magdelaine Lambert, sa fille unique, Et de deffunte damoiselle Gabrielle Dupuy, jadis sa femme. La dicte damoiselle à ce présente, de son contentement d'autre part. »

Sans revenir ici sur les qualifications nobiliaires dont se parent Lully et son père, nous apprenons, par ce préambule, que le Florentin habitait en 1662 au cloître St-Thomas du Louvre et que Lambert demeurait rue Notre-Dame des Victoires.

L'église collégiale de St-Thomas du Louvre, située sur l'emplacement de la galerie actuelle du bord de l'eau et assez rapprochée du guichet (3), possédait, en effet, un cloître dans lequel les chanoines, chez qui le zèle pieux n'excluait point le sens pratique, louaient de nombreux logements. On trouve, en effet, dans les délibérations du chapitre de St-Thomas, un règlement concernant ces logements, règlement intervenu le 1^{er} août 1661 et qui donne l'état des locations, les noms des locataires et les prix de leurs baux (4). Nous avons relevé dix-sept logements, dont six occupés par des dames que nous voulons croire respectables. Le paragraphe 9 du *Règlement pour les logements* vise précisément les logements du cloître. Mais, malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu trouver trace d'un bail passé au nom de Lully (5). Peut-être celui-ci n'était-il que sous-locataire, les registres des

(1) *Minutes Ader.*

(2) C'est cette orthographe fautive de « Serta » que M. Robin a transformée en « Sarte » dans son étude sur Lully. (*Bulletin de la Société académique de Poitiers*, T. XXVI et XXVII, 1870-1871.)

(3) Consulter sur ce point le *Plan de Paris* en 1710 par Bullet et Blondel, planche VIII (Ed. Taride) et A. Berty: *Topographie historique du vieux Paris*, I, p. 96.

(4) Arch. nat. LL. 539, f^o 238 v^o et f^o 239 r^o, Les prix des baux variaient de 30 livres à 120 livres. Le cloître St-Thomas, rebâti en 1759, faisait le coin de la rue des Orties.

(5) Il y aurait lieu de dépouiller toutes les archives de Saint-Thomas du Louvre qui se trouvent dans la série S et qui contiennent une grande quantité de titres. A la fin du XVIII^e siècle, les revenus de la collégiale se montaient à 6900 livres. (Ms fr. 15382). Voir aussi: Abbé LEBEUF: *Histoire de la Ville et de tout le diocèse de Paris*. Rectifications et additions par F. Bournon, 1890.

délibérations capitulaires montrant qu'on admettait des sous-locataires (1).

La mère de Lully était déjà morte à l'époque du mariage de son fils. A côté des parents immédiats s'étale pompeusement la liste des grands personnages qui assistent au contrat et donnent leur consentement au mariage. Ce sont d'abord, le roi, la reine-mère et la reine Marie-Thérèse, puis le duc de Rochefoucauld, premier gentilhomme de la Chambre, Jean-Baptiste Colbert, « conseiller ordinaire du Roy en tous ses conseils, du Conseil Royal », Marie Charron sa femme, l'excellent chanteur de Nyert, premier valet de chambre du Roi (2), Louis Hesselin, maître de la chambre aux deniers (3), et quelques seigneurs de moindre importance. Hesselin figurait là à titre de camarade du futur, car la plupart des ballets de cour utilisaient son ingéniosité « d'inventeur » et son talent de danseur.

Au second plan se rangent modestement la famille et les amis : « Honorable homme » sieur Michel Dupuy, le cabaretier de Bel-Air et sa femme Madeleine Briolle, aïeul et aïeule de Madeleine Lambert, Damoiselle Hilaire Dupuy « fille majeure », la célèbre chanteuse, tante maternelle de la future. Depuis le 21 juin 1659, elle appartenait, en qualité d'ordinaire, à la musique de la Chambre du roi (4). Le 1^{er} mai 1663, Mlle Hilaire fut marraine du premier enfant de Lully, une fille qui reçut les prénoms de Catherine-Madeleine, noms de sa grand'mère paternelle (Catherine del Sera) et de sa mère (5). Elle fut probablement aussi marraine de la deuxième fille de Lully, Gabrielle-Hilaire, baptisée à St-Roch le 3 octobre 1666, et à laquelle le Florentin donnait les noms de sa tante (Hilaire Dupuy) et de sa grand'mère maternelle (Gabrielle Dupuy, femme Lambert).

Deux cousines germaines du côté maternel, Catherine et Anne Morineau, signent encore au contrat (6). Les amis sont représentés par « noble homme » M^e Galliot, greffier commis du Châtelet et par sa femme Jeanne Limozin.

Lully et Madeleine Lambert adoptaient le régime de la communauté, conformément à la coutume de Paris. Lambert accordait à sa fille une dot de « vingt mil livres tournois, sçavoir douze mil livres en deniers comptant,

(1) Arch. nat. LL, 539 f^o 239^o.

(2) C'est à lui que la Fontaine adressa son épître célèbre en 1677. Pierre de Nyert entra d'abord dans le service de la garde-robe, puis dans celui de la Chambre. En 1664 il compte au nombre des quatre valets de chambre ordinaires. (Jal. pp. 921-922.) En lui dédiant son livre d'*Airs*, de 1666, Lambert l'appelle le « dieu du chant à qui la France doit ce qu'elle a de fin et de touchant dans la belle manière de chanter. »

(3) Maître de la Chambre aux deniers et surintendant des plaisirs du roi, Hesselin se prodiguait à la cour et à la ville. Son faste était fameux. Sa maison d'Essonne fut le théâtre de fêtes d'un luxe inouï, notamment d'un divertissement qu'il donna en 1656 à la reine Christine. Il mourut d'indigestion en août 1662, peu de temps après le mariage de Lully (Loret, XIII, 122.)

(4) Ms fr. 10252, f^o 145^o.

(5) Catherine-Madeleine, baptisée à Saint-Eustache, épousa J.-N. de Francini et mourut en 1703. Le parrain était Michel Lambert. Ms fr. 12526, f^o 61.

(6) On trouve trace des demoiselles Morineau dans l'*Inventaire après décès* de Lully. Le 23 juillet 1675, Catherine Morineau reconnaissait que Lully s'était porté caution pour elle et pour sa sœur Anne à l'occasion du paiement d'une somme de 1816 livres, 19 sols. (*Inventaire Lully*. Minutes Chevillard.) Anne Morineau épousa Dominique dit Normandin, S^r de la Grille, ordinaire de la musique de la Chambre du roi. (Nutter et Thoinan. *Loc. cit.*, p. 122.)

quatre mil livres en bagues, joyaulx, hardes à l'usage d'icelle damoiselle future espouze, meubles dont le payement et dellivrance se fera dans ledict jour et veille des espouzailles, et les quatre mil livres restans en quatre années esgallement sur les appointemens de ladicte charge de Maistre de musique de la Chambre du Roy de laquelle ledict sieur Lambert est pourvu et jouissant. »

20.000 livres, c'était pour l'époque, une fort honorable dot; ce capital provenait, en partie, de l'héritage de Gabrielle Dupuy qui revenait entièrement à sa fille, le surplus étant versé par Lambert, à titre d'avancement d'hoirie.

Les conventions matrimoniales stipulaient que 8.000 livres entreraient dans la communauté et que le reste, soit 12.000 livres, resterait propre à Madeleine Lambert.

Mais Lambert ne bornait pas sa générosité à compléter l'héritage de sa femme. En raison des liens d'amitié qui l'attachaient à son gendre, il consentait à le prendre comme survivancier de sa charge de maître de musique de la Chambre du roi.

Le 30 juin 1662, il passait devant Lefouyn et Charles un acte à cet effet, et Louis XIV, dans le brevet par lequel il sanctionnait le choix de Lambert, offrait de la sorte son cadeau de mariage à son surintendant, « désirant tesmoigner au sieur Jean-Baptiste de Lully... la satisfaction qui luy reste de ses services et la connoissance particulière qu'il a de son expérience et de sa capacité. (1). » Deux autres brevets du 3 juillet fixaient l'un, la récompense des deux charges d'intendant et de compositeur de la musique de la Chambre déjà possédées par Lully à 20.000 livres, en cas de décès du titulaire (2), l'autre, la récompense de la charge de Lambert dont Lully devenait survivancier, à 10.000 livres (3). Ainsi, les faveurs royales s'accumulaient peu à peu sur la tête de l'heureux Baptiste.

Lully promettait à sa femme un douaire de 400 livres de rente viagère pour le cas où elle n'aurait pas d'enfants, douaire qui devait être réduit à 350 livres dans le cas contraire; il exhibait en outre tous les brevets qu'il tenait de la générosité du souverain, y compris ses *Lettres de naturalité*.

Louis XIV trace, au pied de ces dispositions, le hautain et anguleux filigrane de sa signature, que Mortemart, en parfait courtisan, s'applique semble-t-il, à imiter. Marie-Thérèse écrit son nom d'une main inhabile; la signature de la reine-mère n'est pas plus heureuse. Le futur signe: Jean-Baptiste Lully, sans particule, après quoi s'échelonnent, pittoresques, les graphies des autres témoins (4).

On sait que du mariage de Lully avec Madeleine Lambert naquirent six enfants, dont Jal a donné, avec une grande précision, les dates de naissance et de décès. Madeleine Lambert survécut longtemps à son mari, puisqu'elle ne mourut que le 3 mai 1720. On l'enterra dans l'église des frères Augustins déchaussés de la place des Victoires (5).

(1) Brevet joint au *Contrat de mariage*. (Minutes Ader).

(2) D°. La récompense était la somme que le nouveau titulaire d'une charge devait payer aux héritiers de celui dont il prenait la place.

(3) D°.

(4) Nous publierons prochainement tous ces documents *in extenso*.

(5) Ms fr. 12526, f° 104.

Le père de Lully ne vint pas en France à l'occasion du mariage de son fils, mais une anecdote des plus amusantes, rapportée par Cizéron-Rival, assure qu'il se rendit à Paris lorsque Baptiste, parvenu au faite des honneurs, détenait une sorte de royauté musicale ; sans doute, cette anecdote ne doit être accueillie qu'avec réserve, comme d'ailleurs toutes les anecdotes ; cependant, elle ne choque pas la vraisemblance ; de plus, elle s'accorde assez bien avec ce que nous connaissons du savoir-faire et des prétentions du Florentin, frotté dès sa jeunesse aux grands et qui se savait quelqu'un.

Ainsi donc, Laurent Lully aurait fait le voyage de France « pour être témoin de la fortune éclatante de son fils ; mais celui-ci le renvoya doucement dans son pays, de peur que la présence du bonhomme ne démentît la noblesse prétendue de son origine. Le fameux Scaramouche Tiberio Fiorelly prenoit plaisir à en faire des railleries très piquantes qu'il terminait ordinairement par ce refrain : « *Povero padre!* » (1).

Dès le début de l'année suivante, lors de la représentation du *Ballet des Arts*, dansé par le roi le 8 janvier, Benserade lançait une allusion au mariage de Lully, dans la 6^e entrée où le Florentin représentait un chirurgien entouré d'estropiés. (Le ballet mettait en scène les sept arts libéraux).

« J'estois perdu moi-même, et tous ceux que je voi
Qui sont ceux Incurables
Perdus et misérables

Ne s'aidoient pas si mal de leurs membres que moi.
Dans mon infirmité ne sachant plus que faire,
Le Dieu du Mariage à qui je fus contraire,
L'auroit-on cru si bon pour un estropié?
M'a guéri tout à fait et mis sur le bon pié!
Cette divinité, ma chère protectrice,
N'en n'ayant pas laissé la moindre cicatrice. » (2).

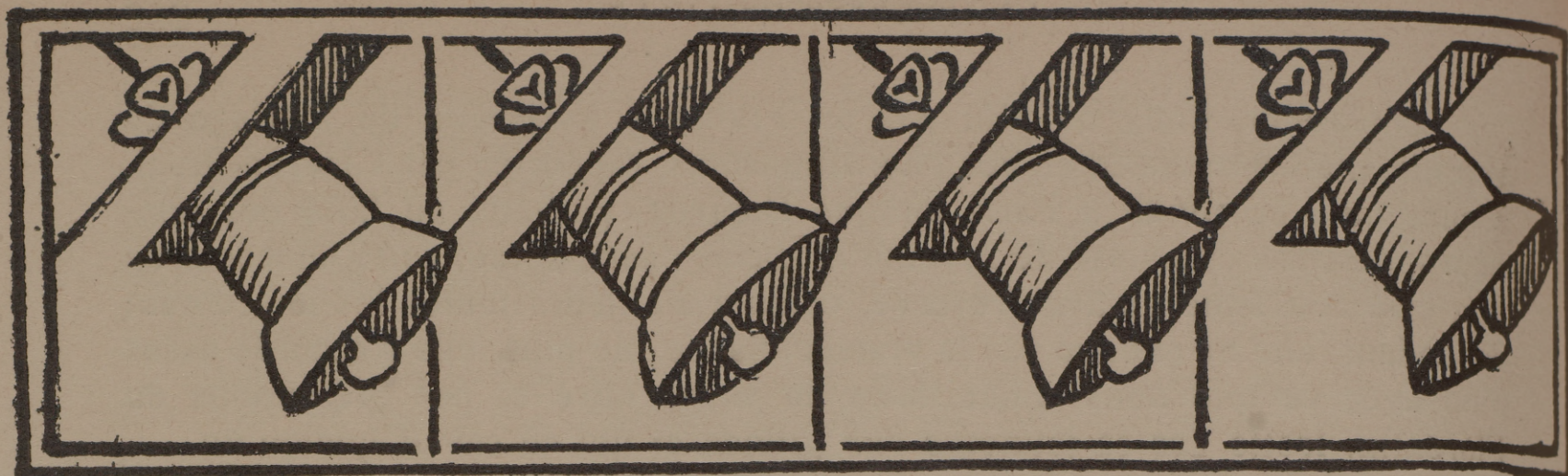
Ce passage semble indiquer que Lully ne renonça pas facilement à sa vie de garçon ; les charmes de Madeleine Lambert et l'affection de Lambert lui-même le décidèrent cependant à franchir le Rubicon.

Le mariage de Lully clôt la première étape de la carrière officielle du musicien ; désormais confirmé dans les charges les plus importantes et les plus enviées, il va, avec de célèbres collaborateurs, poursuivre sa route glorieuse jusqu'à ce que la fondation de l'opéra vienne mettre le sceau à sa puissance et à son universelle réputation.

LIONEL DE LA LAURENCIE et HENRY PRUNIÈRES.

(1) CIZERON-RIVAL. *Récréations littéraires*, p. 64. Tiberio Fiorelly ou Fiorilli était né à Naples le 7 novembre 1608 ; il mourut à Paris le 8 décembre 1696 et fut inhumé à Saint-Eustache.

(2) BENSERADE. *Œuvres*, T. II. *Ballet royal des Arts*. Voir Livret de Ballard, p. 19.



ÉTUDE DE MUSIQUE ORIENTALE

LE NËÏ

Ecoute la flûte de roseau ce qu'elle raconte
Et les plaintes qu'elle soupire au sujet de la séparation,
(Début du MESNEVI.)



A contemplation du superbe marbre du Louvre (N° 230), représentant le téméraire et infortuné Marsyas crucifié aux branches du pin où il va être écorché vif par Apollon, éveille invinciblement au fond de l'âme, avec un premier sentiment d'humaine pitié, je ne sais quelle suspicion sur la valeur du « juste jugement » des divinités olympiennes. Chez elles comme chez nous, le cœur avait certes ses raisons, partant, l'arbitrage des Muses dans le tournoi artistique engagé entre le satyre phrygien et leur propre coryphée se présentera toujours comme frappé d'une légitime récusation.

N'en déplaise aux nombreux favoris des neuf sœurs, s'il est vrai que la musique soit le plus poétique, le plus vivant de tous les arts, dès l'instant que le débat ne portait que sur la musique pure et la mélodie instrumentale, le charme des modulations variées de la flûte ne pouvait que l'emporter d'emblée sur le pincé monotone des trois cordes de la lyre primitive. On le vit bien, d'ailleurs, à l'occasion d'un autre concours du même genre où le fameux Midas n'hésita pas à donner la palme au dieu Pan. Il est vrai que mal lui en prit !

Mais qu'importe, l'injuste vengeance du Musagète n'infirmes en rien le jugement du courageux disciple d'Orphée.

Qu'était donc cette flûte que jeta dédaigneuse Athéna et que Marsyas osa ramasser pour la faire bientôt résonner avec éclat dans Olympos en présence même du Fils de Latone ? — Selon toute apparence, une simple tige de roseau perforée de quelques trous, telle la flûte orientale appelée *Néï* (du persan *naï*), dont la véritable origine se perd dans l'antiquité.

En dépit d'Apollon, le néï est resté en Orient jusqu'à nos jours, l'instrument de musique par excellence. Les Mevlévis ou Derviches tourneurs, ces fidèles dépositaires des anciennes traditions de la musique arabe et persane, lui ont donné place d'honneur dans leur cérémonie rituelle bien connue, et ainsi qu'en témoigne le début poétique du *Mesnévi*, chef-d'œuvre de leur célèbre fondateur Djelal-ed-Din Roumi, ils en ont même fait le symbole et la personnification de l'âme frémissante et comme transportée par l'ardeur de ses aspirations vers Celui qui est l'Unique principe et la Nature unique !

« Ecoute la flûte de roseau ce qu'elle raconte et les plaintes qu'elle soupire au sujet de la séparation. Depuis que l'on m'a coupée, dit-elle, parmi les ajoncs frémissants des marais, hommes et femmes se plaignent par ma voix. Je veux un cœur tout déchiré par l'abandon pour que je puisse expliquer les chagrins causés par le désir. Toute personne qui reste éloignée de son origine cherche le temps où la réunion s'opérera de nouveau. C'est pour toute assemblée que je pousse mes plaintes ; je suis la compagne des heureux et des malheureux ! »

Je ne sais rien à la vérité, d'harmonieux, de suave et de prenant comme le son mystérieux de ce long calame. On dirait, pour emprunter le langage du poète :

..... les coups d'aile
D'un zéphir amoureux passant sur les roseaux
Et craignant, en passant, d'éveiller les oiseaux !

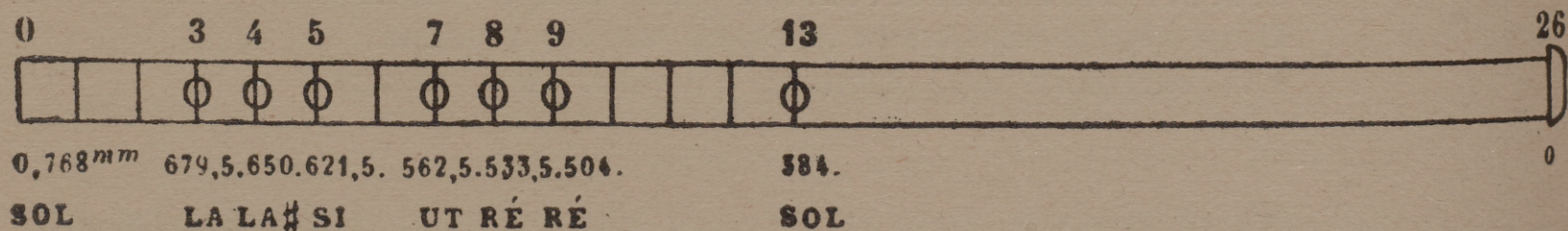
Le néï n'est qu'un roseau, mais un roseau mélodieux et dans sa forme naturelle d'une si grande simplicité, il reste encore le plus parfait des instruments à vent ; rien n'égale, en effet, la richesse de ses harmoniques, auxquels il doit son timbre merveilleux, timbre légèrement voilé qui rappelle

néanmoins d'une façon si frappante, celui de la voix humaine.

Villoteau a eu garde d'oublier le néï dans sa *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux* (1) ; il en traite même assez au long pour que Fétis n'ait eu qu'à le résumer dans son *Histoire Générale de la Musique* (2). Il faut bien l'avouer cependant, le travail de Villoteau fourmille d'erreurs et fournirait aisément matière à tout un livre de critique ; on m'excusera certes de reculer ici devant pareille tâche !

Tout récemment, Dom J. Parisot touchant au même sujet, n'était guère plus heureux ; le schéma du néï qu'il nous présente dans son *Rapport officiel sur une deuxième Mission scientifique en Turquie et Syrie* (3) est inexact en plus d'un point, ce qui ne pouvait qu'entraîner de fausses explications. Une rectification s'impose donc ; j'en prendrai occasion pour rappeler et fixer de nouveau l'attention de nos célèbres facteurs d'instruments à vent, des musiciens et des physiciens eux-mêmes, sur l'antique flûte orientale. Avant toutes choses cependant, je tiens à remercier ici M. Raouf Jecta, le musicologue et flûtiste turc le plus en vue à Constantinople, pour les précieux renseignements qu'il a bien voulu me fournir, renseignements qu'on ne saurait manquer d'apprécier à leur juste valeur.

Dans la description qu'il nous fait du néï, Dom Parisot s'exprime ainsi : « Le milieu de la longueur marqué par un trou donne la note la plus élevée, soit l'octave de la fondamentale. L'intervalle de ce milieu à l'extrémité est divisé imaginaiement en treize parties et les trous sont disposés à la troisième, quatrième, cinquième, septième, neuvième et treizième de ces divisions. Ce mode empirique de fixation des sons donne le résultat que voici (4). »



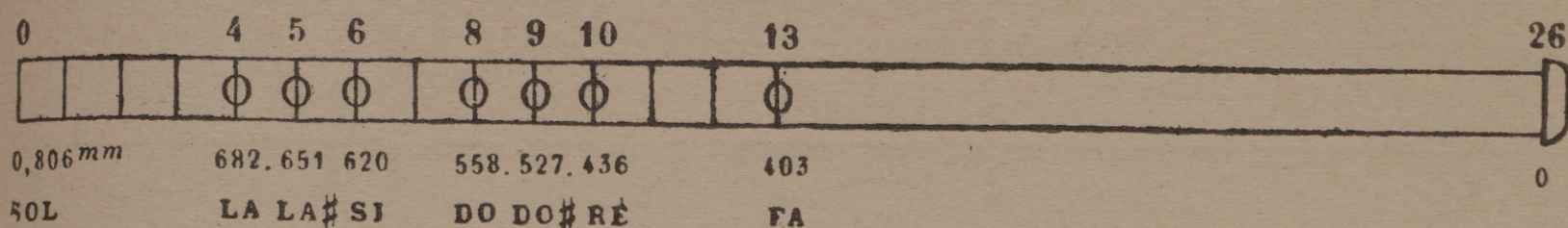
(1) Extrait de la *Description de l'Egypte*. Paris, Imp. Impériale, janvier 1813, p. 108-111.

(2) T. II, pp. 153-156.

(3) *Nouvelles Archives des Missions scientifiques*, t. X, p. 172.

(4) Op. cit., p. 172.

Ce schéma doit être rectifié comme suit :



Le néï étant un des principaux instruments accompagnateurs des voix dans les concerts, afin de parer aux insurmontables difficultés de transposition engendrées par la grande variété d'intervalles mélodiques particuliers à la musique orientale, on fut amené de bonne heure, à construire toute une série de néï de sept tonalités différentes. Le Mansour néï (néï victorieux) ou néï normal, le Schah néï (néï royal), le Daoud-néï (néï de David), le Bel-ahenk-néï (néï ample-ment harmonieux), le Kize-néï (néï de la jeune fille) le Mustahsène néï (néï louable) et le Supurgué-néï (néï de balayeur) (1).

Voici, grâce à l'extrême obligeance de M. Raouf Jecta, un tableau comparatif des rapports de tonalité de ces néï établi par comparaison au néï Mansour, néï normal, avec le nombre de vibrations simples par seconde de chaque note de la gamme naturelle turque transposée sur chacun de ces instruments.

Comme nous aurons bientôt l'occasion de l'établir scientifiquement dans une autre étude, la gamme naturelle turque ou orientale est la suivante :

576	648	720	768	864	960	1024	1152
ré	mi	fa #	sol	la	si	ut	ré
9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	16/15	9/8	

On saisira aisément la disposition du tableau ci-contre en songeant que l'emploi des sept espèces de néï ne comportant

(1) Fétis a donné de la diversité des néï une raison de tout point inexacte : « On en trouve, dit-il, dans la plupart des modes, parce que tel néï propre à jouer dans un mode ne peut pas servir à jouer dans un autre. Ce qui s'explique par l'échelle tonale de chacun de ces instruments, qui ne divise certains tons que par tiers de ton, et d'autres par le demi-ton ; en sorte que, chaque mode étant institué par des intervalles qui n'existent pas dans un autre, un néï différent est nécessaire pour chacun ». Cf. *Hist Gén. de la Musique*, t. II, p. 154.

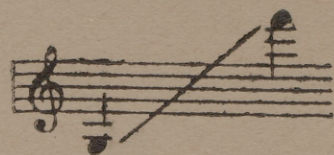
pas un doigté différent, dans la pratique, les notes obtenues sur chaque néï par un même doigté conservent le nom qu'elles portent sur le néï normal.

INSTRUMENTS AIGUS						Mansour- néï ou néï normal	INSTRUMENTS GRAVES						
Supurgué néï		Mustahsène néï		Kize néï			Schah néï		Daoud néï		Bel-Ahenk néï		
Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations		Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations	
ré	1536												
ut	1365 1/3	ré	1382 2/5										
si	1280	ut	1228 4/5	ré	1296								
la	1152	si	1152	ut	1152	ré	1152						
sol	1024	la	1036 4/5	si	1080	ut	1024	ré	1036 4/5				
fa #	960	sol	921 2/5	la	972	si	960	ut	921 3/5	ré	972		
mi	864	fa #	864	sol	864	la	864	si	864	ut	864	ré	864
ré	768	mi	777 3/5	fa #	810	sol	768	la	777 3/5	si	810	ut	768
		ré	691 1/5	mi	729	fa #	720	sol	691 1/5	la	729	si	720
				ré	648	mi	648	fa #	648	sol	648	la	648
						ré	576	mi	583 1/5	fa #	607 1/2	sol	576
								ré	518 2/5	mi	546 3/4	fa #	540
										ré	486	mi	486
												ré	432

Le néï Mansour se compose régulièrement d'une seule tige de roseau ouverte d'une longueur normale de 806 millimètres. Cette tige est divisée avec une précision mathématique en 26 segments ; le milieu de sa longueur situé au treizième segment est marqué d'un trou à la partie inférieure au moyen duquel on obtient la note *fa*, et non l'octave de la

fondamentale qui est *sol*. De ce point à l'extrémité on compte encore six trous placés à la partie supérieure de l'instrument aux quatrième, cinquième, sixième, huitième, neuvième et dixième segments.

L'étendue du néï est de trois octaves, moins un ton



A part les deux notes chromatiques *la* # et *do* #, les sons diatoniques obtenus aux ouvertures indiquées comptent précisément au nombre des harmoniques successifs de la fondamentale *sol*; de plus, entre chaque note diatonique, on obtient avec la dernière précision toute une série de notes intermédiaires constituées par les intervalles nommés par

les Grecs *limma* $\frac{256}{243}$ et *apotome* $\frac{2187}{2048}$

Le *la* (*la*⁸) est sensiblement plus bas que celui de notre diapason normal et équivaut à 864 vibrations simples par seconde. Toutefois, loin d'être un défaut, cette particularité reste encore à l'avantage du néï. Je rappellerai, en effet, que M. L. Soret a proposé avec raison, dans le *Journal de Physique* (1), d'abaisser le *la* du diapason international à 864 vibrations par seconde (2). L'*ut* de la gamme normale aurait alors 256 vibrations et le nombre de vibrations pour l'*ut* des octaves inférieures correspondrait également à des nombres entiers. Ainsi, *ut*² aurait 128 vibrations et *ut*¹ 64, alors que le nombre de vibrations simples pour notre *ut*² est 130,5 et 65,25 pour notre *ut*¹.

Dernière particularité non moins remarquable : à partir du son fondamental du néï, on obtient sur chacun des trous latéraux, par la seule accélération du souffle, c'est-à-dire, sans modifier le doigté, la quinte et les deux octaves superposées de chaque note, tandis que nos flûtes traversières modernes ne peuvent produire de la même manière que les deux octaves de la fondamentale ou d'un son intermédiaire

(1) 2^e série, t. IV, p. 506.

(2) On sait quelles variations considérables a subies le diapason depuis son invention vers la fin du xvii^e siècle jusqu'à l'année 1859, où, sur le rapport d'une commission spéciale nommée par le gouvernement français, un arrêté fixa la hauteur normale du *la* : 3 à 870 vibrations par seconde. Toutes les nations européennes ont adopté ce diapason officiel à l'exception de l'Angleterre qui préfère maintenir l'usage d'un diapason plus élevé.

de l'instrument. Voici, d'ailleurs, d'après les données fort exactes de M. Raouf Jecta, la tablature complète du doigté du néï Mansour :

PREMIER DEGRÉ D'IMPULSION DU SOUFFLE

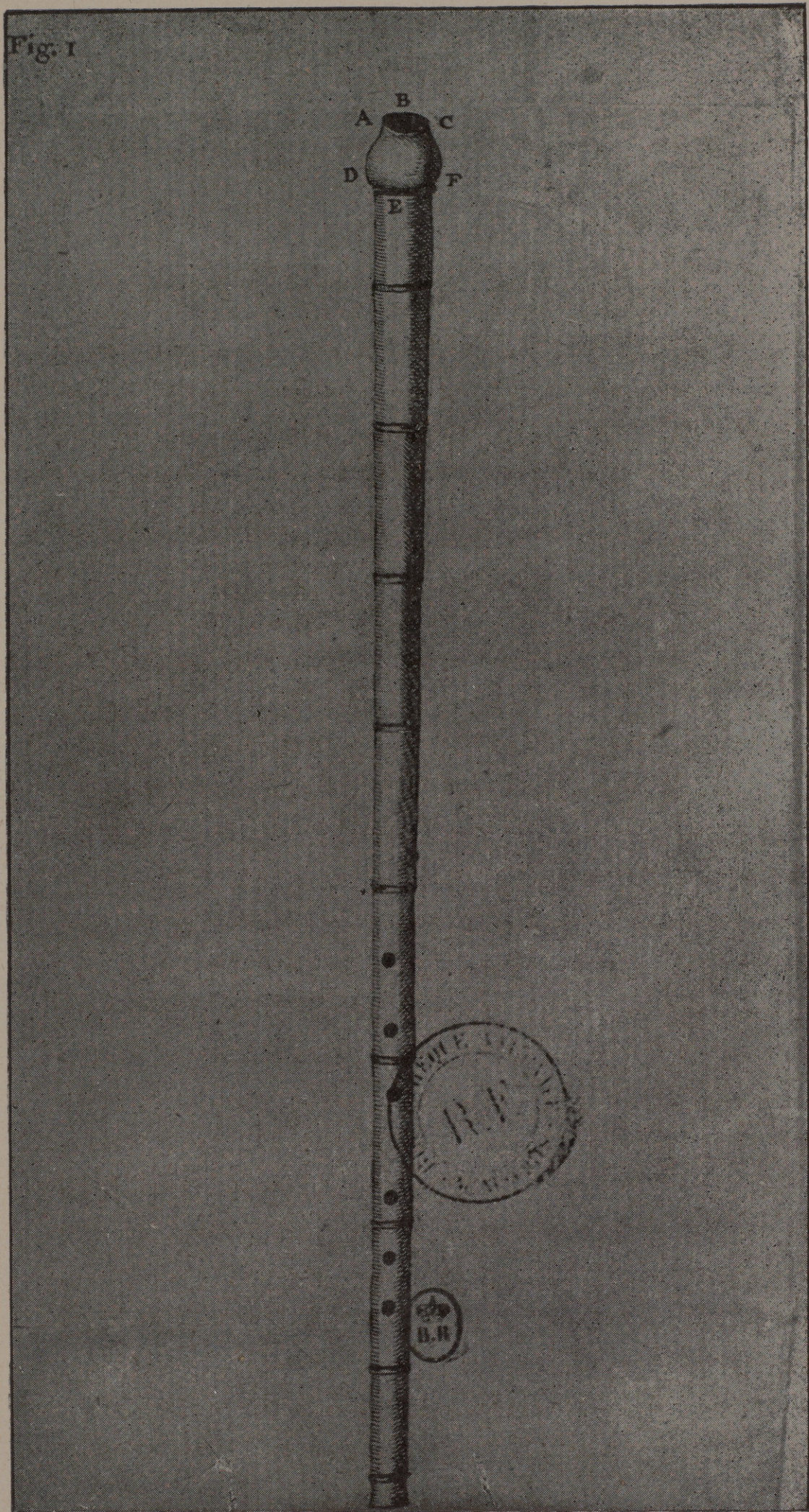
(1) En inclinant la tête à gauche.
 (2) En inclinant la tête à droite.
 (3) En revenant à la position normale.
 (4) En inclinant la tête à gauche.
 (5) En portant la tête encore plus à gauche. Les signes # et # \square marquent des intervalles équivalant au comma de Pythagore.

DEUXIÈME DEGRÉ D'IMPULSION DU SOUFFLE

(1) En inclinant la tête à droite.



DERVICHES TOURNEURS JOUANT DU NÉI ET DU CANOUN



LE NÉÏ

TROISIÈME DEGRÉ D'IMPULSION DU SOUFFLE



Chacune des sept espèces de néï a en outre son *nisfié*, c'est-à-dire sa moitié. Pour obtenir le *nisfié* du néï Mansour par exemple, on prend une mince tige de roseau de 403 millimètres de longueur que l'on divise en 26 parties égales, et on perce les trous d'après les règles indiquées ci-dessus. On obtient ainsi un petit néï dont le diapason est une octave plus aigu. Le son des *nisfié* est un peu criard, mais on les accepte néanmoins dans le concert classique lorsque les chanteurs et les instrumentistes sont en nombre.

Le néï n'est ni une flûte à bec, ni une flûte traversière; son embouchure placée à la tête de l'instrument est, d'après l'exacte description de E. Fonton, « une pièce rapportée de corne ou d'ivoire, dont la figure imite assez au dehors celle d'un cône tronqué. L'intérieur en est creusé et forme pareillement la même figure mais plus petite que la première et renversée en un sens contraire en sorte que la section A, B, C, du cône extérieur, sert de base au cône intérieur qui est coupé en dedans aux points D, E, F, base du cône extérieur. Ces deux cônes formés par le même solide, et de hauteur égale, sont entre eux comme leur base, et les cercles qui font leur

(1) Ces deux notes sont obtenues par le quatrième degré d'impulsion du souffle.

base, comme les diamètres. Or, pour savoir maintenant de quel diamètre est la section du cône intérieur, prenons le diamètre D, F , de la base D, c, F , et le diamètre A, c , de la section A, B, C , qui est aussi le diamètre de la base du cône intérieur, nous aurons cette proportion $D, F : A, C :: A, C : x$ ou un quatrième terme. Or $D, F = 16$ lignes, $A, C = 9$ lignes, donc $\therefore 16,9 \frac{9 \times 9}{16}$, ou comme 9 est au carré du moyen divisé

par le premier extrême. Or, le carré du moyen ou de $9 = 81$, qui, divisé par $16 = 5$ et quelque reste qui est la valeur de x , ou du quatrième terme de la proportion continue. L'ouverture intérieure du néï n'aura donc que 5 lignes et quelque chose de diamètre, tandis que l'extérieur en aura neuf, et celle-là n'augmentera et ne diminuera qu'à proportion de l'augmentation ou de la diminution de celle-ci, qui va effectivement quelquefois, dans les *Daoud*, jusqu'à dix lignes; l'on peut juger de là, quelle doit être la difficulté de l'embouchure. Il faut souvent souffler des années entières pour la bien attraper, et encore cela n'est-il donné qu'à des poumons extrêmement forts et vigoureux » (1).

La photographie ci-jointe fera parfaitement comprendre l'action de l'exécutant et la position de l'instrument.

Toutes ces indications suffisent bien à montrer que la fixation des sons du néï n'est peut-être pas aussi empirique qu'on semblerait le croire. Au reste, expérience faite, quelle que soit la longueur du roseau employée pour la fabrication d'un néï, la question de justesse dépend surtout, voire même exclusivement, de la division du calame en 26 segments et de la parfaite disposition des trous dans l'ordre ci-dessus indiqué.

Dom Parisot, attribuant au néï une longueur imaginaire de 768 millimètres, a eu tort également de vouloir en comparer les divisions régulières avec les degrés de la gamme fondamentale turque évalués de même, sur une corde de 768 millimètres. Nul ne l'ignore, en effet, une comparaison de ce genre devait rester non avenue, parce que contraire aux principes de la physique, les lois des vibrations transversales des cordes étant tout autres que celles des tuyaux

(1) Cf. Bibl. Nat. de France, Ms 4029. Nouv. acq. fr., pp. 99-100.

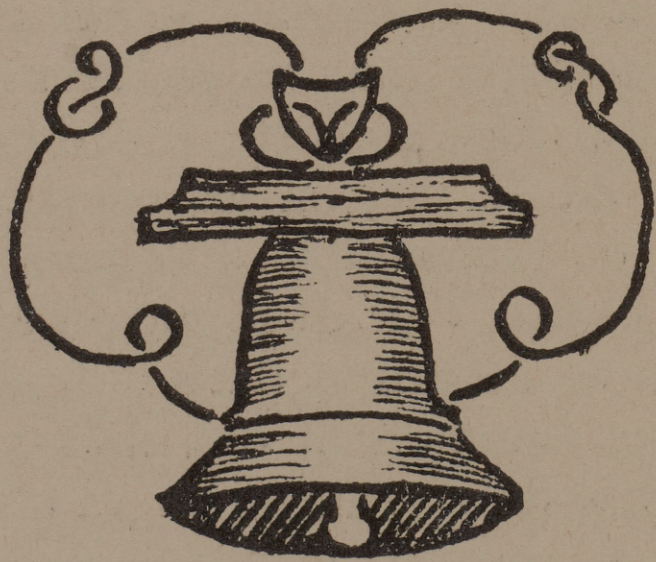
cylindriques. Partant, on ne saurait légitimement conclure avec le savant Bénédictin, qu'aucune des notes intermédiaires du néi normal n'est juste théoriquement, que la seconde et la quarte sont à peine plus basses que dans la gamme naturelle $11/57$ et $8/39$, que la tierce basse est plus accusée que dans l'échelle de la tamboura, etc. (1).

Il reste donc établi, au contraire, que le néi est basé de fait, sur le principe de la résonance harmonique ; belle et heureuse conclusion qui ne laisse pas d'être d'une extrême importance pour l'étude des systèmes musicaux en usage chez les Byzantins, les Persans et les Arabes, systèmes empruntés aux Grecs et aux Romains et qui remontent par voie de tradition à la plus haute antiquité.

P.-J. THIBAUT.

Des Augustins de l'Assomption.

(1) Cf. Bibl. Nat. de France, Ms 4029. Nouv. acq. fr., p. 99-100.





SERMON WAGNÉRIEN

PRONONCÉ EN L'ÉGLISE DE LA MISSION HOLLANDAISE
A SAINT-PÉTERSBOURG



EST un opéra que je voudrais prendre aujourd'hui, mes frères, pour thème de nos instructions. Un opéra ! dira-t-on. Est-ce donc un sujet religieux ? Et la plupart de répondre : *Non*. Mais vous, mes frères, vous contenterez-vous de cette réponse ? Je vous l'avoue, pour moi, elle ne saurait me satisfaire.

Qu'est-ce donc en vérité que la religion ? quel est son but ? Est-ce de dévoiler ce qui est et restera éternellement caché à nos yeux ? Est-ce de promener la clarté douteuse de nos faibles lumières dans les ténèbres des mystères, pour nous imaginer ensuite que nous avons prononcé le *fiat lux*, et que, grâce à nous, l'aube d'un nouveau jour va se lever ? Pour moi, la religion est autre chose. Elle consiste à ordonner, à grouper les mille phénomènes de la vie, en les considérant du point de vue de l'éternel et de l'immuable. Elle consiste à monter assez haut pour ne plus respirer l'air de la rue où se presse l'humanité et ses misères, où nous étouffons dans la foule ; assez haut pour trouver l'air pur des sommets et des glaciers frais, d'où la vue s'étend au loin, guérie de ses infirmités, et où nous nous croyons *tout près* de l'horizon lumineux et resplendissant de la Divinité, *de Dieu*. Oui, monter, monter encore pour n'apercevoir que ce qui s'élève au-dessus de l'humble toit des villes, c'est-à-dire, les temples et les cloches, et les monuments de marbre et d'airain des grands hommes, qui seuls restent debout après leur mort ! Là, Dieu n'est pas loin.

La religion est *foi*. Non pas une foi terre à terre, mais éclairée par Dieu. La foi est esprit et l'esprit a des ailes, et les ailes nous portent.

La religion est *amour*. Et l'amour c'est l'aube matinale, qui touche notre âme, comme le soleil caresse la fleur en bouton, la fait épanouir, et monter de ses corolles de doux parfums, telle une musique, une musique de fleurs. Et la musique élève l'âme aussi.

La religion est *espoir*. Non seulement l'espoir que nous entreprenons un jour dans le ciel, mais qu'un jour les pensées des grands hommes deviendront nôtres, et que ces pensées seront les guides sûrs de notre ascension.

La religion consiste entre autre chose dans l'acceptation de deux vérités : tout ce qui se passe n'est qu'une image ; et le symbole est le voile derrière lequel se cache l'Idée. Donc pas de lamentation sur la tristesse et l'obscurité de notre condition. Chercher l'Idée : voilà la vraie religion. Briser l'écorce pour avoir le noyau.

La vie ne rend souvent à notre oreille que des sons isolés. Or, ma religion consiste précisément à rassembler, à coordonner les sonorités éparses, pour en former une mélodie, et de cette mélodie une hymne de joie en l'honneur de la Vie. La Vie n'est pas un jeu de formes vaines ; elle vient à nous, pour que nous en découvriions le sens, et que de cette découverte naisse une vie nouvelle. C'est là ce qui s'appelle créer. Et là où l'homme crée, *Dieu n'est pas loin*. Donc, c'est là aussi de la religion !

Vous connaissez la vieille et belle légende de l'arbre de vie, le chêne Yggdrasyl ! Il avait un feuillage toujours vert, et dans ses hautes frondaisons, vivait un aigle, dont les yeux d'or luisaient à travers les rameaux tremblants. Eh bien ! c'est là encore selon moi le rôle de la religion, de transformer notre cœur en arbre de vie, toujours vert, dans lequel habite un aigle aux yeux d'or. Et lorsque nous aurons agi ainsi, nous comprendrons que rien d'humain ne doit nous rester étranger, et que, dans tout ce qui est humain, nous devons chercher le divin ; même dans les occupations journalières de la vie. S'agit-il en effet de nos travaux, de nos affaires, nous pouvons trouver cet élément divin dans les vertus d'honnêteté, de droiture, de probité. S'agit-il du théâtre, de l'opéra — nous y voici — n'y allons pas seulement pour crier « Bravo ! », mais pour écouter

avec notre âme, pour transformer en pensées ce que nous avons entendu, en pensées vivantes et non pas en froides abstractions. Trouver à la musique de plus hautes jouissances que le simple agrément, être profondément ému par l'art d'un maître, que Dieu inspira, écouter tout joyeux la chanson du printemps qui vient, et sentir en même temps ce que doit être pour nous ce printemps, et quand nous entendrons :

Aûs Lenzes Blut entspriessen wonnige Blumen.

(Du sang du printemps germent des fleurs radieuses.)

avoir la sensation que le vieil hiver fait place en notre cœur à l'avril naissant, — oui, mes frères, dans ces harmonies sublimes entrevoir le miracle futur des effluves printaniers, et fixer enfin en vous tous ces sentiments, en faire part à d'autres dans de pieuses méditations, comme nous le faisons aujourd'hui, c'est là, pour moi, faire acte de véritable religion.

Donner à tout ce qui est humain l'empreinte de la divinité, n'est-ce pas l'esprit dans lequel fut conçue l'œuvre à laquelle je fais allusion en ce moment ? Le cœur de l'homme est semblable à une feuille de papier blanc sur laquelle la beauté vient inscrire ses caractères sacrés. Et, dites-moi, croyez-vous que le monde serait plus mauvais, si chacun rentrait chez lui, portant dans son cœur les fleurs du printemps et les harmonies de la beauté et de la poésie sacrée !

Laissez-moi donc vous dire quelques mots de ce que j'ai vu cette semaine, et des réflexions qui sont venues à mon esprit.

C'était le Père éternel, le grand Dieu, qui chevauche là-haut sur les nuages, Celui dont les desseins sont profonds, et qui envoie les Valkyries, ces filles de sa volonté, pour réunir auprès de lui les héros batailleurs, qui un jour avec lui livreront bataille à la puissance du mal destructeur. Au héros qu'il aime, il donne une épée, qui porte le signe mystérieux de la victoire. — Mais un moment la splendeur du Dieu se voile, il déchoit, sa divine liberté se trouve enchaînée par sa propre faute. Et voilà qu'il lui faut enlever à l'épée sa puissance magique. Le héros meurt, car l'épée du dieu s'est brisée ; sa volonté elle-même, la Valkyrie, doit descendre des hauteurs du Walhall, et demeurer en un cercle de flammes, les flammes du méchant, appelé par Wotan. La Valkyrie doit sommeiller jusqu'à ce qu'elle soit éveillée par celui qui a nom *Siegfried* le vainqueur (Sieg) qui apporte la paix (Fried), et qui a grandi dans les malheurs. — C'est un

homme, mais un homme que la souffrance a rendu surhumain.

Et maintenant, écoutez le sermon qui est venu jusqu'à moi porté sur les ailes de la musique.

Un dieu ! Toi aussi tu en es un ! Toi aussi tu peux chevaucher sur les nues, tu peux exercer ta puissance sur tout ce qui passe à ta portée, pourvu seulement que ta force ne soit pas brisée, que ton courage n'ait point faibli, que ta volonté soit restée puissante ! Toi aussi tu peux concevoir de grands et splendides projets, tu peux faire la lumière là où règne l'ombre. Toi aussi, tu dois édifier ton Walhall, ta demeure, au-dessus des nuages, où les héros de ton choix, ceux qui sont morts en combattant et en chantant, seront éternellement avec toi, dans le temple sacré de ton cœur. Toi aussi tu dois forger une épée sacrée, et y graver des *runes* magiques ; car le glaive de l'esprit te donnera la victoire. Et la volonté, vierge virile, tu l'enverras par le monde sur le champ de bataille pour choisir, dans les combats de la vie, ceux qui n'ont jamais tourné le dos. — Mais malheur, malheur à toi, si tu oublies qui tu es, si tu te sers d'un or mal acquis pour t'affranchir. Malheur à toi si tu élèves dans le temple de l'humanité de mauvaises pensées. Si ta pureté se voile, ta liberté sera captive. Par ta faute alors, comme jadis le dieu, tu auras porté atteinte à ce qu'il y a de divin en toi. Ton épée de chevalier sera brisée, ta volonté entravée, encerclée par les flammes du méchant. — Et si pourtant cela arrivait ? Alors un seul pourrait t'apporter le salut, — un homme qui, dans une vie de souffrances, a victorieusement conquis la paix pour lui-même et pour l'humanité.

Ainsi donc quatre idées principales se dégagent de ces réflexions :

- 1° Atteinte portée à l'élément divin.
- 2° L'épée brisée.
- 3° La volonté enchaînée.
- 4° D'où viendra le salut ?

Méditons, si vous le voulez bien, quelques instants ces pensées.

Ce que dit notre cœur nous ne pouvons le comprendre que dans le silence intérieur. Et ce silence est quelque chose de vraiment grand. Connaissez-vous, mes frères, le mystère du silence ! Il a cent voix, et vient à nous lentement, chuchotant à voix basse, comme s'il ne voulait pas qu'une seule de ses paroles soit perdue. Et toutes ces voix ont des accents si joyeux

et si doux ! Elles nous parlent du temps où tout était soleil autour de nous, parce que la lumière était dans notre cœur propre, où il faisait si bon vivre, parce que nous étions bons nous-mêmes, où le Ciel était si bleu, la mer si belle, le rivage si doré et nos héros si grands, où enfin nous comprenions comme une chose toute simple ce voisinage immédiat de Dieu. Mais peu à peu les voix deviennent plus graves, comme si le soleil disparaissait derrière l'horizon du cœur, et plus tristes, et toujours plus tristes, jusqu'à ce que l'âme se prenne à pleurer ; car elle sait qu'elle a porté atteinte à ce qu'il y a de divin en elle. N'est-il pas vrai, mes frères, que nous avons souvent, bien souvent blessé la divinité en nous, même jusqu'à la mort ? Et alors — c'est aussi la triste vérité — nous avons entendu la plainte de *l'épée brisée* !

Mais écoutez l'appel qui résonne par tout l'univers : « *Rentre dans ta tente, Israël, voici le jour où les plus pacifiques ceindront leurs glaives !* » Le combat nous appelle, le combat pour les biens suprêmes de l'humanité, pour la liberté de l'esprit, pour les droits de la personnalité, pour l'élévation et la majesté de la pensée et des sentiments. Tirez l'épée, — l'épée de la Foi, qui vous le savez n'est autre que l'enthousiasme. C'est la foi qui nous parle de force, de respect, d'inspiration, et qui fait éclore en nos âmes le leitmotiv d'amour, — alors même que partout encore l'hiver nous environne. Mais lorsque cette foi s'est éteinte en nous, alors les enfants des hommes en viennent à préférer la lettre à l'esprit, le précepte à l'intention. Et ils s'excusent ainsi : « Wotan fit de même ; Dieu le veut ! »

Maudissons, mes frères, tout ce qui peut ainsi nous détourner des chemins qui conduisent aux sommets des montagnes. Combattons au contraire. Saisissons l'épée de l'amour, qui n'est autre que le pouvoir de s'oublier soi-même. Allons ! Les yeux brillants, la voix joyeuse, et les bras pleins de force, — tout comme s'il s'agissait de cueillir des fleurs (des fleurs simples comme des violettes, et rares comme des orchidées) pour les jeter sur les genoux de l'humanité. Sans nous désoler plus longtemps, saisissons la bonne épée de l'Espérance qui n'est autre que l'Idéalisme ! N'y a-t-il donc rien au monde sur quoi nous puissions, nous devions faire fonds ! N'avons-nous point la certitude que nous planterons la Croix sur tous les temples. Et n'est-ce pas une force que l'espérance, précisément parce qu'elle

repose sur l'idéal que chacun de nous porte en soi. Mais combien ont fait de cette espérance une *épée brisée* !

Connaissiez-vous la chanson d'*Excelsior* ?

« Attends un peu, tu as le temps. — Je neveux pas parce que
« je ne peux pas, parce qu'il me faut monter là-haut, où m'ap-
« pellent le mystère du silence et Dieu !

« Repose-toi un peu, tu es si fatigué ! — Je ne peux pas, car
« je ne veux pas ; je suis attiré par les sommets des montagnes,
« les cascades, les torrents, les aurores boréales de cette vie
« splendide ! »

Le monde au contraire s'écrie : « Ah ! que pouvons-nous faire,
« nés et conçus dans le péché, sans défense comme les bêtes
« des bois ! »

C'est alors que des lèvres de Celui qui veut nous sauver tombent ces mots :

« Je le veux ! »

Qui donc parle ainsi ? La légende nous dit que c'est l'homme qui est né, qui a vécu dans la souffrance, et qui ne craint point de traverser le feu pour eveiller la volonté. — Oui, c'est lui, mes frères.

Une seule chose nous peut sauver : c'est précisément que la volonté se réveille en nous, et nous donne la force de rester fermes et sans crainte. *Siegfried* c'est le nom que la légende donne à celui qui s'est toujours ainsi conduit. Chez nous, dans l'Ecriture, il s'appelle *Jésus*, fils de Dieu et de l'homme. Donnez, si vous le voulez, ce nom de *Siegfried* au Christ ; puisque aussi bien, il signifie : celui qui porte la paix dans ses mains robustes, parce que dans ses yeux brille la victoire. N'est-ce pas ainsi que le Christ s'avance sur la terre ? Et là où il parvient, retentit le chant du printemps qui chasse l'hiver. Oui, l'avril nous vient. Il luit sur le monde, il se balance doucement aux souffles des airs, et accomplit partout des miracles.

Et l'Humanité ravie écoute cette chanson de vie et de fécondité, ce message joyeux, que nous fait entendre un des plus grands penseurs, un des maîtres du domaine des sons ! Oui, c'est un joyeux message, un évangile. Et voici que *Dieu est près de nous*. En lui vit et se meurt toute chose. En lui nous vivons, nous aussi. L'avril nous vient. *Amen*.

Pour traduction conforme,

J. E.



CHOPINIANIA

A. M. P.-L. Robert.



LUSIEURS de nos confrères ont célébré le centenaire de la naissance de Chopin qui ne doit cependant avoir lieu que l'an prochain seulement. Les récentes recherches placent en effet au 22 février 1810 le moment auquel Chopin ouvrit ses yeux à la lumière du monde. Certains musicographes ont longtemps retenu la date du 1^{er} mars 1809 pour ce, mais la récente copie et scrupuleuse traduction de l'acte de baptême relevé sur les registres de l'église de Brochow, paroisse à laquelle appartenait Zelazowa Wola, où résidaient alors les parents de Chopin, indiquent sans contredit possible que c'est bien le 22 février 1810 qu'il convient de considérer comme jour de naissance du grand musicien polonais. L'erreur est pardonnable car elle fut longtemps propagée, conformément aux dires de la propre sœur de Chopin. Ces deux actes rédigés en latin, viennent d'être publiés par toute la presse musicale, mais nous furent révélés pour la première fois par le musicographe polonais M. Karłowicz (1). Nous nous contenterons de reproduire la traduction française de l'acte de naissance du musicien, lequel surtout nous intéresse. Le voici :

« En l'an mil huit cent dix, le 23 du mois d'avril, à trois heures de l'après-midi. Devant nous, curé de Brochow, remplissant l'office d'employé de l'état-civil de la paroisse de Brochow, district de Sochaczew, département de Varsovie, s'est présenté Nicolas Chopyn (!) père, âgé de quarante ans, domicilié au village de Zelazowa Wola, qui nous a présenté un enfant du sexe masculin, né dans sa maison le vingt-deux de février, à six heures du soir, cette année, déclarant qu'il est né de lui et de Justine Krzyzanowska, son épouse, âgée de vingt-huit ans, et que son désir est de lui donner deux prénoms : Frédéric-François.

« Après avoir fait cette déclaration, il nous montra l'enfant en présence de Joseph Wyrzykowski, économe, âgé de trente-huit ans, et Frédéric Geszt qui a fini sa quarantième année, tous les deux domiciliés au village de Zelazowa Wola. Le père et les deux témoins ayant lu l'acte de naissance qui

(1) Souvenirs inédits de Frédéric Chopin, Paris, Welter, p. 223.

leur fut présenté, déclarèrent savoir écrire. Nous avons signé le présent acte.
— Abbé Jean Duchnowski, curé de Brochow, remplissant les fonctions de l'état-civil.

(Au-dessous) : « Nicolas Chopin, père. »

Bref, l'attention a été ramenée vers certains détails biographiques généralement moins connus du public. C'est ainsi que nous pûmes lire dans un grand quotidien parisien et sous la signature de M. Luc de Vos le récit piquant : « *Comment fut créée la Marche funèbre.* » (1).

Cette création se fit, nous dit notre confrère, dans l'atelier du célèbre peintre vénitien Ziem, rue Lepic. Laissons donc pour un instant la parole à cet artiste qui a su donner de la Ville des Amants de si troublantes peintures :

« Je le vis, à quelque temps de là, entrer chez moi, tel que l'a représenté George Sand, « l'imagination hantée par les légendes du pays des brouillards, assiégée par des fantômes sans nom ». Après une nuit épouvantable, pendant laquelle il s'était débattu contre des spectres qui le frôlaient, l'enlaçaient, tentaient de l'emporter en enfer, il venait chercher auprès de moi quelque repos.

« Le récit de ses cauchemars me rappela une soirée chez Paul Chevandier. Je la lui racontai. Il frissonna, parut rêver. Je remarquai que ses yeux fixaient un piano que précisément j'avais acheté à son intention. Oui, j'avais destiné ce piano à la musique ; mais tous les arts se tiennent et, de la musique, je l'avais fait passer à la peinture. L'acajou qui le garnissait m'avait paru très propre à recevoir la couleur et, sur le panneau de gauche — préalablement dévissé — j'avais campé un moulin de Hollande. A cette lumière blonde il fallait un pendant. Je pris le panneau de droite et le décorai également d'un clair de lune à Venise. Le troisième panneau fut également consacré à la peinture, et le pauvre instrument ressembla à une pièce d'anatomie.

« C'était ce piano-fantôme que contemplait Chopin. « Avez-vous un squelette ? » me demanda-t-il. Je n'en avais pas ; mais je lui promis que, le soir même, il en trouverait un chez moi.

« J'invitai à dîner Paul Chevandier et mon ami le peintre Ricard et, au dessert, je fis part à Paul Chevandier du désir de Chopin. Paul envoya son domestique chercher le squelette et nous rééditâmes la scène de la rue de la Tour-d'Auvergne. — Mais ce qui n'avait été qu'une plaisanterie devint quelque chose de grand, de douloureux, de terrible. Pâle, les yeux brûlants de fièvre, Chopin s'enveloppa d'un long suaire et contre sa poitrine il tint serré le squelette, le spectre de ses nuits d'insomnie. Dans un silence lugubre, des notes s'épandaient, larges, lentes, accablées ; une musique inentendue, insoupçonnée : la *Marche funèbre* ! Elle se créait de toutes pièces, elle nous enlaçait, nous entraînait dans sa ronde infernale. L'artiste tentait de briser le cercle de bronze dans lequel sa pensée se voyait menacée de périr ; nous croyions qu'il allait réussir à s'élever vers le Ciel ; mais, après un éclair de joie et d'espoir, ses ailes se brisaient,

(1) Voir le numéro du *Petit Parisien*.

l'espoir s'évanouissait pour toujours, et retombait morne, vaincu, dans le gouffre d'où l'on ne revient pas.

« Les notes se firent plus rares. Nous nous précipitâmes vers Chopin : il avait donné un si prodigieux effort que nous le crûmes évanoui sous son linceul. »

Ainsi parla Ziem.

Heureux temps du romantisme ! C'est bien de ce Chopin à « l'imagination hantée par les légendes du pays des brouillards, assiégée par des fantômes sans nom. »

La note romantique était encore doublement accusée chez Chopin à la suite de son ignorance. Il croyait, de toute son âme, à l'existence de spectres, d'esprits méchants, et il suffisait d'une recrudescence de son mal terrible pour qu'il passât la nuit à rêver au claquement de squelette.

Un peu plus de lettres, des fréquentations moins aristocratiques, mais d'esprit plus robuste, lui eussent été un soutien moral dont il ne possédait hélas qu'une infime partie.

A la charge d'une femme qui n'a pas réussi à faire admettre par la postérité « qu'elle fut bonne » pour son ami, Chopin passa des années douloureuses, ne s'apercevant que trop tard qu'il avait transformé en liaison durable ce qui chez George Sand ne fut qu'un caprice, ménagé en grande partie par Liszt. Ces tracasseries, démesurément grossies dans l'imagination du compositeur, minèrent une santé délicate depuis la naissance déjà et qui demandait les plus grands ménagements tant physiques que moraux. Son voyage à l'île Majorque où il crut trouver la guérison, fut, pour sa constitution, une lamentable équipée, finissant même par un bout de trajet en brouette, les paysans de l'île tenant à voir filer cet artiste dont la maladie était réputée contagieuse à l'égale de la peste.



Passons à un autre sujet concernant Chopin. Avec beaucoup d'autres confrères nous publiâmes naguère un *Journal de Chopin* (1). Ce n'est que depuis peu que nous a été livrée la preuve que ce « Journal » est apocryphe. Il parut dans la *Neue Musik Zeitung* de Stuttgart (numéro du 8 janvier 1907), sous la signature de Mme Wiesenthal et de M. Chybinski. Ce dernier, spécialisé en quelque sorte dans la musique polonaise, ne devait point nous paraître suspect. A ce moment d'ailleurs, le « Journal » incriminé ne souleva aucune protestation. Quelques mois plus tard nous en établissions une version française que publiait le *Guide Musical* (1). Notre souci était que tout ce qui touche à une pareille personnalité, méritait d'être révélé au monde musical. Notre confrère allemand apprit alors que nul n'est prophète en son pays, car (et il l'avoua) ce n'est qu'à partir de la publication de la version française que la polémique fut engagée, sans que nous n'en fûmes prévenus par ceux qui nous attaquaient. Nous apprîmes fortuitement (n'étant pas Argus de la Presse) que le pianiste Rosenthal nous lançait le défi d'établir l'authenticité du dit « Journal ». Qu'eût-il dit si, ce manuscrit existant,

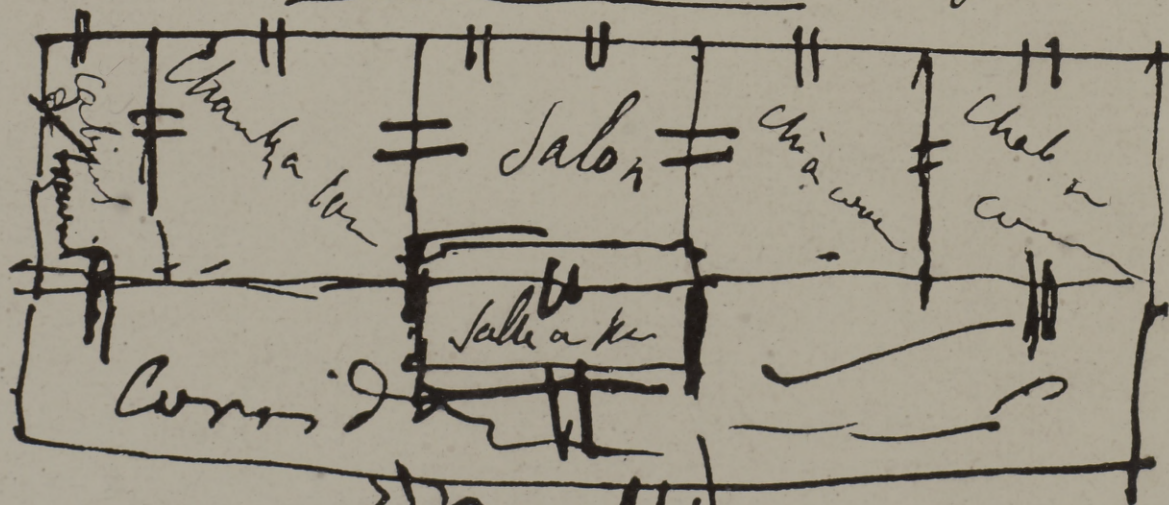
(1) *Guide Musical*, Bruxelles, 8-15 sept. 1907.

rue d'Orléans
 rue d'Orléans
 rue d'Orléans
 rue d'Orléans

wszystko to niewielkie - i ile możności w tym hotel.

2 pokoje sypialne - procy 2^{te}
 1 pokój sypialny i gabinet do
 pracowania -
 Salon (nie wielki)
 Salko à Manger
 Kuchnia (dobrej wielkości)
 2. Chambre de Domestique
 Cave. i ogród

p. ex. ulica, a leży ogród



pas de voisinage - surtout Korwala
 pas de voisinage - surtout Korwala
 pas de voisinage - surtout Korwala

LETTRE DE CHOPIN A UN AMI

pour lui indiquer le plan d'un appartement tel qu'il le souhaitait à Paris, dans le Faubourg St-Germain.

on le lui eût tenu sous les yeux? Par contre, M. le Dr Leichentritt, de Berlin, qui venait de publier une très importante biographie de Chopin, s'exprimait ainsi quant au « Journal » : « J'ai examiné ces feuillets et je les considère comme absolument authentiques. Leur fond et leur forme correspondent en tous points avec ce que je connais des événements mentionnés ».

Eh bien, et malgré tout, ce « Journal » est apocryphe. Et nous en devons l'explication à notre confrère Oswald Kühn, directeur de la *Neue Musik Zeitung* lequel, dès les débuts de cette légère querelle, ramassa le gant jeté par Rosenthal. Il s'enquit sérieusement de l'origine du trop fameux *Journal de Chopin*. Et voici les résultats de ses investigations qu'il a publiés dans *Die Musik* (Berlin, VIII, 4 p. 230) :

Il est dans une petite ville d'Amérique, à Northampton, dans le Massachusetts, une dame Jeanette Lee qui s'est faite une spécialité de ce genre de fantaisies littéraires-musicales. Elle puise dans les biographies et la musique d'un maître la quintessence d'une donnée qu'elle développe ensuite à la grande joie des revues et journaux américains et à la non moins grande joie de sa poche. C'est un article très demandé, bien payé, facile à produire, inépuisable; aussi pouvons-nous nous attendre à savourer prochainement « Les dernières lettres de Beethoven », car l'authoress s'est arrangée de façon à obtenir la signature de l'immortel symphoniste; une interview récente de Wagner nous est aussi promise; il y sera question d'un opéra ignoré de tous, supérieur même à *Parsifal*, ignoré à Bayreuth, et gardé en un coffre-fort de Carnegie, qui prêta jadis au Maître la bagatelle de 100.000 francs sur ce gage; quelle joie pour Cosima prima!

Comme on le voit, le sillon que Mme Lee cultive de préférence dans le noble champ de l'intellectualité promet d'être fécond en surprise et la moisson agréable à faire.

Ayant donc combiné de toutes pièces et publié un *Journal de Chopin* dans un magazine américain, Mme Wiesenthal en fit une traduction allemande que M. Chybinski arrangea et que publia M. Oswald Kühn dans la revue musicale dont la destinée lui est confiée. M. Kühn, en homme d'esprit, nous prie de croire que, malgré ses doutes, il publia ce « Journal », supposant que c'était là le meilleur chemin à prendre pour être fixé. C'eut été très bien, si notre collègue avait pris soin d'avertir les lecteurs; mais agissant comme il l'a fait, il passe aux yeux de beaucoup pour avoir partagé la confiance de beaucoup d'autres, et pour n'avoir eu en vue que la publication d'une nouvelle sensationnelle. Il eut été prétentieux de notre part d'être plus royaliste que le roi; nous eûmes donc confiance en notre confrère d'outre-Rhin qui nous doit même des remerciements, si nous tenons aux nuances, de cette très grande confiance que nous placions en lui, ne nous doutant pas qu'il se servait d'un « canard » ayant traversé l'Atlantique, un robuste canard donc.

Il est un pays qui s'appelle la Chine et où ce volatile sert à des fins que la nature n'a pas prévues; il remplace là-bas l'absence du Vérable. Est-ce pour cela que nous traitons de « canard » les nouvelles fausses appelées à remplacer les choses réelles? Avouons que nous avons tous fait là un fameux brin de réclame à l'ingénieuse Américaine qui va dès lors pouvoir

opprimer ses éditeurs. Mais elle aura l'occasion de méditer la morale du fabuliste qui veut qu'on ne nous y prendra plus.

Le *Journal de Chopin* est donc un document apocryphe qu'il faut rayer des documents ayant trait au maître polonais. On se méfiait déjà des revues américaines, espérons qu'il ne nous faudra point appliquer le même régime à certaines revues allemandes. Nous nourrissons d'ailleurs la conviction que M. Kühn est suffisamment peiné de sa trop grande confiance en certains musicographes; il serait cruel de notre part d'appuyer davantage sur la dominante et nous continuerons à faire crédit aux articles que M. Kühn voudra bien publier dans l'intéressante revue musicale qu'il dirige d'ailleurs depuis quelques années avec une très grande compétence. Que l'accident soit donc enterré; il ne fit que trop couler d'encre... et des larmes même si j'en crois quelques âmes sensibles. Moi je conserve ce journal... on a des heures moroses dans l'existence!

Comme corollaire à ce chapitre, il nous faut mentionner un petit catalogue de M. Liepmannsohn (de Berlin) établi à propos de la mise en vente de quinze lettres originales de Chopin pour lesquelles on ne demande que 3.600 marks. (Pourrait-on hésiter un seul instant!) Ces lettres adressées à Fontana, l'ami de Chopin et dont le catalogue donne des passages, coïncident avec certains feuillets du *Journal de Chopin*. Prenons la cinquième lettre datée de Palma, 14 décembre 1838, parlant d'insomnie et de toux. Le feuillet du « Journal », daté de Majorque, 16 novembre 1838, mentionne également ces deux choses dont souffrait Chopin. La septième lettre, écrite de Marseille le 17 mars 1839, est bien rapprochée du feuillet portant la date de Paris, 14 mars 1839, où Chopin parle de son passage à Marseille. Avouons donc que la supercherie américaine empruntait un certain cachet d'authenticité.

Un des plus curieux autographes de Chopin mis en vente par M. Liepmannsohn est un plan d'appartement imaginé par Chopin, appartement qu'il désire louer dans ce quartier de Paris comprenant les rues de Verneuil, de Bourgogne, de Beaune et Las-Case. Cette demeure semble beaucoup le préoccuper; il la doit habiter avec G. Sand et recommande à Fontana, chargé de lui trouver ce tusculum idéal, de ne pas agir à la légère: « Remarque, écrit-il, qu'on ne doit pas agir légèrement pour elle, remarque bien cela. » (Lettre de La Chatre, 4 octobre 1838). Au cours de deux autres lettres, toujours de « La Chatre 1838 », il revient à cette question de demeure, ajoutant qu'il espère ne plus y souffrir de sa toux qui l'étouffe.

Quel est le seigneur qui va pouvoir s'offrir ce joli lot de lettres du plus grand musicien polonais?

Ajoutons que le catalogue de ces lettres continue à propager l'erreur trop accréditée en faisant naître Chopin le 1^{er} mars 1809. Il est à espérer qu'en ceci aussi, la musicographie, d'année en année plus étendue, contribuera à dissiper cette erreur.

GASTON KNOSP.

Signalons un petit ouvrage qui vient d'arriver à la Revue, et dont l'auteur résume en cinquante pages les traits essentiels de la vie de Chopin.

EDOUARD GANCHE. — *La Vie de Chopin et son œuvre*. (Société des Auteurs et Editeurs, 1908, in-8°).



L'HYGIÈNE DU VIOLON

CONSEILS PRATIQUES SUR L'ENTRETIEN DES INSTRUMENTS A ARCHET,
EN VUE DE LEUR CONSERVATION

VII^e CAUSERIE

Nous avons vu que les qualités d'un instrument dépendent à la fois de la construction et du réglage. Un violon peut être excellent de par sa structure et son vernis; s'il est mal barré, si le diapason est irrégulier, le renversement anormal, s'il est pourvu d'une touche mal faite, si le chevalet n'a pas de justes proportions, si l'âme n'est pas à sa place, si enfin il est muni de mauvaises cordes, il sera quand même impropre à toute exécution artistique.

Supposant donc pour le moment un instrument parfaitement réglé, nous nous demandons quel *criterium* sert de base au connaisseur, pour lui permettre de porter un jugement sur les qualités ou les défauts dont cet instrument est doté.

On peut tout de suite dire que l'aphorisme: « La perfection n'est pas de ce monde », s'applique aussi à celui que l'on a coutume de nommer le « roi des instruments ». Dans le violon le plus parfait, comme chez l'individu le mieux doué, l'excès même de certaines qualités devient un défaut. Aussi, ne pourrait-on pousser l'étude jusque dans de telles subtilités, sous peine de ne pouvoir formuler aucune règle positive. Nous admettrons comme instrument théoriquement idéal, celui qui réunirait l'ensemble de toutes les qualités, sans que l'une domine les autres, et cette coïncidence ne se réalisera probablement jamais. La prédominance de certaines qualités sur d'autres, ou plutôt au détriment de quelques autres, est ce qui constitue la personnalité d'un instrument, et le fait choisir par l'artiste comme répondant le mieux à sa nature, son tempérament, ses aspirations. Par exemple de Bériot joua toute sa vie sur un Maggini, Paganini sur un Guarneri; l'instrument de prédilection de Vieuxtemps fut un Guarneri, celui de

Sarasate un Stradivari; Servais se servit pendant toute sa carrière d'une basse de Stradivari, très grand modèle... Je connais des artistes qui changent fréquemment d'instrument.

S'il est difficile de trouver dans le même instrument l'ensemble de qualités qui le rendent digne d'être appelé bon, il n'est, d'autre part, pas aisé de définir la majeure partie de ces qualités dont la perception est du domaine des sens et que l'ouïe seule peut goûter et analyser. Les termes les plus précis pourront seulement être compris de celui qui joue d'un instrument à archet, et il les appréciera en raison directe de son instruction technique.

Ce qu'on demande à un instrument, d'abord et par-dessus tout, c'est la *beauté du son*, représentée par la puissance avec la portée pour conséquence, la rondeur, la douceur, la pureté, l'égalité, le timbre.

Des instrumentistes exercés s'accorderont facilement à reconnaître l'absence ou la présence de ces facteurs, un seul excepté : le *timbre*. Faute de s'entendre sur la signification de ce mot, et d'en connaître exactement le sens, les mêmes musiciens porteront un jugement diamétralement opposé. Ils estimeront différemment la valeur musicale d'un instrument, parce qu'ils feront parler leur goût, prévaloir leur inclination personnelle, et qu'ils trouveront une supériorité là où il n'y aura qu'une différence. Précisons : On doit distinguer dans le timbre deux éléments, la *richesse* et la *nature*. La richesse dépend de la plus ou moins grande quantité de certaines harmoniques vibrant à l'exclusion d'autres, en même temps que le son fondamental, tandis que la nature est due à la prédominance de quelques-unes de ces harmoniques sur les autres. Apprécier la richesse est question d'éducation de l'oreille, juger de la nature est affaire de goût personnel. Aussi tout jugement objectif doit-il se restreindre à l'appréciation de la première. Quant à la nature, on peut dire : je n'aime pas ce timbre ; ou encore : je préfère ce timbre, et c'est tout. *Trahit sua quemque...*

Pour une oreille exercée, la nature du timbre varie non seulement d'un auteur à l'autre, (par exemple un Nicolas Amati diffère sous ce rapport complètement d'un Joseph Guarneri), mais encore chez le même auteur, qui n'a jamais fait deux instruments identiques. C'est principalement, et abstraction faite d'autres particularités, la nature du timbre qui guide les instrumentistes dans leur choix, et fait qu'ils ont chacun une prédilection particulière pour telle ou telle marque. Il y a là un phénomène de sympathie et d'antipathie très semblable à ce qui se passe pour les odeurs.

Par le mot *puissance* on entend que l'instrument ne doit jamais faiblir sous l'archet, répondant à la demande avec une générosité sans bornes, au point de paraître à l'exécutant doté d'un fond sonore inépuisable. La puissance a pour résultat la *portée*. A ce sujet, bien des artistes inexpérimentés éprouvent la déception de constater que des instruments, leur paraissant formidables près de l'oreille, ne portent pas dans la salle de concerts, tandis que d'autres, dont le son leur semble bien moins volumineux quand ils les jouent, envoient jusqu'au fond du vaisseau le plus vaste, la pureté d'une note produite par le plus faible frôlement de l'archet. Ce sont ces derniers les puissants en réalité. Ils émettent un son *pur*, exempt de tout bruit étranger, tandis que, dans les

autres, des bruits confus, mêlés au son, frappent énergiquement l'oreille de près, et font paraître ce son très fort. A quelques mètres de distance les bruits ne sont plus perçus, le son en est dépouillé, et la pauvreté sonore de l'instrument apparaît piteusement.

La sonorité ne doit être ni sèche, ni nasale, ni sourde, ni cotonneuse; un bon instrument doit avoir le son *en dehors* et non en dedans. Une erreur, qui s'est propagée depuis le commencement du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, consiste à croire que les instruments fortement voûtés ont *a priori* le son en dedans. C'est ce qui explique le nombre colossal de violons plats comme punaises que l'on rencontre de par le monde. Il suffit, pourtant, de regarder avec un peu d'attention un antique de bonne marque, pour se convaincre du contraire. Les beaux instruments italiens ont tous, sans exception, des voûtes prononcées. Il est superflu d'ajouter qu'elles sont admirablement raisonnées.

Il est difficile de définir la *rondeur* d'un son, mais on peut se faire comprendre en disant, par opposition, qu'un son rond est le contraire d'un son grêle.

On n'entend pas seulement par *doux* le contraire d'aigre. La douceur, quand il s'agit de sonorité, n'implique pas l'idée de faiblesse. Un son doux ne doit manquer ni de force ni de portée.

Lorsque à côté d'une note pleine et éclatante, se trouve une note faible et grêle, l'instrument manque d'*égalité*.

Outre les qualités que nous venons d'énumérer, il en est une qui est pour ainsi dire le couronnement de toutes les autres :

Il faut que, dans les positions les plus élevées, aussi bien sur la chanterelle que sur le *sol*, si petite que soit la portion vibrante, la corde réponde au moindre frôlement de l'archet par un son pur et ininterrompu.

A côté de ces nécessités qui concernent uniquement la beauté du son, se placent celles qui intéressent l'exécution.

Tout instrument *devrait* être exempt de notes roulantes. Les plus généralement sujettes à ce défaut sont :

Pour le violon :

*La*¹, si bémol¹, *ut* , sur la 4^e corde.

Si bémol³, *ut*³, *ut*³ dièse, sur la chanterelle.

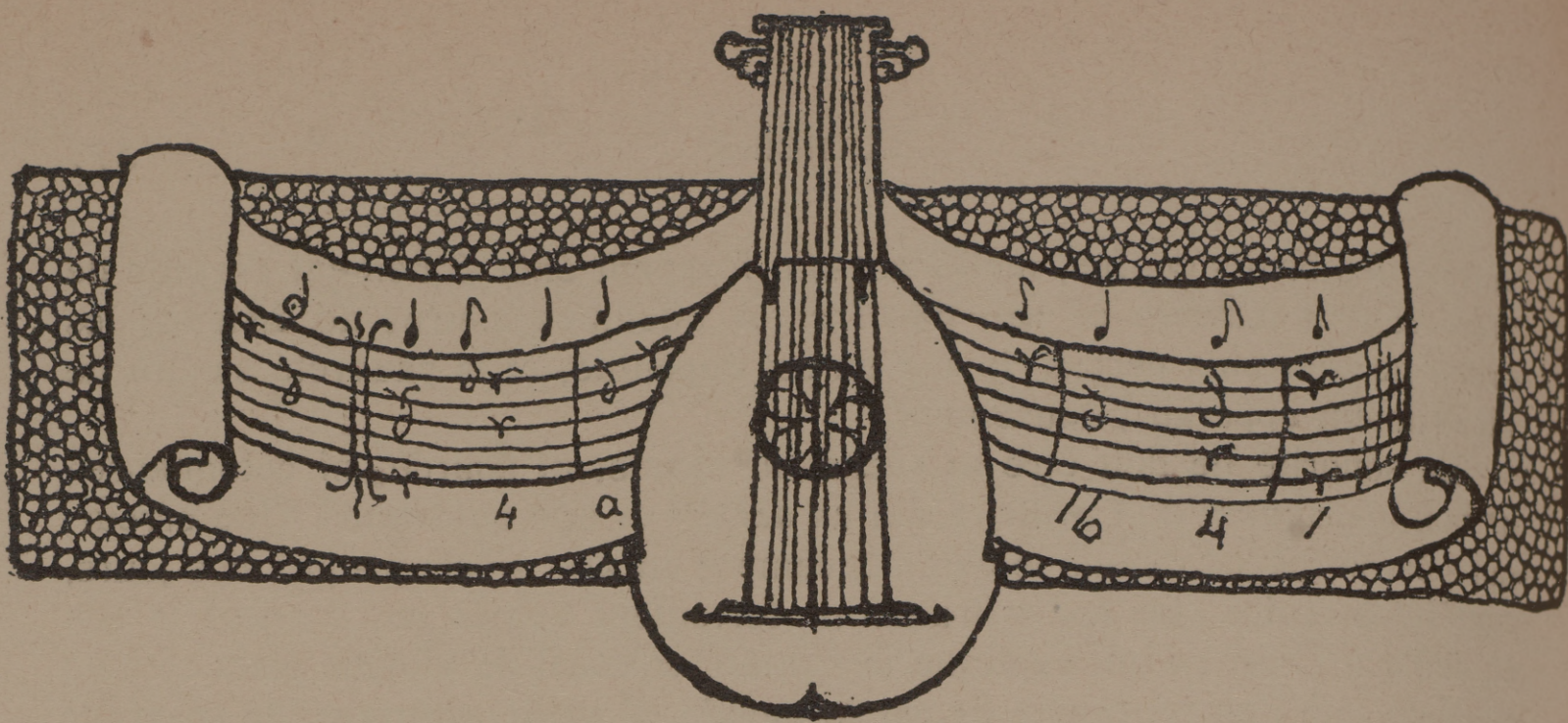
Pour le violoncelle : *Fa*, *fa* dièse, sur la troisième corde.

Puis il doit bien tenir l'accord. Le contraire indique toujours que la table est trop faible, ou tirée d'un bois trop mou, à moins que le manche ne soit pas convenablement enclavé et collé. On peut remédier à ce dernier défaut; quant au premier, il est incurable.

Si l'on ajoute que toutes les notes doivent répondre instantanément à la plus délicate sollicitation de l'archet, que l'instrument doit rendre aussi facilement le lent que le vif, sonner aussi clairement dans toutes les tonalités, dans le *do* mineur que dans le *la* majeur, par exemple, vibrer aussi aisément à l'attaque d'une corde seule que de plusieurs à la fois, produire avec aisance les différents coups d'archet, staccato, sautillé, arpèges, etc., on aura établi le bilan de ce qui constitue un bon instrument.

(A suivre.)

LUCIEN GREILSAMER.



LE MOIS

La musique de chambre à Paris⁽¹⁾

QUATUOR PARENT. — QUATUOR HAYOT. — QUATUOR CAPET. —
QUATUOR GELOSO. — QUATUOR SOUDANT.

Depuis dix ou quinze ans, le nombre des séances de musique de chambre qui se donnent à Paris s'est multiplié avec une rapidité extraordinaire : nous avons aujourd'hui une demi-douzaine d'excellents *Quatuors* qui se partagent un public toujours plus empressé. C'est là un signe des temps : le progrès du goût musical va du théâtre au concert d'orchestre et du concert d'orchestre à la musique de chambre. Il est certain que nous avons fait un grand pas.

Je ne sais cependant pourquoi les critiques ne se sont pas plus occupés qu'ils n'ont fait jusqu'ici de nos sociétés de quatuors. Attentifs à satisfaire les désirs du public, ils donnent la toute première importance dans leurs comptes rendus aux ouvrages nouveaux montés par l'Opéra ou par l'Opéra-Comique ; en seconde ligne viennent les auditions dominicales des orchestres Colonne et Chevillard ; le reste n'existe pas, ou ne vaut pas la peine qu'on en parle. C'est affaire à d'obscurs reporters de signaler l'exécution d'une nouvelle sonate de quelque jeune compositeur, ou des dix-sept quatuors de Beethoven, ou de toute l'œuvre de musique de chambre de Brahms ; il semble que la fonction de critique n'ait pas à s'exercer ici ; quelques entrefilets dédaigneux suffisent à distribuer les épithètes laudatives que prescrit la politesse ou qu'inspire l'amitié.

(1) Pour répondre aux vœux d'un grand nombre de nos lecteurs, nous synthétiserons désormais nos comptes rendus mensuels des Concerts en une seule *Chronique* dont notre collègue, M. Landormy, a bien voulu prendre le soin et la direction ; nous éviterons ainsi le morcellement, qui donne si souvent à cette revue des nouvelles l'aspect d'inutile banalité.

Il est donc possible d'écrire huit ou dix colonnes sur un opéra nouveau, et il n'y a rien à dire du quatuor de Franck ni de la façon dont il fut interprété !

Je sais bien que chacun s'excuse en alléguant que tout est déjà dit, que l'on connaît par cœur les quatuors de Beethoven et le quatuor de Franck et qu'on ne saurait rien ajouter que de superflu à des commentaires mille et une fois déjà présentés ! Je doute fort que les œuvres même les plus classiques de la musique de chambre soient si familières à tant d'auditeurs et à tant de critiques, et je cherche vainement les articles où elles ont été sérieusement étudiées, où l'interprétation en a été discutée, où l'on a tâché d'en déterminer le vrai mouvement, la couleur juste, le sentiment exact. Et j'avoue cependant que le quatuor de Franck ou une sonate de Beethoven me paraissent avoir une toute autre importance artistique que la *Solange* de M. Salvayre ou la *Monna Vanna* de M. Février.

Mon intention est justement de donner ici à la musique de chambre la place à laquelle elle a droit, et de faire ressortir toute son importance actuelle dans la vie musicale parisienne.

Le plus ancien Quatuor de Paris est le *Quatuor Parent* (MM. Parent, Loiseau, Brun et Louis Fournier). Il fut fondé en janvier 1892 par M. Armand Parent, déjà connu comme soliste des Concerts Colonne, comme 2^e violon ou alto du Quatuor Sarasate et du Quatuor Rémy. Il se fit entendre d'abord dans les séances qu'il organisa, puis dans les matinées du jeudi des Concerts Colonne, à la Société Nationale, dans les cercles, en province et à l'étranger ; il fut désigné en première ligne et à l'unanimité pour les séances officielles de l'Exposition de 1900. Il a donné environ 900 auditions depuis sa fondation ; il a fait entendre (naturellement) toutes les principales œuvres classiques, et notamment cinq fois les dix-sept quatuors de Beethoven. Mais ce qui distingue l'activité du quatuor Parent, c'est le zèle tout particulier qu'il apporte à l'exécution des œuvres de l'école française contemporaine. Aucune autre société n'a tant fait pour les « jeunes ». Franck, d'Indy, Fauré, Chausson, Debussy ont été joués et rejoués par le Quatuor Parent alors qu'ils étaient encore très froidement accueillis par le public. Tous les ans le Quatuor Parent donne au moins une fois l'audition intégrale des œuvres de musique de chambre de César Franck. — Lekeu, Vreuls, Jongen, Ravel, Roussel, Malherbe, Samazeuilh, Magnard, Marteau, Duvernoy, Widor, Th. Dubois, Dallier, Savard, Witkowski, Castillon, Canteloube de Malaret, Guy Ropartz (Florent Schmitt, Turina, Déodat de Séverac, Coindreau, Bordes, Marcel Labey, et bien d'autres ont eu quelques-unes de leurs premières auditions grâce au Quatuor Parent, — et restent désormais à son répertoire. La sonate de Franck fut ainsi jouée 160 fois, le quatuor de Debussy 52 fois, et la sonate pour piano et violon de Vincent d'Indy 27 fois. Le public peut donc apprécier des œuvres qu'il a tout le loisir d'entendre et de réentendre. Cependant la prédilection du quatuor Parent pour les compositions françaises ne l'empêchait pas l'année dernière de faire campagne pour *Brahms*, et de faire connaître intégralement sa musique de chambre en huit séances qui eurent lieu à la Schola Cantorum.

C'est encore à la Schola Cantorum que le Quatuor Parent donne cette année presque toutes ses séances. Il trouve là un public curieusement com-

posé de quelques mondains, de petits bourgeois du quartier, mais surtout d'étudiants et d'étrangers qui semblent s'intéresser beaucoup plus aux œuvres qu'aux interprètes; la jeunesse est en majorité: c'est le meilleur auditoire qu'on puisse désirer.

Devant ce public affamé de musique, le Quatuor Parent se donne tout entier, et avec un plaisir évident. Mais, dans son ardeur, il y a toujours quelque chose de contenu qui se refuse aux expansions trop abandonnées. Ce feu intérieur qui l'anime lui donne un accent particulièrement pénétrant dans la tendresse comme dans la force; jamais de fadeur, jamais rien de trop mollement caressant; une sorte de tension nerveuse relève les effusions les plus langoureuses, et l'on sent de l'amertume et de l'âpreté se mélanger aux émotions les plus douces. Et puis, dans les moments de passion, c'est comme un vent de tourmente, un souffle de tempête qui passe tout d'un coup. Malgré cette agitation et ce trouble, tout est réglé minutieusement, c'est le triomphe de la précision dans le rythme, c'est un souci de netteté qui ne craint pas d'accuser volontairement les contours et de pousser le dessin jusqu'à la violence. L'effet est toujours saisissant.

Je m'en rendais compte tout dernièrement en écoutant le Quatuor Parent jouer le quatuor et le quintette de Franck, et des œuvres de Schumann. Mlle Dron, sa collaboratrice habituelle, posait avec une délicatesse et une fermeté rythmique tout à fait rare, le thème arpégé du choral de *Prélude Choral et Fugue* et Mme Mayrand chantait de sa belle voix étoffée *l'Amour et la vie d'une femme*.

Le Quatuor Hayot (MM. Hayot, André, Denayer, Salmon), fondé en 1894 par M. Hayot, déjà connu comme virtuose et professeur au Conservatoire de musique (fonction à laquelle il a renoncé), a, comme le Quatuor Parent, les plus brillants états de services. Il s'est fait applaudir dans tous les pays de l'Europe et même par des souverains; il a participé aux séances officielles de l'Exposition de 1900. Enfin il est attaché depuis sa fondation aux *Soirées de la « Trompette »* qui ont lieu dix-huit fois par an.


Le Quatuor Hayot frappe tout d'abord par la franchise, la clarté, l'aisance de son jeu, la rondeur et la plénitude de sa sonorité; il plaît à l'oreille, sans d'ailleurs la flatter par d'indignes artifices. Quelle que soit la musique qu'il exécute, il la rend toujours agréable à entendre, et ce n'est pas une mince qualité. Est-ce parce qu'il ne cherche pas dans la musique autre chose qu'elle-même? Il atteint cependant l'expression et il sait nous toucher. Il ne parle pas qu'à notre oreille, il parle aussi à notre cœur. Mais il semble alors que seuls les sons nous émeuvent par leur intrinsèque beauté, sans qu'ils nous représentent rien d'humain; il semble que ces violons aient une action sur notre sensibilité, non ces hommes. C'est sans doute cette façon de nous présenter les œuvres qui doit réjouir le plus les partisans de la musique pure, de la musique sans contenu littéraire ou pittoresque ou surtout psychologique: le Quatuor Hayot en réalise la formule avec un art tout à fait supérieur.

Malheureusement, le Quatuor Hayot est peu connu de la plupart des amateurs parisiens. Les dix-huit séances qu'il donne tous les ans sont réservées au public très spécial de la « Trompette »; et la « Trompette » est une société fermée au sein de laquelle on ne pénètre pas aisément. Le public de

la « Trompette » me fait penser au public des Concerts du Conservatoire ; il est souverainement conservateur et routinier : la composition des programmes révèle en effet le souci de ne pas fatiguer des oreilles un peu paresseuses ; les œuvres de charme et de virtuosité y prennent trop souvent la place des œuvres fortes et profondes. Il est même triste à certains jours d'entendre jouer par des artistes d'une telle valeur ce lamentable *septuor* de Duvernoy dont on n'a même pas le courage de se moquer, tellement il fait pitié.

Ce qui manque au Quatuor Hayot pour accomplir à Paris toute sa tâche, c'est l'indépendance ; et c'est peut-être aussi l'ardeur au combat, la foi dans un idéal qu'il voudrait imposer au grand public.

Cette foi et cet idéal ne font certainement pas défaut au *Quatuor Capet* (MM. Capet, Turret, Bailly, Hasselmans). Fondé en 1903, il travailla tout un été avant de se faire entendre, et à partir de 1904 il se consacra presque exclusivement à l'exécution des 17 quatuors de Beethoven dont il donna tous les ans l'audition intégrale à Paris, voyageant entre temps dans toute l'Europe.

Le Quatuor Capet limite étroitement son programme pour le réaliser plus parfaitement ; et c'est véritablement à la perfection qu'il atteint, ou plutôt à un certain genre de perfection qui consiste essentiellement dans le fini du détail, dans la propreté absolue de l'exécution, dans une correction minutieuse. Cette correction n'est ni froide ni sèche. Le Quatuor Capet a une âme, une âme toute de douceur, de sérénité, de calme, de tranquille ferveur. Il plane constamment dans des régions supérieures. Il recherche pour s'exprimer des sonorités transparentes, claires, aériennes, qui donnent l'impression de l'immatériel. Il traduit admirablement un des aspects de la grande âme beethovenienne : sa résignation souriante et mélancolique au Destin, son extase devant les mystères de la nature, ou son admiration mystique pour la toute-puissance divine. Il arrive même à ramener tout Beethoven à ces quelques traits de son génie, et c'est à peine si nous nous apercevons qu'il y manque quelque chose. Il y a cependant au cours de ces dix-sept quatuors bien des pages de colère, de violence, de brutalité, d'humanité trouble, de sauvagerie farouche ; le Quatuor Capet parvient à les fondre dans la tonalité de mystère et de paix qu'il donne à l'œuvre entière. Voici par exemple le final du 4^e quatuor dont il suffit de parcourir des yeux la partition pour en sentir toute la fougue et tout l'emportement : peut-être d'ailleurs en l'exécutant dans le sentiment exact arriverait-on à dépasser les ressources des instruments et à déchirer les oreilles. Le quatuor Capet fait de ce morceau quelque chose de souverainement léger et de délicieusement fin. Est-ce un contre-sens ? On n'en sait plus rien, tellement on est charmé. — Dans le numéro 6 du 14^e quatuor, le Quatuor Capet chante avec une onction et un recueillement tout à fait religieux. Est-ce bien le ton exigé à cette place ? Un peu plus de chaleur, un peu plus d'humanité, de passion terrestre, n'est-il pas indiqué par le texte ? Mais encore une fois le Quatuor Capet a le talent de nous imposer toutes ses interprétations même les plus risquées. — Une dernière chicane : c'est à propos de l'*adagio ma non troppo e semplice* du n^o 4 du 14^e. Le Quatuor Capet, se conformant d'ailleurs à une tradition générale, prend à peu près ce mouvement :  = 100. Il me semble qu'il y a là une grosse erreur d'interprétation ; en effet, le mou-

vement pris ainsi donne l'impression non pas d'un adagio (même *ma non troppo*) mais d'un andantino ou d'un allegretto. Du reste, si Beethoven a employé ici le 9/4 et non le 9/8 c'est sans doute pour inviter l'exécutant à ne pas prendre un mouvement trop rapide. Les noires du 9/8 doivent être mesurées comme les noires du 2/4 précédent et même plus lentement, puisque le 2/4 précédent est un allegretto et le 9/4 un adagio. Au contraire, en suivant le mouvement qu'adopte le Quatuor Capet, il se trouve que les noires de l'adagio sont beaucoup plus rapides que celles de l'allegretto ! C'est inadmissible. Ajoutons que, joué plus lentement, le 9/4 gagne infiniment en grandeur. Si la tradition s'est perdue de l'exécuter ainsi, c'est sans doute à cause de la difficulté qu'il y avait à soutenir si lentement une mesure si longue. Mais peu importe ! Les difficultés ne doivent pas arrêter de tels artistes ! Et il me semble que le mouvement de cette page devrait être tout au plus : $\text{♩} = 80$. Ici encore le Quatuor Capet a sans doute cédé à sa préoccupation dominante de la pureté : il a le sentiment très exact des limites dans lesquelles la sonorité du quatuor cesse d'être agréable ; de même qu'il préfère renoncer à jouer fort plutôt que de risquer de faire entendre parfois des bruits au lieu de sons, il préfère encore ne pas prolonger indéfiniment des tenues auxquelles l'orchestre seul pourrait donner la puissance et la continuité nécessaires. — Mais que voulait Beethoven ? Et ne se moquait-il pas de la pureté ? — Le Quatuor Capet me répondra sans doute que je ne trouverai pas beaucoup de sociétés d'artistes telle que la leur, à qui je puisse adresser le reproche de jouer trop purement. Et il aura raison.

Le *Quatuor Geloso* offre cette curieuse particularité d'être composé de professionnels et d'amateurs : disons tout de suite que le mélange est fort heureux, et que le violoncelle notamment est le digne partenaire du 1^{er} violon. — Ses exécutions sont fort soignées, et il nous donne cette année les dix-sept quatuors de Beethoven. J'ai entendu dernièrement le 15^e. J'ai apprécié la délicatesse et la souplesse du jeu des quatre artistes, notamment dans l'*allegretto ma non troppo* si difficile à présenter avec netteté et charme. Le *Remerciement à la Divinité* fut joué avec tout le recueillement désirable ; mais il me semblait que Beethoven retrouvant ses forces ne manifestait pas tout l'enthousiasme et toute la reconnaissance que nous attendions d'une nature si puissante ; et puis, en ce qui concerne le *molto adagio*, je soumettrai au Quatuor Géloso, comme à tous les autres Quatuors que j'ai entendus dans cette œuvre, la réflexion suivante : pourquoi le *molto adagio* est-il pris la dernière fois dans un mouvement à peu près le double plus lent que les deux premières fois ? La partition ne porte nulle indication de ce changement de mouvement. N'est-ce pas qu'on a pris le thème *trop vite* la première fois pour ne pas avoir à soutenir trop longtemps des valeurs longues, et que la nécessité de ne pas précipiter les doubles croches la troisième fois oblige à revenir au mouvement véritable ? De toute façon il y a là quelque chose à corriger. La partie suivante : *Alla marcia assai vivace* fut merveilleusement exécutée, avec une vivacité, une grâce, une légèreté, et une justesse d'accent extraordinaires. J'ai beaucoup moins aimé le *più allegro* qui prépare le final : les récits y furent déclamés avec une furie un peu trop italienne, ou espagnole, et ils y perdirent en puissance, en véritable grandeur : de même dans le final j'ai noté un peu d'outrance dans l'accentuation. Mais c'était chaud et coloré.

Le *Quatuor Soudant* (MM. Soudant, de Bruyn, Migard, Bedetti) a découragé ma bonne volonté.

C'est chose terrible de voir comme des artistes bien doués s'ingénient à gâcher leurs talents. Les programmes des séances du *Quatuor Soudant* sont une honte à notre époque. Pas une œuvre n'est jouée intégralement; le concert débute par deux mouvements d'un trio et se termine par le final d'un quatuor. *La Procession* de César Franck voisine avec une Gavotte ridicule de Samuel Rousseau. Enfin non content de *déranger* l'aria de Bach en transposant la partie du 1^{er} violon à l'octave inférieure, le *Quatuor Soudant* a l'audace de jouer ce quatuor en remplaçant par le piano l'*alto qui manque*! Et cependant M. Bedetti, le violoncelliste, se « *tord* », tout en jouant, de la bonne farce que l'on vient de faire au public! Que de pareils artistes ne demandent pas à être jugés!

La place me manque pour parler cette fois du *Quatuor Firmin Touche*, du *Quatuor Lejeune*, dont les programmes historiques nous font connaître tant d'œuvres oubliées, du *Quatuor Luquin*, qui va faire entendre prochainement le quatuor à cordes de Louis Dumas si personnel, si coloré, si frais et si vibrant, des *Concert Charles Bouvet*, du *Trio Chaigneau*, des auditions de *Mlle Delhez*, etc., etc.

Qu'il nous suffise d'avoir commencé l'inventaire de nos ressources artistiques et indiqué toute la richesse et toute la variété des talents qui se consacrent à la mise en valeur de chefs-d'œuvre, déjà connus d'un groupe important de fervents amateurs, mais trop ignorés encore du grand public.

P. LANDORMY.



La Saison chez Colonne

Selon sa louable habitude, M. Colonne a ouvert la saison par la série complète des neuf symphonies de Beethoven: pieux pèlerinage que l'Association artistique accomplit chaque année d'un pas plus assuré, bien qu'encore indécis et branlant çà et là.

Dans la neuvième, les chœurs occupaient leur place dès le début, comme je le souhaitais l'an dernier pour éviter de couper l'œuvre par une scène de déménagement. Mais il ne faudrait pas tomber d'un mal dans un pire. Est-il tout à fait impossible d'obtenir qu'en attendant leur entrée les choristes gardent le silence? les hommes surtout, et les dames principalement! Au reste, si M. Colonne s'est décidé à adopter cette nouvelle disposition, c'est uniquement, je pense, pour gagner du temps; et c'est sans doute pour la même raison qu'il supprime impitoyablement toutes les reprises.

On entend beaucoup de musique au Châtelet, et de bonne musique; parfois aussi tout autre chose: par exemple, outre les conversations des choristes, les avertissements — « les hautbois! » — objurgations — « regardez-moi! », sifflements et chuintements divers du chef. Ces accessoires,

non marqués sur les partitions, y ajoutent un piquant ragoût dont certaines œuvres ennuyeuses s'accommodent assez bien.

Seul admis à l'honneur de paraître à côté de Beethoven comme symphoniste, Brahms a été représenté par sa première symphonie, en *ut* mineur. Les formules expressives de l'andante très mendelssohnien (en *mi* majeur selon une relation tonale dont Brahms trouvait l'exemple dans un concerto de Beethoven et qu'il a lui-même employée ailleurs, dans son troisième quatuor avec piano) sont d'une rhétorique un peu surannée. L'abus des premiers violons à découvert y engendre une monotonie que ne suffit pas à rompre l'intéressante partie de hautbois, jouée avec un joli son mais trop peu d'aplomb rythmique. L'allegretto est agréablement superficiel. Le finale débute par une sorte de choral assez noble, dans la couleur de Weber, exposé par le cor; tandis que le premier thème de l'allegro suivant rappelle plutôt la phrase initiale de la symphonie en *ut* de Schubert; puis viennent des développements scolastiques fastidieux dont la nécessité organique n'est pas évidente. Est-ce pour cela que l'orchestre ronge son mors et tend à s'emballer?

Le même pédantisme apparaît aussi dans le premier morceau. Et que tout cela est opaque! Quant à la qualification de « dixième », décernée par H. de Bülow, c'est une bonne plaisanterie, ou une mauvaise, au choix, comme celle des trois B. Mais pour être équitable envers les symphonies de Brahms, ce n'est pas aux œuvres de génie qu'il faut les comparer, c'est à certaines productions de l'école de Leipzig. Enfin, dussé-je être honni comme contempteur du *grand art*, je confesse avoir pris plus de plaisir au concerto, sur lequel je reviendrai tout à l'heure, qu'à la première symphonie.

Comme pièces symphoniques, nous avons eu les ouvertures d'*Egmont*, de *Coriolan*, de *Benvenuto Cellini*, le *Carnaval romain*, le *Venusberg*, les préludes du 1^{er} et du 3^e acte de *Lohengrin*, la *Chevauchée*, les traditionnels fragments du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*, le *Chasseur maudit*, de Franck, *Antar*, de Rimsky-Korsakow, *Don Juan*, de Richard Strauss, la suite d'orchestre, de Fauré, sur *Pelléas et Mélisande*, les *Nocturnes* et l'*Après-midi d'un faune*, de Debussy, enfin une seule œuvre nouvelle.

Le magnifique crescendo du prélude de *Lohengrin* manque en partie son effet quand on commence trop fort. Et c'est, je crois, une erreur esthétique que l'abus du *vibrato* aux violons. Aucune passion humaine ne doit paraître ici; seule la sérénité divine, une pureté de cristal convient à la vision mystique de cette échelle de Jacob que descend l'angélique théorie apportant le Graal sur la terre.

Le *Chasseur maudit* est une erreur du bon Franck, dont les horribles sortilèges ne font peur à personne, en dépit du bruit. Il a consciencieusement pioché la couleur; mais combien cette musique est massive, et que de ferblanterie! Il faut dire aussi qu'elle eut à souffrir d'être encadrée entre Debussy et Rimsky-Korsakow.

L'éblouissante féerie d'*Antar* semble un choral varié très libre sur le thème du héros. Les deux dernières parties, délices du pouvoir et délices de l'amour, sont celles que je préfère, elles me confirment dans l'opinion que le vrai rôle historique des maîtres russes aura été d'enrichir notre art

européen de tout ce qu'il peut s'assimiler de la musique orientale. A l'empire des tsars, Janus tourné vers deux civilisations, il est réservé d'en exprimer la synthèse artistique. Quand les musiciens de ce pays, comme il est arrivé trop souvent à ceux de la dernière génération, se mettent servilement à l'école des conservatoires allemands, ils font fausse route et trahissent leur mission.

Entreprenant et vulgaire, voilà bien, dit-on, le caractère qui plaît aux femmes, et ces traits convenaient parfaitement à dessiner la figure de Don Juan. Le poème symphonique de R. Strauss, bâti sur des harmonies très classiques, semblerait moins proche de Beethoven que de Mozart en personne, si seulement les idées avaient plus d'essor et d'élégance véritable. Mais quoi ! facilité, fatuité... oui, c'est bien là Don Juan.

L'élégance, la distinction, nous les trouvons dans les trois pièces qui composent le *Pelléas et Mélisande*, de M. Fauré ; elles mènent petit bruit, discrètement, longuement un peu ; ce sont des aquarelles délicates, d'un joli ton mourant et pâli. Exquises en leur simplicité raffinée, elles paraissent dépayrées dans ce cadre trop vaste où leur charme se volatilise. La première (prélude) évoque le souvenir de Grieg.

Les trois délicieux nocturnes de M. Debussy sont au contraire admirablement *en page*. Tout n'a-t-il pas déjà été dit sur cette œuvre, la plus achevée peut-être et la plus harmonieusement fondue que son auteur ait encore écrite pour l'orchestre ? l'une de celles qui témoigneront le plus haut en faveur de l'art de notre temps ; vision merveilleuse, rêve à la fois précis et flou d'un pur musicien qui ne veut être que musicien. Remercions M. Colonne de nous l'avoir rendue, tout en regrettant qu'il y manque encore le sourire. Il ne faudrait pas qu'on retînt son souffle comme devant un périlleux exercice de cirque ou à la traversée d'un couloir d'avalanches, avec cette impression si désagréable : Mon Dieu ! il va arriver un malheur ! Une fois le pas franchi sans accident, on laisse échapper tout bas, tant dans la salle que sur la scène, un ouf ! libérateur. Encore quelques exécutions, et la raideur s'amollira, la contention s'effacera pour faire place à l'infinie souplesse requise.

Quant à l'*Après-midi d'un faune*, sous la baguette de M. Pierné, ce fut un enchantement. Je ne l'avais pas entendu depuis la première exécution, il y a treize ans ; j'ai retrouvé la même séduction, encore plus profonde et plus irrésistible. Pas un cheveu blanc, pas une ride, ne marquent le front du faune. Comment définir le prestige de cet art enveloppant qui caresse toutes nos papilles sensibles, envahit et dilate l'être entier au point que toutes nos fibres semblent imprégnées de musique. Musique quintessenciée, je le veux bien, mais aussi quintessence de musique. Je n'en connais pas qui soit plus affranchie de tout apport étranger, plus dégagée de toute armature encombrante. J'aimerais même qu'elle se passât de titre, et je n'ai nul besoin de savoir qu'un poème de Mallarmé en a été le prétexte. Aussi bien, par sa radieuse évidence musicale, contraste-t-elle avec la poésie quelque peu abstruse qui en est comme l'ombre portée.

Et quelle joie d'entendre une dame murmurer avec une componction dédaigneuse : « Ni rythme, ni rien ! » Non loin, quelques jeunes gens (les mêmes sans doute qui, une partition d'orchestre à la main, ne tournent

jamais la page à temps), déclarent gravement : « C'est une étonnante cuisine ; mais il n'y a pas une seule idée, pas un thème ! » Eh ! mes jeunes amis, quelle idée vous faites-vous donc d'une idée musicale ? Attendez seulement Richard Strauss : c'est celui-là le cuisinier !

Il nous faut redescendre de quelques étages pour arriver à la pièce de M. Max d'Ollone, *Au cimetière*, c'est-à-dire « sur la tombe de l'aimée ». Un tel sujet, grave et touchant, est assuré de trouver de l'écho en nous ; trop de malheureux ont éprouvé l'amertume des sentiments qu'il exprime, et que sans doute l'auteur lui-même ne se serait pas essayé à traduire s'il ne les avait ressentis. Cependant, à mon vif regret, sa musique m'a laissé froid ; les quelques simples lignes de texte qui en expliquent le sens dégagent à elles seules plus d'émotion : ce devrait être le contraire. Pas un seul instant le gémissement de quatre notes sur lequel le morceau est construit n'a cessé d'être pour moi un *sujet*, d'ailleurs habilement traité par un bon musicien nourri des saines doctrines de M. Lenepveu. Le travail, fort estimable, surpasse la matière, qui est assez mince.

Les concertos ont plu. Je veux dire qu'il y en eut à foison, jusqu'à décourager les siffleurs.

M. J. Thibaud, violoniste pendulaire, a joué, avec beaucoup de verve et de justesse, le nerveux concerto de Lalo (pourquoi ce *staccato* si étranglé ?) ainsi que l'élégant petit concerto en *la* de M. Saint-Saëns.

M. André Hekking a remporté un triomphe bien mérité dans l'admirable concerto de violoncelle de Lalo, déjà nommé. Voilà un chef-d'œuvre qui ferait presque pardonner au genre. M. Hekking, avec une ampleur de son, une autorité sans pareille, a su se montrer, comme il convenait, chaleureux dans l'*allegro*, exquis dans l'*intermezzo*, électrisant dans le *rondo* final.

Et ce fut le défilé des pianistes des deux sexes. Le jeu poétique de M. Cortot mit bien en valeur le concerto de Schumann, autre chef-d'œuvre du genre, du moins en son premier mouvement, d'abord isolé ; les deux autres parties, ajoutées ensuite, ne se maintiennent pas au même niveau, en dépit du ravissant dialogue du violoncelle et de la clarinette dans l'*intermezzo* (assez mal réglé comme sonorité).

De Liszt, nous eûmes la fantaisie sur des mélodies populaires hongroises, fort bien jouée par un très grand pianiste, M. Maurice Dumesnil (il ne doit pas avoir loin de deux mètres de haut) ; et le concerto en *la* par une dame, avec un son maigre et court. Était-ce la faute de la pianiste ou du piano ? des deux, peut-être. La fantaisie a beau être hongroise, c'est une bien étrange *olla podrida* de thèmes tour à tour chevaleresques et rustiques, mais toujours vulgaires ; ce qu'ils ont de spécifiquement hongrois paraît se réduire à certaines accentuations rythmiques grâce auxquelles la première mélodie venue de Montmartre ou des Batignolles serait aisément rendue bien magyare.

Mais ce diable d'homme qu'était Liszt ne cesse jamais d'être captivant jusque dans ses pires écarts. La fin du morceau, d'une canaillerie effarante, rayonne d'une telle verve enragée qu'on n'y résiste pas. Enfoncé Offenbach !

Pour le concerto en *la*, je le comparerais volontiers au supplice du pal.

Ce n'est pas tant qu'il finisse mal : la fin est plutôt brusque et bizarre ; mais surtout il continue mal. On va, par des chemins perfides, douloureusement incertain ; on y rencontre un sirupeux solo de violoncelle et bien d'autres gentillesse. Et à travers tout cela un sens de l'effet, une entente des sonorités combinées du clavier et de l'orchestre, qui sont de grand prix.

Une mention spéciale est due au concerto en *si* bémol de Brahms, assez rarement joué. M. Diémer, il y a quelques années, avait eu peine à le faire accepter du public ; cette fois, Brahms et M. Pugno ont été acclamés. Ce concerto n'a d'ailleurs rien de rébarbatif, et c'est du meilleur Brahms. Les idées, nettes et bien frappées, ne sont pas trop offusquées par des développements à la *Herr Professor*. Le scherzo (second mouvement) est la partie la mieux réussie et la plus assurée de porter, avec ses deux thèmes, l'un rudement rythmé, l'autre berceur. L'andante, passablement filandreux, débute par un solo de violoncelle un peu mendelssohnien et se promène ensuite à travers des tonalités scabreuses. Si le premier mouvement, très franc d'allure, s'apparente à Mozart, le finale, peu original, mais fin et fort agréable, procède plutôt de Haydn. On s'y laisse enjôler par des rythmes alanguis, moins hongrois que proprement viennois. L'œuvre, en ses quatre parties, et par le rôle tout à fait exceptionnel qu'y tient l'orchestre, est beaucoup moins un concerto qu'une symphonie avec piano. Elle a été admirablement servie par M. Pugno dans un de ses meilleurs jours.

Le concerto en *mi* bémol de M. Saint-Saëns, joué sans flamme, a paru tout à fait classique et un peu lointain. Une œuvre qui semble aussi d'un autre âge, mais que je n'aurais pas l'irrévérence de lui comparer, c'est la *fantaisie symphonique* de M. Henri Welsch, dont la première audition a été donnée avec précision et sécheresse par M. Georges de Lausnay. La notice explicative voudrait nous faire croire que M. Welsch n'a plus rien à apprendre ; mais assurément il a beaucoup à oublier, et il devrait se recueillir pour écouter parler sa jeunesse ou ce que lui en a laissé la « savante technique » à l'admiration de laquelle on nous convie. Il n'y a pas tant de quoi ! C'est ici que manquent les vraies idées musicales ; la cellule génératrice est un pont neuf ; elle a beau se dédoubler, les fragments n'en deviennent ni plus personnels ni plus intéressants, ils ne parviennent point à vivre d'une vie propre. Les inutiles traits pianistiques de la seconde partie (où passe un écho de l'adagio du dixième quatuor), les rythmes entassés confusément dans la troisième, n'y font rien ; nous restons devant une sauce assez mal liée.

Le lied orchestré s'est beaucoup porté cet hiver. Cela peut être plus facile à placer pour un compositeur débutant ; mais il serait fâcheux d'encourager ce genre de productions bâtardes. Toute miniature ne se prête pas à l'agrandissement. Toute mélodie de salon ne saurait sans dommage être transportée au concert et alourdie d'un orchestre. C'est aussi un travail fort délicat, réclamant une main experte et légère comme celle de M. Georges Hüe ou de M. Gabriel Fauré ; encore, si je vois bien ce que perd *Clair de lune* à ce changement d'échelle (pourquoi Mme Herlenn prononce-t-elle mäsques et bergamäsques ?), je vois moins clairement ce qu'y peuvent gagner les *Croquis d'Orient*, de M. Hüe (bien chantés par Mme

Mellot-Joubert): sinon le troisième (*Chanson d'amour et de souci*), où la flûte était nécessaire, et qui a mes préférences, tout au moins les deux premiers (*Berceuse triste* et *l'Ane blanc*). Mais, dans la berceuse surtout, quelles singulières paroles! Etranges vers; plus étrange français!

Les *Cinq poèmes* de Wagner, *Marguerite au rouet*, de Schubert, ont été orchestrés pour complaire à quelque virtuose. Mme Litvinne les chante d'une voix magnifique; c'est la beauté et la froideur du marbre. Félicitons-la de chanter dans leur langue originale ces mélodies musicalement intraduisibles. Un jour que nous serons de loisir, nous reviendrons peut-être sur cette question parfois encore controversée. Pour donner satisfaction à l'auditeur en son légitime désir de comprendre, il suffit de lui mettre une traduction sous les yeux; mais non certes l'adaptation versifiée sur laquelle on a parodié la musique et qui semble trop souvent une parodie du texte. D'après le fallacieux programme, *Stehe Still* signifierait « Le temps replie ses ailes », et *Im Treibhaus* « sous les palmiers ». Peuple, on te trompe! — Mme Litvinne chanta aussi, en français, l'innocent *Cavalier* de M. Diémer, orchestré (à quoi bon? ou à qui?) par M. Casella, et deux poèmes pour chant et orchestre, en parfait contraste l'un avec l'autre: la *Fiancée du timbalier*, de M. Saint-Saëns et le *Vagabond malheur*, de M. F. Casadesus. Il y a dans ce dernier un sens indéniable du fantastique; mais quel fatras de romantisme ampoulé! L'auteur s'est évidemment efforcé d'accumuler en quelques minutes tout ce que sa fantaisie a pu concevoir; cette petite pièce renferme à elle seule plus d'effets et d'intentions que toute la partition de la *Damnation*. Trop de recherche manque le but. Heureusement, vers la fin, la rage d'étonner se calme un peu, et le morceau s'achève sous un voile de mystère assez impressionnant. M. Casadesus s'est laissé séduire par un texte bien prétentieux, qui lui a paru ouvrir à son imagination une vaste carrière où elle s'est quelque peu égarée.

Une poésie trop plastique a bien aussi ses inconvénients, et l'œuvre si parfaitement équilibrée du maître Saint-Saëns n'ajoute presque rien à l'effet d'une bonne récitation de la ballade de Victor Hugo.

Autres jeunes musiques, les *Deux poèmes*, de M. L. Brisset et les *Trois poèmes* (que de poèmes!), de M. A. Casella. Des premiers, qui eurent pour interprète Mme Laute-Brun, l'un (*Guitare*) est fâcheusement banal; l'autre (*Aux jardins idéals*), gris et monotone; l'orchestre ne sonne pas, l'harmonie surtout. Prenons ces bluettes pour une simple carte de visite, et attendons M. Brisset à la prochaine occasion. Quant à M. Casella, sa personnalité ne se dessine pas très bien. Il est plein de bonnes intentions touchantes; s'agit-il des « rais du soleil », vite le triangle! est-ce « la mer qui roule? » à nous le glissando des contrebasses! Ces ingénuités ne suffisent pas à déguiser la pauvreté de la trame mélodique. Le *Soir païen* provoque une comparaison inévitable avec le *Sommeil de Canope*, de M. Samazeuilh, bien autrement musical.

J'ai gardé pour la fin, hésitant devant ce que j'en dois dire, une célèbre artiste qui fut et reste la *Vivandière*. Le *Roi des aulnes* (en français, cette fois, et dans quelle traduction! en vérité les amateurs de musique qui ignorent l'allemand doivent avoir une singulière idée de la poésie lyrique d'outre-Rhin!) le génial *Roi des aulnes* a été chanté par Mme Delna dans un

style abominable, négation, pour mieux dire de tout style, avec une totale inintelligence artistique, sans compter une parfaite insouciance de la mesure, et les effets de grosse et de petite voix les plus désobligeants. La Cassandra et la Didon du pauvre Berlioz n'ont pas été mieux traitées que la muse de Schubert.

Arrivons enfin aux grandes œuvres avec soli et chœurs.

Après une médiocre épreuve préparatoire, au cours de laquelle M. Colonne dut chanter lui-même une partie des rôles d'Alberich et des Nixes, la première scène de l'*Or du Rhin* fut enfin mise au point avec M. Huberdeau, Alberich excellent. Malgré l'évidente satisfaction du public, et l'intérêt que peut encore offrir une telle exécution, tant que l'*Or du Rhin* demeure la seule partie de l'*Anneau* qui n'ait point paru sur la scène de l'Opéra, je dois faire quelques réserves : cette musique, qui souligne les moindres gestes, perd beaucoup de sa signification et de sa beauté à être présentée au concert par une brochette de chanteurs en toilette de ville ; et qui ne connaît le cosmogonique prélude que pour l'avoir entendu ainsi, isolément, en pleine lumière et avec cette disposition de l'orchestre, n'en a aucune idée.

Pareille observation ne saurait s'appliquer au *Manfred* de Schumann, parfaitement à sa place au concert et auquel suffisent fort bien, pour en préciser le sens, les fragments byroniens déclamés de la manière la plus émouvante par M. Mounet-Sully que secondent M. Paul Mounet et Mlle Renée du Minil. C'est une belle impression d'art.

L'illustre doyen de la Comédie-Française parle très bien sur la musique ; son frère ne la respecte pas assez, et couvre parfois l'évocation d'Astarté : c'est presque un crime !

Par la publication d'une correspondance de famille, dès à présent fort rare, on connaît depuis peu d'années, en tous ses pénibles détails, l'histoire des amours coupables de Byron. Humaine, hélas ! trop humaine, encore qu'heureusement exceptionnelle, elle fut bien douloureuse, et, sans effusion de sang, autrement tragique que le romantisme aujourd'hui désuet dont le poète a drapé sa propre destinée sous le nom de Manfred. On s'étonnerait que l'âme douce et candide de Schumann se soit éprise d'un pareil héros si on ne la savait vouée à l'agitation, et dès la jeunesse fascinée par les inquiets, les orageux et les déséquilibrés. Dans *Manfred*, son chef-d'œuvre peut-être, il s'est mis tout entier : ses rêves gracieux, tendres ou terrifiants, son sentiment de la nature, toutes ses aspirations et ses souffrances sont là. Musique indiciblement nostalgique, dont je ne saurais parler froidement, car elle fut une des plus intenses émotions de mon adolescence, et son pouvoir n'est pas aboli.

Même au point de vue technique, Schumann n'a jamais rien écrit de mieux pour l'orchestre que la fiévreuse ouverture. Pourquoi faut-il qu'au moment où l'on s'abandonne au courant, un faux départ d'un premier violon ou un *sol* bémol plus que douteux d'un cor vienne vous rappeler brusquement à l'imparfaite réalité ? Taches insignifiantes sans doute, plis de feuille de rose ; mais c'est un froissement bien désagréable. Dans son ensemble, pourtant, l'exécution fut très bonne et tout à fait digne de l'œuvre. Le cor

anglais de M. Gaudard évoque des horizons infinis... « *Dahin! dahin!...* » Mais j'aimerais mieux ne pas voir s'y dessiner la silhouette d'un bâton de mesure. A quoi bon battre la mesure à un soliste? Cela ne peut que le gêner dans la libre expansion de son sentiment, et troubler la rêverie de l'auditeur. Non, ne battez pas la mesure. Encore, si c'était avec un piolet! — J'ai aussi regretté de ne pas entendre le monologue de Manfred (n° 12 de la partition, avant la visite de l'abbé de Saint-Maurice); je ne m'explique pas cette coupure.

L'œuvre nouvelle la plus importante, et de beaucoup, qui ait été donnée au Châtelet cet hiver, est le mystère en deux parties (la *Plaine, l'Etoile*), de M. Gabriel Pierné, les *Enfants à Bethléem*, nouvelle du moins à Paris, car elle a été exécutée pour la première fois à Amsterdam il y aura bientôt deux ans. Sans avoir l'envergure de la *Croisade des enfants*, elle fait le plus grand honneur au goût exquis et à l'habileté raffinée de M. Pierné. Il s'applique à utiliser les précieuses ressources que présentent les voix d'enfants employées par masses. Cela demande une extrême légèreté de main, en imposant à l'écriture des conditions et convenances toutes spéciales; mais c'est peut-être l'origine d'une orientation nouvelle dont on peut espérer beaucoup pour clarifier et vivifier notre musique par l'apport d'éléments jeunes. Les quatre cents écoliers des deux sexes qui remplissaient la scène du Châtelet ont chanté, sous la direction de M. Pierné lui-même, avec une justesse et une précision singulières, un sens délicat des nuances, et surtout une conviction, un entrain contagieux, sans se laisser troubler par la fine instrumentation si délicatement ouvrée par l'auteur.

Les *Enfants à Bethléem* sont tout à fait exempts (je parle de la musique seulement) de la fausse naïveté ou de la préciosité trop ordinaires à tant d'imageries de cette sorte: des rythmes francs, des mélodies d'allure populaire mais toujours élégantes autant que spirituelles, comme les rondes et chansons des petits bergers, ou doucement émues comme la berceuse de la Vierge, les chants de l'Etoile et le dialogue de l'âne et du bœuf, voilà ce qu'on trouve dans ce charmant oratorio en miniature. La marche des rois mages qui termine la première partie est un petit chef-d'œuvre d'humour. Mais partout, derrière le sourire parfois attendri de M. Pierné se devine une sincérité dont l'accent va au cœur et commande la sympathie. Avec un art très averti, mais vraiment sain (sans jeu de mots!) il a serti, d'un trait toujours juste, un bien joli vitrail en diptyque, irradié de lumière française.

Qu'il me soit permis, en terminant, d'exprimer des vœux très sincères pour le prompt et complet rétablissement de M. Colonne. C'est avec une douloureuse surprise qu'on a su cet infatigable lutteur victime d'un dévouement à la musique qui ne compte pas assez avec les forces humaines. Son activité donne un audacieux démenti à l'état civil et personne, à commencer par lui, ne croit à son âge. Souhaitons de le voir, toujours aussi vert, bientôt reparaître au pupitre.

G. ALLIX.



NICE

Première représentation de *Quo Vadis* ? opéra en cinq actes, de M. H. Cain (d'après le roman de Sienkiewicz). Musique de M. Jean Nougès.

La création de *Quo Vadis* ? à Nice est certainement une des plus importantes faites en province dans ces dernières années, tant à cause de l'ampleur du sujet que de la valeur de la musique. En ce qui concerne cette dernière, j'aime mieux avouer tout de suite ma déception.

Certes, il y a dans *Quo Vadis* ? de très belles choses et plus que des promesses. Mais, à la vérité, cette partition est jeune, très jeune, et, commencée probablement depuis quelque temps déjà, laisse deviner les époques où ses diverses parties ont été écrites aussi bien que les diverses et successives influences subies par le musicien. En un mot, ses défauts capitaux sont le manque de personnalité et la volonté évidente de l'auteur de plaire au public.

Le livret est habile et les six tableaux qui défilent devant nos yeux sont tous agréables ou pittoresques. Du reste, la mise en scène était très soignée et les décors, signés Bosio et Paquereau, vraiment très réussis ; il est juste de rendre à M. Villefranck, directeur de l'Opéra, l'hommage qui lui est dû. Malgré cela, pour celui qui n'a pas lu le roman, la pièce est incompréhensible. L'action s'éparpille en une quantité d'épisodes qui n'ont entre eux qu'un lien fragile : les amours de Vinicius et Lygie, ceux de Pétrone et Eunice, l'ambition de Poppée, la vanité de Néron, enfin l'apostolat de Pierre qui justifie à peine le titre de l'ouvrage, et qui est tout à fait inutile. Cependant c'est la partie la mieux venue de la partition.

Le 1^{er} acte se passe chez Pétrone. Il est empreint d'une grande douceur voluptueuse qui veut être païenne pour contraster avec l'austérité chrétienne des tableaux suivants. Mais à chaque instant on appréhende d'entendre la méditation de *Thaïs* ou une page de la *Reine Fiammette*. Le 2^e acte contient l'incendie de Rome par Néron et une longue plainte inutile de Poppée, soutenue par un orchestre wagnérien. Le 3^e acte se déroule au bord du Tibre ; deux épisodes en sont intéressants : les intrigues du sophiste Chilon dont le rôle, non sans analogie avec celui de Mime, est écrit avec infiniment de verve et d'originalité. Le motif qui le caractérise est très heureusement diversifié et instrumenté (trompette bouchée et bassons). La fin de l'acte est remplie par l'arrivée de saint Pierre, bien traitée mais trop longue. Au 4^e acte, les chrétiens gémissent dans les prisons du cirque ; leurs lamentations sont assez belles et leur chœur final, bien écrit, est très puissant ; on l'a bissé, c'est justice. Le 5^e acte, presque inutile, se passe dans un décor délicieux, une villa à Capri. Il nous fait assister à la mort de Pétrone et d'Eunice. Musicalement il est la répétition du premier, avec un six-huit langoureux, agréablement harmonisé et orchestré que l'on fredonne en sortant du théâtre.

La principale qualité de cette partition est d'être dramatique, malgré ses longueurs. Les scènes sont tantôt enchaînées avec infiniment d'art, s'imbriquant pour ainsi dire l'une dans l'autre, tantôt contrastant violemment, un motif par exemple s'arrêtant brusquement dans son développement pour

en laisser entendre un autre. L'orchestre sonne bien, mais n'abonde pas en inventions nouvelles, et la harpe y prédomine fâcheusement, comme aussi le solo instrumental. Les phrases, longues et chantantes, modulent de façon trop prévue, avec de véritables rosolies, et se terminent sur la dominante, ce qui est devenu encore plus banal que la cadence parfaite.

L'interprétation était bonne: M. Clément (Vinicius) et Mlle Ch. Wyns (Lygie) étaient superbes; M. Bouxmann a composé un Chilon très pittoresque et M. Rothier un saint Pierre grandiose. Mlle Degeorges (Poppée) et Greuville (Eunice) ajoutaient au charme de leur voix celui de leur personne. Les choristes avaient travaillé et l'orchestre était bon.

L'ouvrage a brillamment réussi. Mais que M. Nougès ne s'illusionne pas: un succès comme un insuccès à Nice n'ont aucune signification. Et les quelques belles choses disséminées dans *Quo Vadis?* lui font un devoir de nous donner une œuvre sincère et personnelle, exempte des tendances fâcheuses que j'ai signalées et qui nous mettraient en droit de lui demander anxieusement à son tour: *Quo Vadis?*

EDOUARD PERRIN.



DIJON. — GRAND THEATRE

Première représentation de *Laïs*, opéra en trois actes, musique de M. Marc Delmas.

Téréphos entre en conquérant dans la ville de Thèbes. Un des vaincus, Hyccaris, l'insulte et le brave: Téréphos le condamne à l'exil et se soumet par la menace la courtisane Laïs qu'aimait Hyccaris (1^{er} acte). Mais Laïs apprend bientôt par un message secret qu'Hyccaris prépare son retour (2^e acte). Il apparaît en effet au milieu d'un festin et tombe aussitôt frappé par Téréphos. Laïs bondit sur le meurtrier et l'égorge (3^e acte). — Je ne connais pas de livret d'une brutalité plus sèche. Ni caractères, ni action, ni poésie: il n'offre pas à un compositeur le moindre prétexte à musique. L'avoir choisi semble presque une gageure, et c'est faire déjà un bel éloge du musicien de 23 ans qui a tenu cette gageure que de dire qu'il l'a gagnée.

M. Marc Delmas n'appartient à aucune école. Si pourtant il devait se réclamer d'un maître, je crois que ce serait d'E. Chabrier. Il a, comme Chabrier, le goût de la vie fougueuse et un peu bruyante. Il n'a pas de système préconçu: il use du *leitmotiv*, mais sans pédantisme têtue. J'ai compté trois motifs principaux dans *Laïs*, un pour chacun des trois personnages. Ils sont aisés, mélodiques: je les aurais souhaités peut-être plus originaux, plus caractéristiques. Mais la faute en est sans doute au livret: comment caractériser ce qui n'a aucun caractère? La mélodie est souvent élégante, toujours abondante et facile. Son seul défaut serait d'être parfois un peu trop facile: point de duretés voulues ni de gaucheries déconcertantes, mais quelques molleses et quelques banalités, qui disparaissent d'ailleurs pour la plupart dans le mouvement rapide et continu de l'ensemble.

L'orchestration a des qualités analogues, mais peut-être plus frappantes

encore. Elle est riche et colorée, mais comme elle l'est sans repos et parfois sans nuances, il lui arrive de paraître sèche et grise. Le premier acte notamment, dans sa violence monotone, avec cet orchestre qui donne toujours de toutes ses voix, ne s'entend pas sans quelque fatigue. L'impression est toute différente dans les deux derniers actes où le livret a permis au compositeur plus de variété et de demi-teintes. J'ai beaucoup goûté le délicat interlude qui ouvre le 2^e acte, le gracieux ballet du même acte, et surtout, dans la scène trois fois ingrate du dénouement, l'orchestration vigoureuse et souple qui accompagne ce tableau de meurtre. Il se pourrait que M. Delmas, le jour où il allégera un peu son orchestration, où il se montrera un peu plus sévère pour lui-même dans le choix de ses thèmes, en un mot, où il se défiera systématiquement de sa dangereuse facilité, devienne un de nos meilleurs musiciens de théâtre.

L'œuvre de M. Delmas a été fort bien chantée par Mlle Virgitti, chanteuse adroite et sûre, par MM. Gauthier et Daram. — L'orchestre du théâtre de Dijon n'a qu'un défaut, c'est l'infériorité numérique de son quatuor : de là un manque d'équilibre qui trahit parfois les intentions de l'auteur. En revanche certains groupes d'instruments, comme les cors, ont d'admirables sonorités. Dans son ensemble, cet orchestre a de la cohésion, de l'éclat, et son chef, M. Petit, m'a donné l'impression d'un excellent musicien. — Mais il faut surtout rendre hommage au directeur, dont l'intelligente initiative a permis à un jeune compositeur d'être joué à Dijon. Cette représentation fait le plus grand honneur au goût et au désintéressement artistique de M. Audisio.

P. M.



LILLE

MADAME SUZANNE MAURICE-MAQUET. — Grande, les cheveux lissés sur un front bombé et énergique, les yeux vifs, flamboyants, un menton dantesque, volontaire, tout en Mme Suzanne Maurice-Maquet dénote un tempérament ardent, une volonté opiniâtre, sûre de son but.

Je crois que depuis Augusta Holmès qui, un jour, dirigea l'exécution de ses œuvres, aucune femme (sans oublier Mme Savare), n'osa monter au pupitre de chef d'orchestre.

Mme Maurice-Maquet eut cette audace, et son succès l'encourage à poursuivre sa carrière.

Dans les Flandres françaises, à Lille, depuis bientôt dix-huit ans, Mme Maquet collabora avec feu son mari à une œuvre belle et noble : la création d'un centre musical indépendant de la capitale.

L'œuvre fut difficile et longue. Ce fut d'abord la création d'un ensemble choral, puis d'un orchestre d'amateurs, ne pouvant cependant satisfaire les hautes exigences artistiques de ce couple artistique, qui voua le meilleur de leur vie et de leur fortune à la réalisation du rêve si longtemps caressé.

Peu à peu, grâce au travail inlassable de Mme Maquet, les chœurs s'assouplirent, se formèrent, et le choral de Lille est peut-être le premier en France à l'heure actuelle. Mais pour donner l'équivalent orchestral, ses formes locales ne suffisaient pas.

M. Maquet fit donc appel aux artistes de l'Association des Concerts Colonne. Il préparait fiévreusement son Festival Schubert, le songe prestigieux devait prendre corps, quand une maladie soudaine le terrassa, après quelques semaines de souffrances.

Alors, dans l'âme éplorée de celle qui fut sa compagne des luttes quotidiennes, une décision se précisa : elle continuerait par elle-même l'œuvre entreprise.

Un sentiment mystique, étrange, la pousse avec véhémence. Il lui semble que des sphères éthérées de l'espace l'âme de son époux préside à son travail, l'encourage, la stimule.

Et le concert, un Festival de Schubert, préparé dans la joie, devient un hommage pieux de deuil.

Au pupitre apparut Mme Maquet, dans sa robe noire de veuve et toute de douleur, tout son amour et toute sa puissante individualité musicale s'épanouit alors dans la magnifique ampleur avec laquelle elle dirigea la grande messe de Schubert.

Et sa vocation se dessine définitivement. Elle désire monter les œuvres des grands auteurs qu'elle aime, Berlioz surtout, dont elle a pénétré la grandeur, Wagner, Beethoven, Franck.

Aux heures du travail préparatoire, ses partitions dans sa valise, elle part pour la haute montagne. Car cette musicienne est notre plus grande alpiniste qui a escaladé les pics les plus abrupts, les plus sauvages. Et là, dans la blancheur immaculée des neiges, loin des luttes mesquines, plus près du ciel, elle médite, elle s'imprègne des mélodies, des œuvres qu'elle conduira. Un jour, dans les Dolomites, elle faillit périr. Sa double corde se cassa et elle gravit à la force de ses poignets d'acier, sur une seule corde, une « cheminée » ouverte sur un gouffre de quelques cents mètres. Dans les montagnes solitaires, son âme s'emplit d'harmonie et, amoureuse passionnée des cimes, elle pourrait dire avec Byron : « Je ne vis pas en moi seul, je deviens une partie de ce qui m'entoure et pour moi les hautes montagnes sont un sentiment. » Son désir le plus cher est de diriger de façon à n'indiquer que la grande ligne mélodique, faire vibrer l'orchestre, le faire gronder ou chanter, mais ne plus être le métronome battant la mesure. Elle a le geste large, sûr, un sang-froid remarquable, elle a cette chaleur irrésistible des grands initiés, elle est le cœur et le cerveau de son orchestre, qu'elle empoigne, qu'elle entraîne dans une communion véhémence de pensée et de sentiment.

Son avant-dernier concert fut un triomphe, où, magnifiquement, elle dirigea les *Béatitudes* de Franck et le grandiose *Te Deum* de Berlioz. Hier, elle a conduit des œuvres de Beethoven et de Wagner et son interprétation de la *Symphonie héroïque* fit véritablement frémir son auditoire.

Prochainement, elle ira porter les plus belles œuvres symphoniques françaises aux Concerts philharmoniques de Prague.

Et si, à Lille, les envies et les intrigues basses la poursuivent de leur haine mesquine, elle trouve dans son art la force et la consolation suprêmes pour mener vers le but assigné son œuvre, l'œuvre de Maurice Maquet, dont elle ne veut que rester la continuatrice et l'émule pieuse.

L. N.



LYON

Un très intéressant concert a eu lieu le 21 mars à l'Amphithéâtre des Facultés de Lyon, par les soins de notre confrère, M. Léon Vallas, directeur de la *Revue Musicale de Lyon*. En voici le programme :

- 1) *Scylla et Glaucus*, de J.-M. Leclair l'Aîné;
- 2) *Sonate* à deux violons sans basse, de J.-M. Leclair le Cadet;
- 3) Air de basse du motet « *O Felix* », de François Estienne;
- 4) *Le Berger fidèle*, de J.-Ph. Rameau;
- 5) *Impromptu* (pour soli, chœur, et orchestre, de Nicolas-Antoine Bergion.

Tous ces compositeurs, Lyonnais d'origine, ne figurent pas dans nos auditions habituelles. C'est là un effort de très intéressante décentralisation artistique.



VIENNE

Le Devin du village, l'opéra de Jean-Jacques Rousseau, vient d'être représenté à Vienne, en Autriche. Le succès en a été très grand et l'impression produite sur ce moderne public a été toute de fraîcheur. Plus d'un auditeur voulut même trouver une parenté entre cette œuvrette du XVIII^e siècle et certaines productions de grâce et de charme actuelles. Malgré le grand nombre de représentations qu'eut cet opéra en France, et la popularité dont ont joui la plupart de ses airs — entre autres : *J'ai perdu tout mon bonheur* —, *le Devin du village* n'avait jamais été représenté à Vienne. Le comte Durazzo voulut, jadis, le monter sur la scène du *Burgtheater*, mais Rousseau tenait à y apporter quelques modifications qu'il ne mena jamais à bonne fin. Par contre, la parodie qui en fut faite à Paris, *les Amours de Bastien et Bastienne*, a été jouée à Vienne, l'été de 1768, sous le titre de *Bastien und Bastienne*, mise en musique par un enfant-prodige dont le nom commençait à devenir célèbre : Wolfgang Mozart.



CONCERTS DIVERS

Chez le docteur et Mme Ostwalt, le *Quatuor Gallia* (Mme Vaillant-Couturier de l'Opéra-Comique, Mme Coquelet, MM. Mille et Betbeder de l'Opéra), accompagné par Mme Mathis, a donné une intéressante audition des *valse chantées* de Brahms. L'exécution fut des plus remarquables.

L'Editeur F.-E.-C. Leuckart nous annonce qu'à l'occasion du centenaire de Calvin (10 juillet 1909), il mettra en vente une cantate chorale avec accompagnement d'instruments à vent et de timbales. Musique de G. Hildebrandt et paroles du docteur Jul Smend.



Lettre de Londres

Tandis qu'en France, l'Opéra, l'Opéra-Comique et de nombreux théâtres provinciaux offrent l'hospitalité aux compositeurs français, en Angleterre, le seul Covent Garden est le fol espoir et la ressource première et dernière des compositeurs anglais. Mais la direction de Covent Garden se montre peu accueillante aux œuvres d'origine britannique. La devise affichée à l'intérieur des omnibus ou sur les marches des escaliers du Métro : « Support home industries », à propos d'allumettes ou de tabacs, ne s'applique évidemment pas aux opéras ou drames lyriques. Il faut, à Londres, qu'une pièce musicale, sérieuse s'entend, soit de fabrication étrangère pour être acceptée et réussir.

Ainsi voit-on les saisons de Covent Garden se succéder avec des programmes éternellement semblables, composés des œuvres de Wagner et des élucubrations de l'école italienne. En plus, l'arrivée et le triomphe soudain de Mme Tetrazzini ont pris pour les compositeurs et les amateurs de musique les allures et les proportions d'une catastrophe nationale. Jadis Mme Melba, souveraine indiscutée, se contentait de *Lucia* et de la *Bohème* ; maintenant, la voix et les tours de force vocaux de sa rivale sont cause de reprises sans aucun intérêt artistique, reprises d'ailleurs applaudies par des salles aussi enthousiastes qu'endiamantées. Des opéras poussiéreux ont été remis au répertoire pour donner l'occasion à ces deux étoiles de briller d'un éclat sans pareil. Car, il faut le reconnaître, rarement vit-on pareilles interprétations des vieilles œuvres à vocalises. Mais s'il est agréable d'entendre le *Barbier de Séville* chanté à la perfection, dans le vrai style et avec les récitatifs délicatement murmurés, il est navrant de voir affichés cinq fois par semaine *Lucia*, *La Traviata*, *Rigoletto*.

D'autre part, il existe vraiment d'autres drames lyriques que ceux de Wagner, ne serait-ce que *Fervaal*, *l'Etranger*, *Pelléas*, *Louise*, *Aphrodite*, *Le Roi Artus*, *Ariane* ou certains, jamais représentés, d'origine anglaise. Un demi-succès moderne encouragerait une immense partie du public à reprendre le chemin oublié de Covent Garden et les « jeunes » compositeurs à écrire des opéras nationaux. Le moment serait propice, alors

qu'ils commencent à se dégager des influences françaises, allemandes et italiennes, et à chercher dans les provinces, riches en vieux airs très typiques, les sources de leur inspiration et les thèmes de leurs œuvres.

Actuellement, que peuvent-ils faire, sinon se lamenter, dans un pays qui possède un seul théâtre d'opéra (et beaucoup de théâtres d'opérettes), quand les directeurs se refusent à considérer un ouvrage s'il n'a pas triomphé d'abord dans les capitales étrangères. A quoi a-t-il servi de secouer la néfaste influence des oratorios de Hændel et celle non moins néfaste des faciles romances à succès ? Un opéra n'a aucune chance d'être monté et même un opéra-comique léger et charmant en a moins de réussir qu'une inepte « musical comedy ». Lamentable situation, malheureusement sans issue, à moins d'un soudain changement d'attitude des directeurs du Covent Garden ou de la création, à Londres, d'un théâtre correspondant à l'Opéra-Comique de Paris.

Etant données les actuelles conditions, c'est au Queen's Hall qu'il nous faut aller pour entendre *The Wreckers*, le drame musical de Miss Ethel Smyth, une œuvre essentiellement anglaise de sujet et d'inspiration, représentée à Leipzig et à Prague et jugée cependant indigne des mêmes honneurs à Covent Garden. Un curieux paragraphe, intercalé entre deux feuillets du programme, nous apprend que cette œuvre anglaise fut composée en français, traduite en allemand pour les représentations de Leipzig et qu'une traduction anglaise était en préparation. C'est en allemand qu'au Queen's Hall furent chantés *The Wreckers*.

Il est difficile de faire un compte rendu de cette pièce dont deux actes seulement, pour je ne sais quelle raison, furent interprétés, mais il semble que l'histoire de ces « wreckers » de Cornwal, fanatiques, capables de religion violente, de tendre amour, de brutalité et de dévouement, prenant part aux guerres civiles d'il y a tantôt deux siècles, soit un sujet riche en contrastes, remarquablement dramatique et orné de qualités très musicales — en somme, un bon libretto, aussi absolument anglais que l'est la musique de Miss Ethel Smyth.

Sa sincérité non plus n'est pas discutable, soit qu'elle emprunte au folklore de Cornwal des thèmes qui baignent *The Wreckers* d'une atmosphère très particulière, soit qu'elle les

agrément d'une ingénieuse orchestration ou les enlace à des mélodies originales d'un assez grand charme et fort adroites — et son talent s'affirme incontestablement plus mûri et plus libéré que dans ses œuvres précédentes, *Der Wald* ou *Fantasio*. Le traitement orchestral des thèmes populaires est particulièrement heureux dans l'Ouverture et le Prélude du second acte, deux pages symphoniques des plus intéressantes. *The Wreckers* est certainement l'œuvre la plus anglaise qui ait été écrite en Angleterre récemment et par l'emploi des thèmes populaires et par la façon dont ils sont traités, harmoniquement et rythmiquement.

L'interprétation fut de tous points remarquable, avec le concours du London Symphony Orchestra, de Mr John Coates et de Mme Blanche Marchesi, sous la direction de Nikisch. Et l'enthousiasme fut plus remarquable encore, prenant les apparences d'une manifestation très significative contre les habitudes et les méthodes, sinon les personnalités des directeurs et du Syndicat de Covent Garden.



Les chefs d'orchestre du Queen's Hall et les donneurs de Récitals, eux aussi, montrent un rare manque d'initiative dans la composition de leurs programmes. Aucune œuvre nouvelle n'est mise à l'étude ni même annoncée, et les heures se passent à écouter de plus ou moins bonnes exécutions du *Prélude de Lohengrin*, de 1812, la *Symphonie Pastorale*, pièces de résistance plutôt connues. Quant à M. Edouard Colonne, remplaçant Mr Henry Wood, il révéla aux Londoniens l'*Ouverture de Patrie*, une *Suite sur Carmen*, le *Ballet du Cid* et donna une délicieuse interprétation des deux œuvres modernes les plus appréciées à Londres: l'*Apprenti Sorcier* et l'*Après-midi d'un Faune*. Mais son exécution de la *Cinquième Symphonie* de Tchaïkowsky laissa le public anglais assez froid. Un critique du *Sunday Times* l'explique de façon ingénieuse : « Dans son interprétation nous avons senti — comme jadis quand Lamoureux conduisit la *Pathétique* — qu'il y a vraiment peu de sympathie entre les Russes et les Français. L'interprétation de M. Colonne est franche, raffinée, civilisée, mais nous n'y avons pas reconnu la confession personnelle si passionnée que nous aimons. La

Cinquième Symphonie ne supporte pas une interprétation classique. Comme les contes racontés dans le crépuscule de l'Enfer dantesque, il faut qu'elle nous étreigne ; il faut, ou qu'elle nous prenne au cœur comme le soir mémorable que Nikisch la dirigea, ou qu'elle nous laisse froids et apathiques. Et, en dépit de l'admirable fini de M. Colonne, de sa technique, de son souci de mettre en lumière chaque détail — l'œuvre manque d'émotion et de feu. »

Parmi les concerts des Bechstein Hall, des Æolian Hall et autres halls, il faut citer celui de M. Harold Bauer qui triompha dans les *Préludes et Fugues* de Bach, trop souvent joués sans vie et sans joie ; celui de Mme Teresa Carreño qui abuse peut-être de Chopin, mais l'interprète comme personne ; celui, de Mr O'Neil Phillips qui se dévoue à la cause de la musique française moderne, lui aussi, ainsi qu'on en peut juger par ce récent programme, très applaudi : *Prélude, aria et finale* de César Franck, *Nocturne*, de d'Indy, *Prélude, Sarabande, Toccata, Estampes* de Debussy, *Pavane* et *Jeux d'Eau* de Maurice Ravel ; celui enfin donné par M. Engel aidé de Mme Bathori, et qui obtint le plus grand succès ; c'est avec joie que l'on entendit Mme Bathori accompagner elle-même des musiques que Fauré et Debussy enlevèrent aux poésies de Verlaine, et celles que M. Ravel accoupla aux merveilleuses *Histoires naturelles* de Jules Renard, pour la stupéfaction de la majorité des auditeurs et la surprise charmée de beaucoup.

Et d'autres artistes, pianistes, violonistes, chanteurs, continuent de vendre leurs petits billets à leurs amis et d'obtenir leur petit succès sans grand intérêt si ce n'est pour eux-mêmes.

Cependant voici que les petits prodiges recommencent à sévir. Le nouveau venu, âgé de onze ans, se nomme Georg Szell et vient de Budapest. Il a déjà composé plus de trois cents morceaux : ouvertures, quatuors, même un opéra-comique, *Kleine Roland*. Il peut improviser à perte de vue, orchestrer, jouer les concertos de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, etc., tout cela appris en quatre années seulement par son professeur, un habile homme. Compositeur, il a écrit un poème symphonique genre *Sinfonia Domestica* dont les temps s'intitulent : *Papa dort, Papa ronfle, Papa parle à Maman, Papa va à son bureau* — et l'autre jour, le critique du *Daily Mail* lui ayant donné un thème de deux mesures, « le jeune Szell impro-

visa une Polonaise, un Menuet et une Ouverture de Concert. » Ne nous étonnons plus quand nous apprenons que cet enfant terrible pouvait « à l'âge de dix-huit mois chanter plus de quarante mélodies. » Ce doit être vrai puisque son impresario nous l'affirme.

X. MARCEL BOULESTIN.

P.-S. — Une intéressante innovation : on sait l'ennui des dimanches soirs londoniens, sans distractions. Un hôtel, le Inns of Court Hôtel, vient d'inaugurer une série de concerts commençant après dîner et consacrés à de la musique sérieuse. Mr Francis Toye, chargé de la direction artistique, donne ses soins à des œuvres telles que les Quatuors de Mozart et de Fauré, les Quintettes de Schumann et de Dvorák, les Danses de Rameau. Cela change heureusement des sempiternelles valse lentes et romances, jadis jouées par des musiciens de second ordre, et des fantaisies simili-tziganes chères aux habitués des restaurants de Londres.



Lettre de Barcelone

ORFÈO CATALA.

Voici les programmes des quatre Concerts donnés tout dernièrement par l'*Orfeó Català*.

PREMIER CONCERT (Pablo Casals et B. Socias) :

Sonate en si mineur, Julius Röntgen ; *Humoresque*, Schumann ; *Suite en do*, J.-S. Bach ; *Sonate en do*, Alfred Casellas.

DEUXIÈME CONCERT (mêmes artistes) : *Sonate en sol*, Emm. Moor ; *Phantaisie chromatique et fugue*, J.-S. Bach ; *Variations symphoniques*, Böellmann ; *Sonate en la*, Beethoven.

TROISIÈME CONCERT (Festival Bach-Händel. Albert Schweitzer, Georges-A. Walter, *Orfeó Català* et orchestre) :

Prélude et fugue (orgue), J.-S. Bach ; *Symphonie pour orgue et orchestre* de la Cantate N° 169, J.-S. Bach ; *Lieder*

spirituels, J.-S. Bach ; chœurs et *sol*i (extraits des Cantates N° 123 et N° 65), J.-S. Bach ; *Deux Chorals*, pour orgue, J.-S. Bach ; *Récitatif et Air : Seth, was die Liebe thut*, J.-S. Bach ; *Concert en la majeur*, Händel.

QUATRIÈME CONCERT (*Orfeó Català*, solistes et orchestre sous la direction de M. Lluís Millet) :

El cant de la Senyera, Millet ; cinq chansons populaires (*Montanyes regalades*, *El soldat y la donzella*, *Causó de Nadal*, *La Pastoreta*, *Els tres tambors*), harmonisées respectivement par MM. Sancho Marraco, Lambert, Romeu, Pérez et Lambert ; *L'Encis*, Viñas (un ouvrage très remarquable) ; *Cinq Madrigaux* (première audition), Joan Brudieu ; *La Viuda*, *Ensalada* (première audition), Mateu Flecha ; *Magnificat*, J.-S. Bach.

Outre ces quatre séances, le Dr Schweitzer a donné une conférence sur *l'Art et la personnalité de J.-S. Bach*. Cette conférence fut suivie d'un Concert dont voici le programme : *Petite fugue en sol mineur* ; *Prélude en ré majeur* ; *Lieder spirituels* (G.-A. Walter) ; *Trois Phantaisies sur Chorals* ; *Récitatif de la Descente de la Croix*, de la *Passion selon Saint Jean* ; Air de la Cantate N° 114, *Wo wird in diesem Jammerthale* ; Air de la Cantate N° 123, *Und wenn der harte Todesschlag* ; *Fugue en la mineur*.

Un mot sur ces concerts.

MM. Casals et Socias eurent un beau succès. M. Socias est un virtuose très sympathique et M. Casals, on le sait, est un artiste accompli. Des trois Sonates modernes qu'ils jouèrent c'est celle de Moor qui nous parut la plus belle. Il est d'ailleurs difficile de juger d'une œuvre musicale un peu complexe d'après une seule audition.

Nous n'avions jamais entendu M. Schweitzer, mais nous connaissions fort bien sa personnalité (qui n'a pas lu son remarquable ouvrage sur J.-S. Bach ?) Il a été acclamé dès son apparition sur l'estiade. M. Schweitzer est un artiste très sérieux, très sobre, très sincère, qui joue du Bach avec tout le respect et toute la foi dont il est capable. Son succès a été très grand. Dois-je ajouter que sa conférence (belle synthèse contenant à merveille tout ce qu'on lui avait demandé), a été infiniment intéressante ? Elle a été écoutée avec le plus

grand intérêt et applaudi avec enthousiasme. M. Schweitzer a été engagé pour la saison prochaine.

Que dire maintenant de M. Georges Walter ? Pourquoi ne pas l'avouer ? Ici on n'avait jamais entendu chanter du Bach avec une aussi grande perfection. Aussi, on l'a applaudi avec une sorte de furie !... Walter est un très grand et très noble artiste. Il va sans dire qu'il a été également engagé pour la prochaine série.

Faut-il faire remarquer, maintenant, tout l'intérêt qu'a eu pour nous la dernière séance donnée par l'*Orfeó Català* ? Il suffira d'annoncer qu'on nous a donné pour la première fois *Cinq Madrigaux* de Brudieu et une *Ensalada (La Viuda)*, de Mateu Flecha. Nous n'insisterons pas sur l'importance de cet événement. Ici, dans cette revue, on aime les vieux maîtres. On comprendra donc, aisément, combien grande a été notre joie en entendant tout à coup cette vieille et chère musique qu'on croyait oubliée !...

Qui était-ce Brudieu, qui était-ce Flecha ?

Du premier, on n'en sait pas grand'chose. Nous savons seulement qu'il fut maître de chapelle de la Seo d'Urgell (Catalogne) et qu'il vécut là une cinquantaine d'années. Il fut également maître de chapelle, pendant deux ans (1576-1578), de *Santa Maria del Mar*, de Barcelone. C'est à peu près tout ce que nous savons...

Quant à ses œuvres, nous ne connaissons jusqu'à présent qu'un recueil de Madrigaux. Il est évident qu'il a dû écrire beaucoup et surtout de la musique religieuse. Il disait lui-même, dans la dédicace ou *Epistola* de son ouvrage : « ... y assi yo uno entre ellos que soy maestro de capilla de la Sancta Iglesia de la Seo de Urgel por orden del Cabildo della, y haviendo toda la vida consumido en esta profession de la Musica, importunándome algunos curiosas y deseosos desta facultad que sacase algo á luz de lo mucho que tenia trabajado en ella... »

De ce *mucho* (beaucoup) qu'il avoue lui-même avoir écrit, on ignore tout, hélas, et on ne possède, je le répète, qu'un recueil de Madrigaux. Pedrell dit qu'il n'en connaît d'autre exemplaire que celui qui existe à la Bibliothèque de l'Escurial. Il est intitulé : *De los Madrigales — del muy Reverendo Joan Brudieu — maestro de la Sancta — Iglesia de la Seo de Urgel — à cuatro voces — dirigidas al Serenisimo Carolo Emanuel*

Duque de Savoya — Principe del Piamonte, etc. — Con licencia y Privilegio — Empresso en Barcelona en casa de Hubert Gotard cerca de la Carcel anno 1585.

Cette collection se compose de quatre cahiers appartenant respectivement aux quatre parties vocales : *Cantus*, *Altus*, *Tenor* et *Bassus*. Voici ce qu'elle contient (je vais droit aux œuvres musicales et passe sous silence l'*Epistola*, déjà nommée, les *redondillas* de Jaime Lopez, les vers de l'auteur, etc.) :

Los Gosos de Nuestra Senora. (Seul ouvrage du recueil qui n'est pas profane. Il est d'une très grande beauté).

Oid oid (Première partie d'une sorte de Cantate à la victoire de *Lepanto*).

Pastor mayor.

Pues que no se puede hazer.

Amor me tiene olvidada.

Dame un remedio Constança.

Esperança me entretiene.

Las Cañas (1). Lamor (sic) y la majestad.

Saca el amor.

Ya tocan los atabales.

Que trae en la bandereta.

Como corrio buena lança.

Cada qual en su cabeça.

Sepamos como cayó.

Qué sientes dime Pasqual? (en proporción).

Dexa Pasqual tal tormento

Qué sientes dime Pasqual?

Dexa Pasqual tal tormento (en proporción).

Noves pastor tu cuydado.

Del amor se va riendo.

Del amor, amor quexoso.

Del amor se va riendo (en proporción).

Tagala la más linda y bella.

Essos tus hermosos ojos.

Ojos claros y serenos.

Ojos con que me mireys.

(1) C'est un tournoi composé de sept parties formant une représentation musicale complète de ce qu'on veut imiter.

Si de los ojos nasce.
Si una dulce vista.
Fantasiant á mi descobre.
Si fos amor.
Lir entre carts.
Noya (I) bens noya (I) fortuna.
Lo que no's fa per potencia.
Ma voluntad ab la raho s'envolpa.
Plena de seny donàume una crosta.
Si l'amor en un ser dura.
Molts del amor tenen quexa.
Es comú parlar del poble.
Les sagetes que amor tira.

Enfin, et avant de parler de Flecha, je ne puis résister au plaisir de copier encore quelques mots de l'*Epistola* de Brudieu, déjà citée : « *Ya sé que muchos dirán : ¿ De donde le viene al Montañés tanta música ? Verdad es que en el monte no hay tanta cortesania : empero, aunque todas las artes han abaxado del cielo, por ser dones de Dios, pero á la música parece que con particular privilegio la han albergado en sus propios senos los cielos, segun opinion de los Pythagóricos, á quien siguió tambien M. Tullio, y si esto es assi, parece que nos cae más cerca la origen de la musica á los que estamos retirados en el Monte... »*

N'est-ce pas joliment trouvé ?

Voici les titres des cinq madrigaux de Brudieu que l'*Orfeó* a chantés : *Ma voluntad ab la raho s'envolpa ; Plena de seny donáume una crosta ; Fantasiant amor mi descobre los grans secrets ; Si fos amor sustancia rahonable ; Lir entre carts.*

J'ajouterai qu'ils sont aussi beaux, aussi distingués, aussi extraordinairement doux que la poésie de notre *elegantissime* poète Ausias March, auquel Brudieu a emprunté les beaux vers. C'est absolument exquis et d'un raffinement rare.

Un mot encore. Brudieu était une nature d'élite. Retiré à la Seo, extrêmement modeste, on le devine (il a quitté Barcelone, une ville très bruyante, parce qu'il a préféré le beau calme de la Seo), il avait, en vérité, l'âme d'un grand seigneur.

(1) Evidemment *No hi ha*.

Voyez, sinon, combien ses Elégies sont élégantes, fines, délicates. C'est l'art d'un grand seigneur, vous dis-je, d'un raffiné dont le bon goût est vraiment extraordinaire. C'est aussi l'art d'un croyant, d'une belle âme, qui vit bien éloignée des grossièretés et des banalités de ce monde. Avec cela, sa forme, très savoureuse, est furieusement hardie. Et je connais, moi, telles quintes augmentées qui feraient grincer les dents à maint professeur d'harmonie.

L'*Orfeo* a déjà chanté, bien souvent, *Les sagetes que amor tira*, du même Brudieu.

Parlons maintenant de Mateu Flecha.

Rappelons, tout d'abord, qu'il y a deux compositeurs (oncle et neveu), du même nom. Cela a donné lieu à bien des erreurs, ainsi que le fait très bien remarquer le maître Pedrell, et on a fait avec ces deux noms une véritable *salade* (pas aussi amusante, ajoute l'auteur de la *Celestina*, que celles de Flecha). En outre, le neveu écrivait aussi des *Ensaladas*, ainsi que son oncle. Du dernier (l'oncle), on ignore presque tout, également, et sa biographie est encore à faire. On sait seulement que Mateu Flecha, oncle, fut le créateur des *Ensaladas*, qu'il appartient à la première moitié du XVI^e siècle et qu'il devint populaire sous Charles V. Ce fut son neveu (seconde moitié du XVI^e siècle), qui publia, en 1581, un recueil d'*Ensaladas* de différents auteurs contenant tout d'abord celles de son oncle (1). Voici son titre :

*Las ensaladas de | Flecha, maestro de capilla que fué
de | las Serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por
F. Matheo Flecha su sobrino, | Abad de Tyhan, y Capellan
de las Magestades Caesareas, con algunas suyas y de otros
autho- | res, por el mesmo corregidas y echas (sic) estampar.
Dedicadas al Illustrissimo Senor Don | Juan de Borja del
Juan de Borja del consejo de la Magestad Catholica y su Em-
baxador | acerca de la Cæsaria, etc.*

Impressas en la ciudad de Praga | en casa de Jorge Negrino ano 1581.

Voici les compositions musicales qu'il contient :

El fuego ! Flecha (à quatre) ; La Bomba, Flecha (id.). —

(1) Il le dit lui-même dans cet ouvrage : « *Todo lo qual me ha más encendido el animo y abivado el deseo a sacar en luz las presentes Ensaladas de mi tio, con algunas de otros authores y mias....* »

La Negrina (Pas de nom d'auteur) (*id.*). — *La Guerra*, Flecha (*id.*). — *El bon jorn*, Vila (*id.*). — *La Justa*, Flecha (*id.*). — *La Biuda*, Flecha (*id.*). — *La Feria*, F.-M. Flecha (1) (*id.*). — *Las Cañas*, F.-M. Flecha (*id.*). — *La Trulla*, Càrceres (*id.*). — *La Lucha*, Vila (*id.*). — *Los Chistes*, Flecha (à cinco). — *Las Cañas*, Flecha (*id.*). — *El molino*, Chacon (à 6). — *Ben convenne Madonna*, F.-M. Flecha (à 5).

Qu'est-ce, maintenant, qu'une *Ensalada* ?

Il y aurait beaucoup à dire là-dessus, mais comme il ne s'agit pas d'écrire une longue étude, mais bien une simple correspondance, je dirai tout simplement que, par son esprit, une *Ensalada* (Salade), n'est, en somme, que de l'humour, de l'esprit (beaucoup d'humour et beaucoup d'esprit !) devenus musique. Ainsi que dans quelques ouvrages d'Orazio Vecchi, toutes les langues apparaissent dans ce genre de compositions qui sont, en outre, toutes remplies de chansons populaires (on y parle castillan, catalan, portugais, français, italien et latin !) L'humour, la malice, la joie la plus folle forment toujours le fond de ces ouvrages. J'ajouterai, entre parenthèses, qu'il est impossible de penser aux *Ensaladas* sans songer aussitôt aux *Veilles* et à l'*Anfiparnaso* du maître de Modène. — Pedrell pense qu'on aurait bien pu les représenter et il donne même d'excellentes raisons pour nous faire accepter cette hypothèse. Dans ce cas, ajoute-t-il, nous avons là un tas de compositions qui peuvent bien se placer à côté de celles qui forment le théâtre primitif de la Renaissance italienne.

C'est un sujet à creuser...

La Viuda (*La Veuve*), chantée par notre *Orfeó* avec un entrain vraiment endiablé, a été applaudie avec enthousiasme.

Et voilà de l'excellente vieille musique qui, grâce aux soins tout dévoués de quelques musiciens amoureux du grand art — et de notre art, surtout, — surgit de nouveau, devant nous, et recouvre sa voix ! Le maître Pedrell a commencé le miracle en faisant signe que *tout était là*, M. Francesch Pujol s'est chargé des transcriptions en notation moderne et le directeur artistique de l'*Orfeó*, M. Lluís Millet (aidé, il est vrai,

(1) Il s'agit du neveu, probablement.

par son élève et ami M. F. Pujol), s'est empressé de mettre le tout sur pied. Qu'ils soient tous bien chaleureusement remerciés au nom du grand art.

En ce moment, à l'*Orfeó*, on travaille déjà une *Ensalada* on ne peut plus intéressante de Pere Albert Vila (xv^e siècle) (1).

Ce compte rendu ne serait pas complet si je ne parlais pas du Concert de Gala que la *Junta de Dames* organisa à l'*Orfeó* en l'honneur de nos Rois. Ce fut une belle fête à laquelle assistèrent, pendant tout le programme, Leurs Majestés le Roi et la Reine d'Espagne. L'*Orfeó* chanta des chansons populaires, puis de belles pages de Jannequin, Palestrina et J.-S. Bach et M. Schweitzer joua sur l'orgue, avec de jolies sonorités, le *Concerto en la*, de Hændel. Il va sans dire que les Maîtres de l'*Orfeó*, ainsi que le Dr Schweitzer, furent appelés à la loge royale. Une belle fête pour l'esprit... et pour les yeux !

ASOCIACIÓN MUSICAL

L'*Asociación* a donné quatre concerts, également, dont voici les programmes :

PREMIER CONCERT (sous la direction de M. Vincent d'Indy) :

Cinquième Symphonie, Beethoven ; *Première Symphonie* Schumann ; *Prélude de Tristan et Iseult*, *Marche funèbre du Crépuscule des Dieux*, *Ouverture des Maîtres Chanteurs*, Wagner.

DEUXIÈME CONCERT (sous la direction de M. Vincent d'Indy) :

Introduction du 1^{er} acte du Fervaal ; *Souvenirs* ; *Istar*, variations symphoniques, V. d'Indy ; *Suite d'orchestre pour Pelléas et Mélisande*, G. Fauré ; *Phidylé*, mélodie, H. Duparc ; *La Procession*, César Franck ; *Deux Nocturnes (Nuages et Fêtes)*, C. Debussy ; *Prélude du 2^e acte de l'Etranger* ; *Symphonie sur un thème Montagnard*, V. d'Indy.

TROISIÈME CONCERT (sous la direction de M. Lamote de Grignon et avec le concours de M. Jacques Thibaud) :

(1) Je rappelle de nouveau que le maître Pédrell a consacré un bel ouvrage aux vieux maîtres de chez nous. Cet ouvrage — qui aurait déjà dû paraître — verra bientôt le jour et l'amateur français pourra connaître tout ce que nous savons sur eux.

Ouverture des Maîtres Chanteurs ; Concert en ré mineur, Max Bruck ; Souvenirs, d'Indy ; Sarabande, Gigue et Chaconne, J.-S. Bach ; (se trouvant un peu souffrant, M. Thibaud a supprimé l'un de ces 3 numéros) ; Fêtes, nocturne, Debussy ; Concert en mi mineur, Mendelssohn.

QUATRIÈME CONCERT (Lamote de Grignon, Thibaud et Granados) :

Leonora n° 3, Beethoven ; Concert en ré majeur, Beethoven ; Sonata à Kreutzer, Beethoven ; Jeunesse d'Hercule, Saint-Saëns ; Concert en si mineur, Saint-Saëns.

Le maître d'Indy a été accueilli avec enthousiasme. On l'avait déjà applaudi, voilà pas mal d'années, et on était bien désireux de le revoir et d'entendre, sous sa direction, ses dernières œuvres. Nous aurions bien voulu connaître sa dernière symphonie mais il est évident qu'on ne pouvait pas tout nous donner. Nous avons donc eu ses *Souvenirs*, *Istar*, l'*Introduction du Fervaal*, le *Prélude de l'Etranger* et, enfin, la belle *Symphonie sur un thème montagnard*, qu'on avait déjà entendue, et qui a eu un succès fou. Que voilà bien une œuvre claire, *vivante* et bien campée ! Pourquoi ne pas le dire ? dans ses *Souvenirs*, on dirait que le maître n'a pas toujours osé dire tout ce qu'il sentait... Or, il nous semble que ce qui fait le charme de sa *Symphonie sur un thème montagnard*, c'est, précisément, qu'il a osé, là, se livrer tout entier. N'a-t-il pas été, d'ailleurs, entraîné peut-être par la chanson populaire ? Toujours est-il que là, dans cette symphonie, on a l'impression que l'auteur s'est mis à chanter à *haute voix*, sans aucune crainte, hardiment et *librement* ! Dans ses *Souvenirs*, au contraire, on dirait qu'il ne veut pas tout dire !... Et, l'avouerons-nous, il nous semble qu'à force de vouloir se contraindre, se retenir, tout, dans cette œuvre, *n'est peut-être pas sorti* !

Nous prions, du reste, le lecteur, de ne voir dans tout ceci qu'une bien légère impression de quelqu'un qui n'aime pas la critique, qui ne se sent pas critique, qui ne veut pas être critique (c'est si facile, n'est-ce pas, de se planter, là, hardiment, devant les pauvres auteurs, et leur coller leur affaire !...) ... et qui n'a entendu les *Souvenirs* qu'une seule petite fois... et encore pendant qu'on bavardait, *fort aimablement* (oh ! ces dames !) autour de lui...

Le maître d'Indy a été acclamé et après son dernier concert a dû se présenter cinq ou six fois sur la scène.

Que dire maintenant des *Deux Nocturnes*, de Claude Debussy ? Ah ! que voilà bien un artiste intéressant ! Ici, on a fait fête aux belles pages du célèbre impressionniste. Que ne pussions-nous entendre son *Pelléas et Mélisande* ! Mais, voilà, ici les maisons italiennes règnent en maîtres et nous n'entendons, hélas (c'est-à-dire, on entend, car nous n'y allons jamais !), que le répertoire italien. Toutefois, il paraît que cet hiver nous aurons au Liceo *les Barbares*, *l'Attaque du Moulin*, *Salomé* et... *Madame Butterfly* !

Thibaud s'est taillé un très joli succès. Son beau talent s'est imposé tout de suite et on l'a applaudi ferme. N'oublions pas d'ajouter que notre Granados a eu sa part de succès. Il a fort bien joué la belle *Sonata à Kreutzer*.

L'*Asociación musical* annonce pour la série prochaine quelques cycles de musique française, allemande et catalane. On a déjà invité MM. G. Fauré (dont on jouera, paraît-il, son *Requiem*, la *Naissance de Vénus* et son *Quintette*), Franz Beidler, Pablo Casals et Mme Guillermina Suggia-Casals. On a l'intention de jouer *Iberia*, d'Albeniz ; *Premier Concert* pour piano et orchestre, Granados ; *Symphonie en la*, Lamote de Grignon ; *Juventut*, Manen et, enfin, un *Poème* de Morera.

F. LLIURAT.



BIBLIOGRAPHIE

Über die musik der Kubu. — ERICH M. VON HORNOSTEL. (Francfort-s-Mein, 1908, 20 p. in-4°. Joseph Baer et Cie).

Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Indonesien. — ERICH M. VON HORNOSTEL. (Berlin, 1909, 24 p. in-4°. Karl Siegismund).

C'est toujours un plaisir que de prendre en main un ouvrage dont on sait d'avance qu'il est basé sur une érudition de tout repos, faisant fi de vains artifices de rhétorique, et dont l'auteur sait nous offrir, en peu de pages, des documents puisés à la meilleure source et scrupuleusement examinés avant d'être livrés à l'étude du lecteur.

Les deux récents ouvrages de notre collègue M. de Hornostel (de Berlin) sont des plus intéressants. Dans le premier, l'auteur s'est servi d'un certain nombre de flûtes de bambou et de phonogrammes que possède le musée ethnologique de Francfort. Ces curieux documents proviennent de l'intérieur de Sumatra, de la province de Palembang, où réside la peuplade des Koubous. Ces indigènes se servent de flûtes absolument semblables à notre ancienne flûte à bec; l'auteur nous en présente les détails par une planche aussi exacte que séduisante. Insister sur l'admirable précision des transcriptions en notation occidentale des phonogrammes serait futile chez un auteur comme M. de Hornostel; sous ce rapport, il nous a accoutumés à ce que les plus difficiles d'entre les musicographes exotiques peuvent exiger. Plus d'une vingtaine de mélodies servent à l'appui du texte; il en est même qui sont pourvues de leur partie de tambour qui est toujours difficile à noter. Finalement l'auteur présente encore un tableau des différents types de gamme auxquels font appel ces indigènes pour leurs épanchements musicaux.

Le deuxième ouvrage est d'autant plus intéressant, qu'il nous parle d'une de nos colonies, Madagascar, sur laquelle nous n'avons que de rares et, disons le mot, défectueuses monographies musicales. Certes, la matière est loin d'être épuisée, mais l'ouvrage de l'auteur est le précieux *vade mecum* de ceux qui voudront l'étudier, en leur indiquant comment il la faut étudier. La musicologie n'a malheureusement pas encore sa place dans l'enseignement français et c'est donc une aubaine d'apprendre quelque chose d'un peuple que nous gouvernons sans trop le connaître.

Les éléments dont s'est servi l'auteur pour cet ouvrage sont également des phonogrammes, puis des photographies rapportés par le navire allemand *Planel*, spécialement aménagé pour un voyage d'exploration. De très curieuses illustrations ornent le texte.

Dans ce second opuscule, M. de Hornostel a eu l'heureuse idée de réunir aussi un nombre de notes relatives à la musique d'Océanie. Cette

partie complète, sous bien des rapports, l'ouvrage de Land. Il est vrai qu'à l'époque à laquelle Land et Gronemann étudiaient la musique de Batavia, le phonographe n'était pas encore d'un usage général pour l'enregistrement des musiques exotiques. Il est cependant d'une nécessité absolue pour permettre l'élaboration d'ouvrages féconds en enseignement comme le sont ceux de MM. Stumpf et Hornbostel, car l'oreille seule ne parvient pas à saisir et à retenir avec toute l'exactitude désirable les intonations et vibrations des degrés des gammes exotiques. Ce second ouvrage est orné d'une assez importante collection d'airs; les numéros 14 et 15 surtout sont des spécimens charmants de ces musiques lointaines et... combien modernes malgré leur grand âge.

Il ne nous reste qu'un désir à formuler: que M. de Hornbostel réunisse tous ses ouvrages épars en un volume; ils sont si nécessaires qu'on aimerait les avoir sous la main, et ce serait un volume que se disputeraient les spécialistes nombreux des musiques exotiques.

GASTON KNOSP.



OUVRAGES REÇUS

- PEDRELL (Felip). — *Catalech de la Biblioteca musical de la disputació de Barcelona*. (Barcelona, in-4° de 330 pp., 1908.)
- DACIER (Emile). — *Mlle Sallé, une danseuse de l'Opéra sous Louis XV*. (Plon, 1909, in-12 de 350 pp.)
- VATIELLI (Francesco). — *La Lyra Barberina de G.-B. Boni*. (Pesaro, 1909, in-8° de 80 pp., 2.50.)
- AUBRY (P.) et BERDIER (J.). — *Les Chansons de Croisade, avec leurs mélodies*. (H. Champion, 1909, in-4° de 320 pp.)
- GANCHE (Edouard). — *La Vie de Chopin dans son œuvre*. (Société des auteurs-éditeurs, 1909, in-12 de 54 pp.)
- FARMER (H. G.). — *Memors of the Royal Artillery Band*. (London, Boosey and C°, 1909, in-8° de 220 pp.)
- MILLIEN (A.). — *Chants et chansons populaires, avec des airs notés par J.-B. Pénavaire*. (Leroux, 1908, 2 vol. in-4° de 220 pp. 15 fr.)
- SCARLATTI (Alessandro). — *Harpsichord und organ music editey by J. C. Shedlock*; vol. 4 et 5. (London, Bach et C°.)
- HORNBOSTEL (Erich M. von). — *Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Indonesien*. (Karl Siegismund, Berlin, 1909.)
- HORNBOSTEL (Erich M. von). — *Über Die Musik Der Kubu*. (Joseph Baer et C°, Frankfurt Am Main, 1908.)



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D E M U S I Q U E

SOMMAIRE DU RECUEIL DE JANVIER-MARS 1909

- E. HIRZEL. — *Documents d'archives sur la musique à la cour de Ferdinand I^{er} de Bavière (1527).*
L. DE LA LAURENCIE. — *Notes sur la jeunesse d'André Campra.*
D.-F. SCHEURLEER. — *J.-M. Leclair l'ainé en Hollande.*
B. ENGELEKE. — *J.-F. Fasch.*
C. SACHS. — *La musique à la cour de Solms-Braunfels.*
C. MACLEAN. — *Sir George Smart.*
L. KAMIENSKI. — *Mannheim et l'Italie.*

SOMMAIRE DU BULLETIN MENSUEL DE DÉCEMBRE

- Le Congrès de Vienne. — Découverte d'une œuvre de Schutz, par A. SCHERING. — Moody Manners English opera Company. — Bibliographie et comptes rendus.*

SOMMAIRE DU BULLETIN DE JANVIER 1909

- F. Gevaert, par H. RIEMANN. — Les instruments de musique dans les sculptures indoues, par T.-L. SOUTHGATE. — La guitare depuis le troisième siècle avant l'ère chrétienne, par KOCZIRZ. — Le Samson de Hændel dans l'arrangement de Chrysander, par HEUSS. — Bibliographie.*

SOMMAIRE DU BULLETIN DE FÉVRIER

- Les mélodies des Troubadours, par J. WOLF. — Poetry and music, par G.-V. STANFORD. — L'origine du signe de crescendo, par H. RIEMANN. — Les premiers concertos de Mozart, par TH. DE WIZEWA et G. DE SAINT-FOIX. — Le festival de Brighton. — Comptes rendus et Bibliographie.*

Séance du 25 mars.

La Section de Paris a tenu sa séance de mars, chez Gaveau, le jeudi 25 mars, à quatre heures et demie. Assistaient à la séance : MM. Malherbe, Ecorcheville, Prod'Homme, de la Laurencie, Poirée, Gastoué, Maurice Emmanuel, Allix, Paul-Marie Masson, Gandillot, Ruelle, Wagner, Legrand. Mmes Brenet, Landowska, Gallet, Pereyra, Daubresse et Delhez.

Après la lecture du procès-verbal et de la correspondance, les candidatures suivantes ont été présentées et admises à l'unanimité : Mlle Marthe Girod, présentée par MM. Laloy et Ecorcheville ; M. Paul Landormy, présenté par MM. Romain Rolland et Ecorcheville ; Théodore Reinach, présenté par MM. Romain Rolland et Ecorcheville ; M. Ch. L'Hôpital, présenté par MM. Paul-Marie Masson et Ecorcheville.

La parole est donnée à M. Gastoué pour une communication sur l'Édition Vaticane et la Réforme Grégorienne. Cette communication donne lieu à quelques observations, notamment de la part de M. Maurice Emmanuel. La parole est ensuite donnée à M. Ecorcheville, pour lire une communication de Mlle Pereyra, sur *Pomona*, opéra de Reinhardt Keyser (1702). Cette communication est suivie de fragments de *Pomona*, par Mlle Delhez, Mlle de Nocker et M. Corhumel ; au piano, M. Eugène Wagner.





ORPHEONS ET SOCIÉTÉS MUSICALES DE FRANCE

Voici le programme de la saison prochaine des Orphéons et Sociétés Musicales de France :

Mai. — Enghien (Seine-et-Oise), 16, M. Meunier, secrétaire général, 63, Grande-Rue, — Fécamp (Seine-Inférieure), 30 et 31, M. F. Solle, secrétaire général. — Moulins (Allier), 30 et 31, M. Auclair, secrétaire général du concours. — Paris (xvii^e arrondissement), 30 et 31, M. Paul Jung, secrétaire général, 143, rue Legendre. — Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais), 29, 30 et 31, M. G. Hautin, président (estudiantinas seulement). — Saint-Lô (Manche), 30 et 31, M. Hamon, secrétaire général. — Bayonne (Basses-Pyrénées), 30 et 31, M. Périé, secrétaire général, place du Réduit. — Romilly-sur-Seine (Aube), 30 et 31, M. Léon Cornet, secrétaire général. — La Rochefoucauld (Charente), 30 et 31, M. Mérillac, secrétaire général. — Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or), festival, 30, M. Gustave Morizot, directeur de la Lyre Châtillonnaise. — Vitry-sur-Seine (Seine), 30, festival, M. Marlet, secrétaire général.

Juin. — Château-Renault (Indre-et-Loire), 6, M. Village, secrétaire général. — Montdidier (Somme), F., 6, M. A. Blin, secrétaire général. — Argentan (Orne), 6, M. Drapier, directeur de l'harmonie municipale. — Sèvres (Seine-et-Oise), F., 6, M. G. Marchal, secrétaire général. — Ivry-la-Bataille (Eure), 13. — Méréville (Seine-et-Oise), 13, M. Travers, secrétaire général. — Montbard (Côte-d'Or), M. A. Renard, banquier, rue de l'Hôtel-de-Ville. — Dinard (Ille-et-Vilaine), 27, M. Peretti, commissaire général. — Taverny (Seine-et-Oise), troisième dimanche de juin, M. Vaquez, secrétaire de la Société musicale. — Rive-de-Gier (Loire), F., 27. — Brive (Corrèze), 27, 28, M. Jaubert (A.), secrétaire général, 16, place Thiers. — Argences (Calvados), 27. — Le Puy-en-Velay (Haute-Loire), 27, 28, M. le secrétaire général du concours, mairie du Puy. — Mauzé-sur-le-Mignon (Deux-Sèvres), 27, 28.

Juillet. — Melun (Seine-et-Marne), 3, 4, 5, M. Lenoux, secrétaire général, 18, rue de l'Ouest. — Angoulême (Charente), 4 et 5, M. Vigneaud, secrétaire général, 16, rue des Trois-Notre-Dame. — Honfleur (Calvados), 4. — Sannois (Seine-et-Oise), F., 4. — Château-Gontier (Mayenne), 11, M. Pointeau, secrétaire, hôtel de ville. — Courrières (Pas-de-Calais), 25. — Corbeil (Seine-et-Oise), fin juillet, M. Albert Baré, secrétaire général.

Août. — Cherbourg (Manche), 8 et 9, M. Lemoigne, secrétaire adjoint du comité. — Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire), 15, M. Lehoux, secrétaire général, 18, rue de l'Ouest. — Genève (Suisse), 14, 15 et 16, M. Arneaud, secrétaire général, 12, rue de la Croix-d'Or, à Genève. — Vienne

(Isère), 14, 15 et 16, M. Fernand Raymond, secrétaire général, Hôtel de Ville. — Marmande (Lot-et-Garonne). — Maubeuge (Nord), 15 et 16, M. Benet, secrétaire général, rue Neuve. — Tunis (Tunisie). — Brioude (Haute-Loire), M. Sicard, secrétaire général, 8, rue Saint-Laurent. — Villeneuve-sur-Lot (Lot-et-Garonne), M. Valdès, secrétaire général.

Septembre. — Aubusson (Creuse), M. Chamberaud, secrétaire général.

Festivals permanents. — Nancy (Meurthe-et-Moselle), mai-octobre 1909. — Malo-les-Bains (Nord), 11 avril-3 octobre 1909.

Epinay-sur-Seine. — Un grand festival-concours de fanfares, de trompettes, de tambours et clairons est organisé par la Société La Sérénade, d'Epinay, à l'occasion de la fête du quartier de la Briche, près Saint-Denis. Cette solennité musicale aura lieu le dimanche 18 avril 1909, à une heure de l'après-midi, sous la présidence d'honneur de M. Thibout, maire d'Epinay, de M. le docteur Tarrins, président honoraire de la Sérénade, et sous le patronage de la municipalité et des industriels et commerçants de la Briche. Ce festival-concours comprendra : 1. Exécution d'un morceau imposé (très facile) que chaque Société recevra un mois avant le concours ; 2. Une épreuve d'exécution ; 3. Une épreuve d'honneur. A chacune de ces épreuves, un morceau de choix.

Chaque Société recevra : 1. Une médaille ; 2. Une palme ; 3. Une palme ou couronne et primes en espèces, le tout accompagné de diplômes.

Fécamp (Seine-Inférieure). — Grand concours musical, les 30 et 31 mai 1909.

Saint-Lô (Manche). — Sur la demande du comité d'organisation, M. le directeur général des chemins de fer de l'Etat a bien voulu accorder le demi-tarif aux Sociétés qui voyageront sur les divers réseaux rentrant dans son service. Les Sociétés qui voudront visiter le Mont-Saint-Michel bénéficieront des mêmes avantages.

Il a décidé, en outre, que les Sociétés partant de Paris par la gare Saint-Lazare pourront effectuer leur retour par la gare Montparnasse et s'arrêter à Folligny, pour de là se rendre, avec application du demi-tarif, au Mont-Saint-Michel. Pour bénéficier de cette faveur, les Sociétés auront à remplir des formalités qui seront indiquées à celles qui en feront la demande. Le prix du billet de ce circuit, en 3^e classe, sera de 18 fr. 60 par voyageur, plus, pour le transport en tramway de Pontorson au Mont-Saint-Michel, environ 0 fr. 55.

Nous appelons tout particulièrement l'attention des Sociétés sur ces avantageuses concessions qui leur permettront de profiter du concours musical de Saint-Lô pour effectuer un des voyages les plus goûtés des touristes et de visiter une des merveilles du monde.

Sèvres (Seine-et-Oise). — La Société des fêtes de Sèvres et la Fédération orphéonique organise, à Sèvres, un concours-festival de musique qui aura lieu le 6 juin 1909. Ce concours comprendra deux épreuves : 1. Lecture à vue ; 2. Exécution, deux morceaux au choix. Un objet en porcelaine de Sèvres sera remis aux directeurs des quinze premières Sociétés inscrites.

Les demandes de renseignements devront être adressées à M. G. Marchal, secrétaire général, 32, Grande-Rue, à Sèvres.

Montdidier (Somme). — Les harmonies, fanfares, orphéons, symphonies, sociétés de trompettes et autres affiliées à la Fédération des Sociétés

musicales de la Somme sont invitées à prendre part au grand festival fédéral qui aura lieu à Montdidier, le dimanche 6 juin 1909. Seront admises également les sociétés musicales des autres départements, à la condition qu'elles soient affiliées à une fédération nationale.

Les adhésions devront parvenir avant le 1^{er} mai 1909, délai de rigueur, à M. Dècle, secrétaire général de la Fédération de musique de la Somme, à Saint-Riquier, pour les musiques fédérées du département de la Somme, et à M. A. Blin, secrétaire général du festival, à Montdidier, pour les autres sociétés.

Ivry-la-Bataille (Eure). — Nous apprenons qu'un concours régional de musique aura lieu à Ivry-la-Bataille, le 13 juin 1909. Ce concours est réservé aux harmonies et fanfares des 1^{re}, 2^e et 3^e divisions. Les récompenses consisteront en primes en espèces, palmes, médailles, etc.

La coquette petite ville d'Ivry-la-Bataille, située à flanc de coteau dans la riante vallée d'Eure, est un centre important de fabrication d'instruments de musique, et un concours musical ne peut manquer d'y obtenir un grand succès.

Villeneuve-sur-Lot (Lot-et-Garonne). — L'Union orphéonique prépare pour le mois d'août un concours d'orphéons, harmonies, fanfares et batterie, avec récompenses diverses, et notamment des primes en espèces.

Les grandes lignes du projet sont d'ores et déjà arrêtées et la commission d'organisation ne néglige rien pour assurer le succès de cette manifestation artistique. Nous donnerons prochainement de nouveaux détails.

Pour tous renseignements, s'adresser à M. Valdès, secrétaire général, 57, avenue Gambetta, à Villeneuve-sur-Lot.

Gisors. — Le Comité des Fêtes de la Ville de Gisors organise un grand concours de musique pour le dimanche 11 juillet prochain, sous la présidence de M. O. Coquelet. Cette manifestation musicale comportera 7.000 francs de prix, dont 5.000 francs en espèces.

PARIS. — *Les Enfants de Paris*, Société chorale fondée en 1842. Dans son assemblée générale du 23 janvier, cette Société a renouvelé son bureau, qui se trouve ainsi composé pour 1909 : président, M. Viel ; directeur, M. Walter ; sous-directeur, M. Georges ; vice-présidents, MM. Dubost et Devouges ; secrétaire général, M. Barbe ; secrétaires adjoints, MM. Bonchage et Hérisson ; trésorier, M. Joinon ; receveur, M. Wathier ; bibliothécaire, M. Esapoff ; archiviste, M. Buzon ; commissaires, MM. Rabuteau, Tournaire, Yvorret, Rubigny, Bretagne, Valin ; délégués des membres honoraires, MM. Laurent et Charbonnier ; porte-bannière, M. Delacroix ; délégués à la Fédération des Sociétés Musicales de Seine et Seine-et-Oise, MM. Devouges et Duval. *Les Enfants de Paris* prendront part au concours de Melun.

— *Choral de Paris*. — Cette Société, classée en division d'excellence, a décidé de prendre part au concours de Bayonne fixé à la Pentecôte. Dans son assemblée générale annuelle, son bureau a été renouvelé de la façon suivante pour 1909 : président, M. Lamarre ; directeurs, MM. Baslaire et Audonnet ; vice-président, M. Lozet ; sous-directeurs, MM. Ulrich, Brousse, Guilletat et E. Zehringer, secrétaire général, M. Lehoux ; secrétaires, MM. Lauvergnat et Touzery ; trésorier, M. Vigné ; receveurs, MM. Souriau et Uberschlag ; commissaire général, M. Cotte ; bibliothécaire,

M. Ghyssens; bibliothécaire adjoint; M. Bauchetet; délégués, MM. Brion, Monteraud, Blard et Lafontaine.

— *Cercle Mandoliniste de Paris.* — Cette Société, dirigée par M. Alfred Cottin, le compositeur bien connu, tient ses répétitions tous les jeudis, à neuf heures du soir, restaurant du Cercle, 15, boulevard Saint-Martin. Quelques places sont encore disponibles aux pupitres des mandolines et des mandoles, et les bons musiciens amateurs qui désirent faire partie de cette Société d'excellence doivent en faire la demande soit à M. Germain, président, 55 bis, rue Custine, ou à M. Boursier de la Roche, secrétaire, 58, rue des Dames. Cette Société est mixte et compte un certain nombre de dames parmi ses membres.

— *Les Gais Troubadours* ont donné leur cinquième concert mensuel de la saison dans les salons du Globe, 8, boulevard de Strasbourg. Nouveau succès à l'actif de cette charmante Société. Citons parmi les artistes les plus applaudis: MM. Boireau, Charon, Ch. Forest, des concerts du Trocadéro, Nordon, A. et G. Sorée, dans *Madame a ses brevets*, MM. Bonabeau et Serge Rolla, et Mlle Solange d'Harley, des Mathurins, ont soulevé d'unanimes acclamations. Rappelons que le bal de nuit annuel de cette Société a eu lieu le samedi 6 mars, salle des fêtes, 21, rue Cadet.

— *Union Chorale des Postes et Télégraphes.* — Dans son assemblée générale annuelle, cette Société a renouvelé comme suit son conseil d'administration: M. David, président; MM. Delord et Gentilhomme, vice-présidents; M. Calmès, secrétaire général; M. Péliissier, secrétaire adjoint; M. Parcollet, trésorier général; M. Chappuis, trésorier adjoint; M. Schuster, bibliothécaire; M. Gaillarde, bibliothécaire adjoint; MM. Andrieux, Arnaud, Duval, Farnault, Giral, Granjean, Raboul, Raynaud, Rieux, Rigaud et Saguez, membres du comité.

Les répétitions de l'Union Chorale ont lieu tous les lundis, à neuf heures du soir, au siège social, 10 bis, rue Bourg-l'Abbé. Elles sont dirigées par M. Turotte, directeur de la Société.

— Les mandolinistes bons musiciens désireux de faire partie d'un groupe en formation sont priés de bien vouloir se faire inscrire au siège de cette Société, café des Quatre-Nations, 8, rue Saint-Denis. Les répétitions ont lieu tous les mercredis, à neuf heures précises. Quelques places sont encore vacantes aux pupitres des 1^{ers} et 2^{es} mandolinistes.

— *La Renaissance des Trompettes de Paris et des Halles*, dont le siège social est 29, rue Saint-Denis, a fait sa première sortie le dimanche gras 21 février. Cette Société est composée d'anciens trompettes et musiciens de l'armée et de jeunes gens se préparant au service militaire.



Cours Sauvrezis

La deuxième audition historique par les élèves du cours Sauvrezis, vient d'avoir lieu à la Salle Pleyel. Elle comprenait: Hændel, Bach et ses fils, Pergolèse. En une brève notice, Mlle Alice Sauvrezis a donné des indications sur les œuvres et sur les maîtres étudiés, émettant l'idée qu'ainsi comprises, les auditions constituent un véritable musée musical, susceptible

d'initier aux chefs-d'œuvre, et de donner en même temps qu'une impression d'esthétique, un enseignement sur le développement des formes musicales.



A l'Institut

Vers les premiers jours de mars on pouvait lire dans un grand quotidien cette amusante histoire : « La section de musique de l'Académie des Beaux-Arts avait à classer hier les candidats au fauteuil Reyer. Par un sentiment de très compréhensible discrétion l'aimable secrétaire perpétuel avait jugé bon de laisser nos honorables instituteurs musicaux discuter en toute sécurité, et s'était réfugié à la commission du dictionnaire. Lorsque tout à coup un fidèle huissier vint l'avertir de la perplexité de ces Messieurs. Ils n'étaient que deux, Théodore Dubois et Ch. Lenepveu. Comment obtenir une majorité. Lassés d'une attente inutile et sur le conseil éclairé de M. Roujon, les deux immortels finirent par se précipiter en auto, et se rendirent chez le maître Massenet. Là, nouvelle épreuve. L'auteur de *Werther*, malade, répondit qu'il ne pouvait paraître. On insista, il fallait tout au moins une réponse écrite. Le maître fit entendre que la fièvre et son médecin lui interdisaient formellement de sortir la main du lit ! Les deux votants partirent alors chez Paladhile, où ils purent enfin obtenir un troisième suffrage, et la liste suivante de classement fut enfin mise debout : En première ligne Widor, en deuxième Fauré, et successivement Ch. Lefebvre, G. Pierné, Maréchal. L'académie ajouta à ces noms celui de Pessard. Dans les milieux académiques on nous affirme que cette présentation ne compromet en rien les chances d'élection du directeur du Conservatoire. »

En effet, le maître Gabriel Fauré obtenait quelques jours après la qualité d'immortel, après la lutte suivante :

—	1 ^{er} tour	2 ^e tour	3 ^e tour	4 ^e tour	5 ^e tour	6 ^e tour
Gabriel Fauré.....	11	11	14	15	14	18
Widor.....	8	12	13	14	16	16
Maréchal.....	4	0	0	0	0	0
Lefebvre.....	6	4	4	2	1	0
Pierné.....	2	5	3	3	3	0
Pessard.....	2	1	0	0	0	0
—	—	—	—	—	—	—
	33	33	34	34	34	34

De tous ces incidents, quel admirable article humoristique notre confrère Willy pourrait tirer, et quelle matière aussi pour un grincheux philosophe ! Il s'agissait de distinguer parmi quelques comparses le musicien considérable, l'homme de tout premier plan, la personnalité qui restera dans l'histoire de la musique pure comme une exception rare. Que fait l'Académie, elle se dérobe, elle s'éclipse, elle laisse son urne aux mains de quelques-uns. Et ceux-ci, non contents de placer le maître au second plan, de l'entourer de Widor et de Charles Lefebvre, ajoutent spontanément à la

liste des médiocres le nom de Pessard ! D'Indy, Debussy, Dukas, Bruneau, tout cela ne compte pas de l'autre côté de l'eau. Mais Maréchal, mais Pessard ! On croit rêver.

Une telle mentalité mériterait bien explication. Il y a là véritablement autre chose que l'envie habituelle entre confrères. Il y a là crainte du génie. Comment supposer à des gens raisonnables, qui ont passé l'âge de la fumisterie, l'idée de faire voisiner Pessard et Fauré ? A quelle déformation du sens esthétique peut correspondre une telle extravagance ? Faut-il croire que la camaraderie, l'intrigue des salons, l'arrivisme officiel suffisent à expliquer ces aberrations ? Non, pour qui connaît nos braves immortels, ceux qui ont voté ce jour-là, la raison de ces faiblesses est ailleurs. Le coupable ici n'est-ce pas la naturelle méfiance de toute institution antique pour la nouveauté et l'indépendance. Les organismes sont comme les hommes, à mesure qu'ils vieillissent ils s'isolent. L'assimilation se ralentit avec l'âge. Pour l'Académie Widor ou Lefebvre sont des nourritures habituelles, ce sont les viandes blanches de facile digestion. Fauré ou Debussy représentent au contraire le gros morceau, qu'on écarte du menu, pour lui substituer un dessert agréable, un Pessard léger.

Consolons-nous en songeant que Gabriel Fauré était directeur du Conservatoire. L'obligation était impérieuse pour l'Académie. Après avoir nettement indiqué leur goût (de Widor à Pessard), les immortels ont accordé ce qu'ils ne pouvaient refuser à l'opinion. Ils l'ont fait avec humeur et réticences, en promettant de se venger à la prochaine occasion.



Budapest

Nous apprenons que notre collègue, Mme Marie Mockel, vient d'obtenir un très grand succès à Budapest, dans un concert organisé par la Société Littéraire Française en Autriche-Hongrie. La réunion présidée par l'Archiduchesse Augusta comprenait un public des plus brillants. Mme Marie Mockel, et ses collaborateurs MM. Stéphane Austin et Jacques Olivier, furent vivement félicités.



Varsovie

Une dame de la noblesse polonaise a offert à une société de bienfaisance de Pologne un ancien violon, dans un état un peu négligé. La société ne fit pas attention à ce don, mais lorsque le célèbre artiste Kubelick vint à Varsovie, il vit l'instrument, et tout de suite le reconnut pour un Chiffredo Cappa de Cremona de 1682. Kubelick, enchanté de ce violon, proposa, pour l'avoir, de donner cinq concerts gratuits. Mais la société préfère garder ce trésor.



Nous lisons dans un journal allemand cette amusante boutade en vers, inspirée par Richard Strauss et son *Elektra* :

« Sophokles, von Hoffmannsthal,
Ethos, Liebe, Unmoral,
Ungesundheit, dekadent,
Längst bankrott, enorm potent,
Echt antikes Ideal,
Hochmoderner Mordskandal,
Ohrzerreissend, Klangpoet,
Rohling, feinsten Kunstästhet,
Ewig gestrig, Sensation,
Wüstes Lärmen, polyphon,
Kaltberechnend, Feuerfluss,
Nervenmarter, Vollgenuss,
Schauder, Ekel, hochentzückt,
Tierisch-gräulich, weltentrückt,
Kernhaft, bleiche Hysterie,
Dichtergeist, Finanzgenie,
Jetzt genug, verblechter Stuss,
Höchster Ausblick, Fortschritt, Schluss,
Kunst? Ja, Kuchen? Künstlichkeit,
Selbst versuchen, blasser Neid! »



Rectification

Nous avons reçu de Mme Marie de Bulow, une lettre ouverte, dans laquelle elle proteste contre les emprunts faits à ses ouvrages, dans le livre de *Riemann* sur *Hans de Bulow*. Nous enregistrons très volontiers cette protestation ; il n'arrive que trop souvent, dans la presse, de voir des ouvrages mis au pillage de cette façon. C'est là, certainement, un abus du droit de citation.





D.-FEDERICO OLMEDA

NÉCROLOGIE

D.-FEDERICO OLMEDA

Olmeda, dont nous avons loué la radieuse santé, vient de mourir, poitrine, à l'âge de quarante-trois ans. Les mots nous manquent pour exprimer ici tout ce que cet artiste exquis sut éveiller, en ceux qui l'approchèrent ou qui connurent son œuvre, d'affection profonde ou de vive admiration. Bien peu de musiciens possédèrent autant que D.-Federico Olmeda le don de séduction. Le portrait ci-contre dira — quoique imparfaitement — l'intelligence supérieure et la bonté sans égale que révèlent sur cette physionomie d'une extrême mobilité, le front haut et bombé, les yeux pénétrants mais doux, le nez volontairement arqué, et la bouche souriante. Mais qui dira le charme de cette conversation si variée et colorée du plus pur accent castillan ? Qui rappellera l'indulgente philosophie de cet artiste pauvre, devant la gloire impudente de confrères arrivistes, et la sérénité confiante de ce prêtre oublié d'une société négligente et frivole ? Qui proclamera enfin la claire originalité, la chaste ardeur et la vertu latine d'une musique entre toutes naturelle ?

D.-Federico Olmeda meurt au moment où l'on commençait à lui rendre justice.

La surprise est grande que manifeste aujourd'hui la presse trop longtemps silencieuse. Espérons que cette glorification tardive permettra au grand public de prendre contact avec l'œuvre inachevée du maître.

Cette œuvre, nous la connaissons déjà (Cf. numéro du 15 mars 1908). Aussi nous bornerons-nous à rappeler trois symphonies, trois quatuors, des messes, des hymnes, des compositions pour orgue, une sonate et de nombreuses pièces caractéristiques pour piano, des mélodies ; ainsi que de beaux ouvrages de musicologie entre lesquels apparaît l'admirable livre intitulé *Folklore de Castille*.

Bien des œuvres, hélas ! sont demeurées inédites, et nous n'hésitons pas à affirmer que l'éditeur qui se décidera à les publier en retirera honneur et profit.

Nous formons le vœu qu'à l'exemple de la S. I. M. qui, dès l'origine, accorda son attention à la Renaissance Espagnole dont Olmeda fut l'un des plus valeureux champions, tous les musiciens sincères et convaincus de leur haute mission humaine, s'intéressent à leur tour à l'œuvre féconde et diverse du noble fils d'Espagne, si tôt ravi à la divine Musique.

HENRI COLLET.

OCCASIONS

A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2, rue de Louvois, Paris, II^e.

A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser 2, rue de Louvois.

A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser 2, rue de Louvois.

A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser 2, rue de Louvois.

A vendre violoncelle en parfait état et authentique portant l'inscription suivante : *Johannes Baptista Guadagnini placentinus fecit mediolani 1741*. S'adresser à M. Dépret, à Pont-l'Evêque (Calvados).

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan, Leçons de chant, 17, rue Denfert-Rochereau.

Suzanne Labarthe, des concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoël-Zevort, officier de l'instruction publique, directrice du cours municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons parti-

culières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56, rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine, professeur au Conservatoire. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition, 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villardeau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contrepoint et fugue, 76, rue de Passy.

Ricardo Vinès, 45, rue Poncelet,
Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg,
41, rue de Seine. Leçons de piano
et de solfège.

M. Guilliou, 33, rue de l'Abbé-Gré-
goire. Piano, solfège, accompa-
gnement. Cours d'histoire de la
musique avec auditions.

Wanda Landowska, 24, rue
Jacob. Leçons et cours de
piano.

Rafael R. de Spinola, 47, rue
de la Montagne-Sainte-Geneviève.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des concerts Colonne,
45, rue Rochechouart. Leçons de
violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'ins-
truction publique, 42, avenue de
Wagram. Leçons de violon et
d'accompagnement.

H. de Bruyne, des concerts La-
moureux, 29, rue de Maubeuge.

Leçons particulières de violon, et
d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Urselines.
Professeur à la *Schola Cantorum*.
Leçons particulières.

Ywan Fliege, Leçons de violon et
d'accompagnement, 287, boule-
vard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart, Leçons
de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts
Lamoureux, 5, rue d'Enghien.
Leçons de violon et d'accompa-
gnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des concerts Lamou-
reux, 75, rue Blanche. Leçons de
clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au
Conservatoire. Cours et leçons
particulières de violon et d'ac-
compagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot.
Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

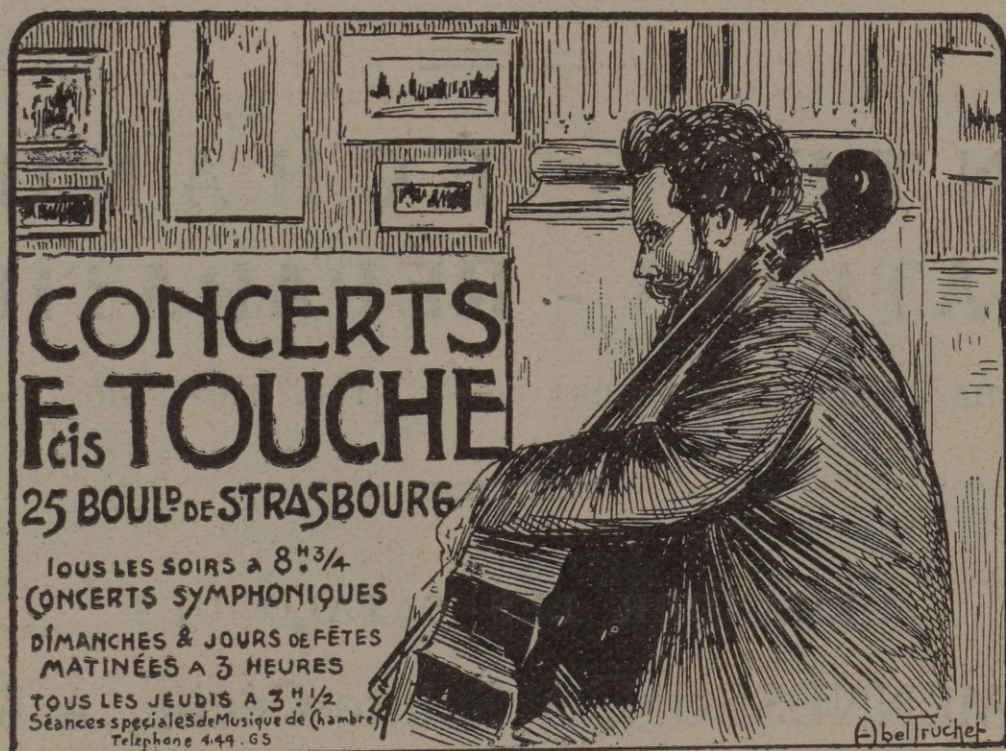
dirigée par Mlle **M. Balutet**, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano,
solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.
1^{re} Section : Amateurs ; — 2^e Section : Artistes se préparant au
professorat du piano (Diplômes) ; — 3^e Section : Cours par correspondance.

CONCERTS ≡ TOUCHE ≡

25 - BOULEVARD DE STRASBOURG - 25

FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉLÉP. 444-65



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

LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. 1/2 : Musique de Chambre

LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE

DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Elèves, etc.

Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU
MINISTÈRE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, Avec MOLLIPHONE

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication qu'a éditée notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.

G. MAYER

67, Rue des Batignolles, 67

PARIS

Nouveau procédé sur papier blanc sur noir grandeur 18×24, 0 fr. 75 par épreuve
sur une commande de cinquante épreuves; par petite quantité, 1 fr. par épreuve

Par ce procédé, la Maison MAYER a fourni aux Bénédictins de Solesmes,
- - - pour leur Paléographie, plus de 40.000 photographies - - -

La femelle q'auoit cœ v. marie d'auget
en perdi l'un z le quist. Et lue le v. chap



Ceste douleur de la vierge marie est aus
si notee en l'euangile ou est l'ecritee
la parabole de la femme q'auoit vne de ses drag-
nues perduee. Ceste femme auoit .v. dragnues
dont elle en perdi vne pourquoy elle alluma
sa lanterne z le quist diligamment Et q'it elle
leut trouue elle se resjouit z eslecha g'ndement
et appella ses voisines pour se resjouir avec elle
Par ceste femme a est designee la vierge marie
qui eut en ce monde .v. dragnues d'oe elle fa-
ble auentement en auoir perdu l'une et auoir re-
trouuee tousiours par deus elle les autr. .v. Et ce .v.

Le roy saul vult donner muel sa fille a phu-
riel dont elle plouroit le refusae. en l'histoire sacre.



de cuer deuot z disfection entiere. la .iiij. figure
Ceste douleur z tristesse de la vierge m.
fu aussi l'adieu p'fitee en muel la femme es-
pousee du roy dauid l'adieu le roy saul son pere
osta a dauid son mari z le vult espousee a .iij. ans
l'home nome phariel. Et l'adieu phariel q' estoit un
bon saul home z iuste ne la cognoit enapuee chae-
nelent pour ce quil sauoit bi quelle estoit la legi-
time espouse du roy dauid. L'adieu muel per-
suaui tousiours en pleure et en lamentation
jusques a tant quelle fu ramenee a son mari
le roy dauid. Ceci se vult composer de la vie de

PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE ET INDUSTRIELLE

PRIX COURANT	{	Cliché 13×18 avec une épreuve, 2 fr.; les suivantes, chaque..	..	0 50
		Cliché 18×24 avec une épreuve, 3 fr.; les suivantes, chaque..	..	0 75
		Cliché 24×30 avec une épreuve, 5 fr.; les suivantes, chaque..	..	1

“ LA BALANCE ” (VIESSY)

Revue Russe de Littérature et d'Art

= - 1909 Sixième année = -

POÈMES -- NOUVELLES -- ROMANS -- ESSAIS INÉDITS SUR LA LITTÉRATURE, LES ARTS ET LES SCIENCES -- COMPTES RENDUS SUR LES LIVRES NOUVEAUX PARAISSANT SOIT EN LANGUE RUSSE, SOIT EN TOUTE AUTRE LANGUE -- " LA BALANCE " ANNOTERA TOUS LES LIVRES NOUVEAUX QUI LUI SERONT TRANSMIS EN QUELQUE LANGUE QU'ILS SOIENT -- " LA BALANCE " PARAÎT CHAQUE MOIS EN LIVRAISONS D'UN GRAND FORMAT AVEC DESSINS (NOIRS ET EN COULEURS) DES ARTISTES RUSSES ET ÉTRANGERS -- PRIX -- D'ABONNEMENT POUR L'UNION POSTALE: 18 FR. PAR AN -- -- -- -- DIRECTEUR : SERGE POLIAKOFF -- -- -- --

BUREAUX : MOSCOU, *Place de Théâtre, Métropole, 23.*

Revue de Hongrie

==== paraissant tous les mois =====

La REVUE DE HONGRIE est une revue hongroise rédigée en langue française.

Elle publie des articles écrits par des hommes d'Etat, des littérateurs, des savants hongrois, et ayant trait à la Politique, à la Littérature, aux Sciences, aux Beaux-Arts, aux Finances, à l'Economie Sociale, à l'Histoire, etc.

La REVUE DE HONGRIE s'occupe de toutes les questions qui, à un point de vue général, peuvent, en mettant en relief les choses de Hongrie, intéresser l'étranger et notamment le lecteur français. Elle compte également des collaborateurs dans tous les pays et publie des articles d'un intérêt général qui lui donnent un caractère international.

La REVUE DE HONGRIE est une tribune ouverte à tous, elle restera indépendante de toute influence de parti.

La REVUE DE HONGRIE est l'organe de la Société Littéraire Française de Budapest.

Prix de	{	Hongrie et Autriche.	Un an, 25 cour. —	Six mois, 15 cour.
l'Abonnement		Etranger (Union postale.)	— 30 francs	— 20 francs.

Prix de la livraison : 2 cour. 50 c.

Un numéro spécimen est envoyé franco sur demande.

FABRICATION EXCLUSIVEMENT ARTISTIQUE

Pianos Mustel

Uniquement à grand cadre en fer et cordes croisées avec système spécial de tablage qui assure à la sonorité le plus large développement et une extraordinaire prolongation.

Orgues Mustel

Une réelle petite symphonie sous les doigts d'un seul. Depuis plus d'un demi-siècle les instruments les plus artistiques du monde.

Célestas Mustel

La seule nouveauté instrumentale qui ait pris une place définitive dans l'orchestre depuis cinquante ans.



HUIT GRANDS PRIX ET TROIS CROIX DE LA LÉGION D'HONNEUR

MUSTEL ET C^{IE}

USINE A PARIS : 48, RUE PERNETY

PARIS : 46, Rue de Douai, 46

LONDRES : 41, Wigmore Street, 41

Imp. Art. L.-Marcel Fortin = C.-A. Rocoïfort et Cie, S^{rs}, 6, Chaussée d'Antin, Paris

536-7
72