

REVUE MUSICALE

S.I.M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



E QUE NOUS AVONS VOULU EN ÉCRIVANT ARIANE A NAXOS, par H. von Hofmannsthal.
LA MUSIQUE DES HÉBREUX, par A. Machabey. ♫ LA VIE DES SONS, par J. E. ♫ LES LIVRES. ♫ L'AURRESKU, DANSE BASQUE, par F. Gascue.

NOS CONCERTS DE MUSIQUE FRANÇAISE A BERLIN.

ETTRES DE PROVINCE. ♫ NOTRE ENQUÊTE SUR LE THÉÂTRE MUSICAL BELGE, par Lyr. Réponses de : MM. Delgouffre, Van den Eeden, Destrée, Dupuis, Dwelshauvers, Ysaye, Maubel. LETTRE DU JAPON, par Ingram Bryan. ♫ LETTRE DE STOCKHOLM, par O. Morales. ♫ L'ÉDITION MUSICALE. ♫ ÇA ET LA.

Le numéro :
France & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 fr.

PARIS, 22, rue St.-Augustin

Téléphone 204.20

UN AN
France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.

M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.

M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.

M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAUX.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*

M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*

M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. GEORGES CASELLA.

MEMBRES DU CONSEIL

M^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.

M^{me} LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.

M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*

M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ministre du Travail.*

M. GUSTAVE BRET.

M. GUSTAVE CAHEN.

M^{me} MICHEL EPHRUSSI.

M^{me} LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY

M. FERNAND HALPHEN.

M^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.

M^{me} LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.

M^{me} DANIEL HERRMANN.

M^{me} HENRY HOTTINGUER.

M^{me} GEORGES KINEN.

M^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALES.

M. A. PRÈGRE.

M^{me} THÉODORE REINACH.

M. ROMAIN ROLLAND.

M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

M. LOUIS SCHOPFER.

M^{me} SELIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

M^{me} TERNAUX-COMPANS.



CE QUE NOUS AVONS VOULU EN ÉCRIVANT ARIANE A NAXOS ET LE BOURGEOIS GENTILHOMME

“On sait que M. Richard Strauss, après avoir cherché son inspiration dramatique dans l’Orient hébreux, puis dans la Grèce des Atrides, s’est peu à peu rapproché du goût occidental. Son Rosenkavalier viennois touche à notre XVIII^e siècle, et voici que le grand musicien s’est épris du sujet le plus français qui se puisse voir. Il met en musique, après Lully, le Bourgeois Gentilhomme en le prenant pour cadre et pour prétexte d’un opéra galant : Ariadne auf Naxos. Cette adaptation verra le feu de la rampe à Stuttgart le 25 de ce mois. L’œuvre de Molière, ainsi modernisée, nous réserve bien des surprises ; ne serait-ce que la mise en scène originale, imaginée par Max Reinhardt. Il paraît que l’élève musicien, qui impatienté si fort M. Fourdain, aura le masque de l’auteur de Salomé, et que nous verrons Strauss composer sa propre musique... !

Le collaborateur fidèle du Dr. Strauss, notre ami Hugo von Hofmannsthal a choisi S.I.M. pour faire part au public français des intentions qui ont guidé les deux auteurs dans cette remise au théâtre allemand d’un chef d’œuvre de la comédie molièresque. Nos lecteurs lui en sauront certainement gré.”

Le Bourgeois Gentilhomme de Molière est un de ces chefs d’œuvres qui nous laissent le souvenir d’un personnage inoubliable, plutôt que celui d’une action suivie. C’est une comédie-ballet, écrite pour la cour. L’élément impérissable, la comédie de caractère, nous les devons à la surabondance du génie, auquel on n’avait pour ainsi dire demandé qu’un décor pour un divertissement de danse et de musique.

La pièce se termine, comme on le sait, par un grand ballet, auquel

assistant M. Jourdain et ses hôtes, et que Lully avait paré de sa musique. A la place de ce ballet, nous avons cru pouvoir — sans manquer au respect — présenter un petit opéra dans le goût ancien, où un compositeur moderne put trouver occasion d'animer un sujet très simple par des moyens très réduits, et de répondre ainsi victorieusement à certaines critiques superficielles, auxquelles son talent fut parfois exposé.

Sans manquer de respect — car la comédie de Molière, encore une fois, est un cadre et non une comédie régulière. Un grand artiste sait user des formes dramatiques les moins relevées et les plus composites, quand les circonstances le lui commandent ; il y témoigne d'une telle sûreté qu'il serait inconvenant de chercher par la violence à éllever ou à épurer son œuvre. Que l'on supprime de cette comédie-ballet les danses et les cérémonies, elle s'apauvrit, sans gagner en unité, car son action est, et reste lâche, et son plan le plus arbitraire du monde. Tout se tient par l'invention et le développement du personnage principal. La perfection de cette figure, sa rondeur, la suit à travers toutes les scènes, la met à part, la fait vivre.

Si donc, nous nous sommes permis de faire de M. Jourdain l'organisateur et le spectateur d'un divertissement musical nouveau, (et par conséquent problématique), si nous avons substitué *Ariadne auf Naxos* au *Ballet des Nations*, c'est que l'inépuisable symbole et l'éternelle actualité de ce personnage immortel nous y conviait et semblait nous y autoriser.

D'ailleurs, on trouvera dans notre adaptation à peu près autant, ou aussi peu de musique de scène et de musique pure, que Lully en fournit de son temps à l'œuvre de Molière. Une petite ouverture, accessoirement une transition, la leçon de danse, la conversation en musique, les entrées des danseurs, le tout à la discrétion du compositeur moderne, mais en suivant des chemins déjà tracés, et comme dans l'ombre de son grand devancier.

La cérémonie turque, ce clou de la représentation française et traditionnelle, a du disparaître, à notre très vif regret, et après d'angoissantes perplexités de notre part. Mais nous destinons notre œuvre à la scène allemande, et les couplets de cette ravissante turquerie tirent tout leur charme de la *lingua franca*, que son aspect burlesque n'empêche pas d'être immédiatement intelligible. Traduire ces vers en allemand, sans les défigurer, sans les rendre insupportables, c'est une tâche impossible ; les faire chanter tels qu'ils sont, c'est s'exposer à les rendre incompréhensibles au public

presque tout entier et leur faire perdre, par conséquent, leur folle gaité.

Peut-être n'aurions nous cependant pas trouvé le courage de sacrifier un acte aussi célèbre, bienqu'aussi épisodique, si la critique molièresque la plus récente n'était venue, de France, nous donner quelque courage et presque l'autorisation d'agir ainsi. On sait en effet que cet épisode, un peu détaché de l'action, doit son existence à un fait historique : l'envoi par le Grand Turc d'une ambassade auprès de Louis XIV. De plus, le collaborateur inconnu de Molière en cette circonstance, a pu être dévoilé dernièrement. C'était donc plutôt l'œuvre d'un diplomate orientaliste du XVII^e siècle, que celle d'un grand comique, dont nous décidions.

Mais, la cérémonie supprimée, tombait aussi toute son annexe, l'intrigue amoureuse, la fille de M. Jourdain, son amant Cléonte et Coville, qui tous ne sont que l'échafaudage un peu conventionnel de cet incident.

Nous sera-t-il permis d'espérer que le public français, si jamais notre adaptation lui tombe sous les yeux, ne voudra voir en elle que l'hommage rendu au génie immortel, par les générations nouvelles d'un peuple étranger, et l'un de ces gestes qui semblent menacer l'image consacrée, mais, qui au contraire, en donnent un reflet nouveau, comme si, dans l'onde où se mirait le personnage, on avait tout à coup versé une eau fraîche et nouvelle.

HUGO VON HOFMANNSTHAL



Caricature de R. Strauss par Krotowski.

La Musique des Hébreux

Que l'on veuille bien examiner, relativement à la rythmique et à la musique hébraïques, les bibliographies respectives de l'Allemagne et de la France. D'une part, c'est un luxe, une abondance surprenante, de l'autre, une pauvreté non moins frappante.

Nous ne nous attarderons pas à rechercher les causes profondes de cette différence, mais nous espérons, qu'en elles-mêmes, les quelques pages que le lecteur va parcourir, trouveront leur excuse naturelle.

Est-il même besoin de signaler l'intérêt qui s'en peut dégager ? On sait quelles tentatives ont déjà été faites pour rattacher la psalmodie latine à la cantilation hébraïque et à la mélopée grecque ; or, jusqu'ici on n'a découvert que des ressemblances, et non, que je sache, une filiation ; ayant personnellement échoué devant ce problème, je me garderai bien de l'entreprendre ici. Mais, en revanche, un aperçu de la rythmique sémitique, son rôle dans la poésie, puis la musique, nous révéleront à travers bien des dissemblances, l'identité d'un principe, qui, en terre sémitique, aussi bien qu'en Grèce, qu'à Rome ou en Egypte, préside à l'union du verbe et du son musical, avec presque toujours adjonction de la danse.

Un autre intérêt s'ajoutera à celui-là : celui d'une étude historique des tâtonnements qui ont précédé l'éclosion d'un système vraisemblable d'interprétation rythmique ; mais en vérité, c'est plutôt l'affaire de la philologie, et nous passerons sous silence les innombrables essais qui furent tentés de Flavius Josèphe à Sievers¹ ; qu'il nous suffise de signaler que les plus illustres rythmiciens allemands du XIX^e siècle ont

¹ Pour tous les textes qui concernent la métrique ancienne, dans l'antiquité et le moyen-âge — et le résumé des différents systèmes qui ont été proposés depuis cette époque à nos jours, consulter l'ouvrage de Nivard Schlögl, composé très sérieusement et qui me paraît avoir la valeur d'un document. Celui de Döller a moins de valeur.

LA MUSIQUE DES HÉBREUX

5

abordé cette question et ont apporté leur pierre à cette construction lentement édifiée.

* * *

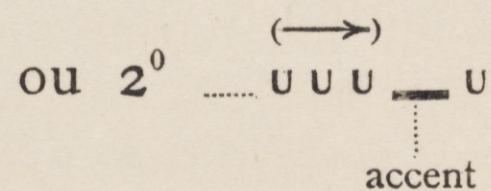
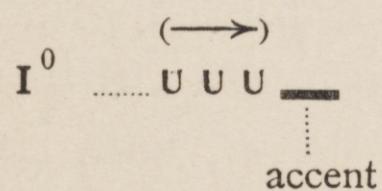
Il vient tout naturellement à l'esprit d'opérer des recherches rythmiques dans le domaine de la poésie, et par conséquence de localiser les nôtres dans le livre des Psaumes, celui de Job, ou celui des Proverbes; c'est là en effet, que nous découvrirons les systèmes les plus complets et les plus consciemment édifiés ; pourtant il serait injuste de négliger, tout au moins dans une étude de quelque étendue, certains autres textes bibliques (cantique de Deborah, etc.) et nous allons même constater que n'importe quel fragment — prose ou poésie — est à même de nous fournir le renseignement fondamental nécessaire à l'orientation de notre travail, le principe directeur de la construction dite poétique des anciens poèmes orientaux.

Et, d'abord, commençons par nous débarrasser autant que possible de ce que nous savons de la métrique hellénique et n'en conservons qu'une importante notion : celle de l'accent. C'est en effet de lui que dépend la structure de la poésie que nous allons étudier.

Voyons donc ce qu'il est et comment il se comporte dans le texte littéraire.

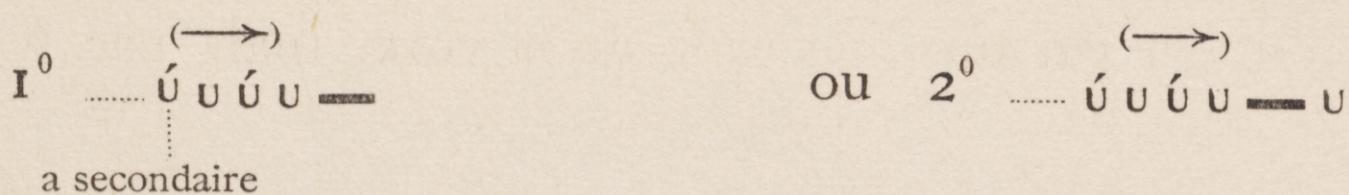
L'accent dans le mot. Chaque mot hébreu porte un accent principal appelé *ton* par la plupart des grammairiens. Cet accent se place tantôt sur la dernière, tantôt sur l'avant-dernière syllabe, et selon certaines règles qu'il n'est pas utile d'exposer ici.

On peut donc avoir l'un des deux schèmes suivants :



Outre cet accent principal, le mot porte des accents secondaires, ou *demi-tons* : moins élevés que le principal ils paraissent lui faire équilibre, et bien que la règle ne soit pas absolue, ils se placent, dans un même mot, de deux en deux syllabes à partir de celle qui porte le ton, créant ainsi une sorte d'oscillation assez régulière dont on a même voulu déduire un système rythmique.

Les deux schèmes deviendront alors :



En résumé, l'accentuation du mot hébreïque peut comprendre trois degrés, qui, sauf exceptions, se déterminent à peu près automatiquement :

- le ton, ou accent principal, (Hauptton)
- le $1/2$ ton, ou accent secondaire (neben-ou mittelton)
- la syllabe atone, ou non accentué (schwach-ou tiefenton)

Bien que succinct, cet exposé nous servira cependant à comprendre le mécanisme rythmique de la phrase et du verset.

L'accent dans le vers. Déterminer les règles, ou seulement les procédés rythmiques du vers sémitique, c'est en somme résoudre le problème de la métrique orientale ancienne.

Disons que l'on a mis en doute l'existence même du vers, dans la poésie hébreïque, mais cette thèse n'a eu que peu de partisans ; les textes historiques de F. Josèphe ne laissent guère de doute à cet égard, et surtout le fait que les Psaumes etc., sont expressément destinés à être *chantés*, rend très possible la recherche et la découverte, sinon d'un mètre poétique bien défini, du moins d'un ensemble d'habitudes constitutives du genre poétique. C'est pour nous le point essentiel — et il vous suffira de résumer brièvement l'histoire des études rythmiques en disant que plus nous approchons de l'époque moderne, plus les théoriciens écartent la notion de quantité ou de qualité des syllabes, notion suggérée par les prosodies grecque et latine et aussi par les textes antiques — on fait appel à la notion d'accent tonique qui devient plus distincte, à celles des césures, des accents secondaires et de l'accent dynamique — et on adopte comme unité non le demi-verset, mais le *verset*, comme le voulait déjà Renan, et bien avant lui, Origène — (" que l'unité mesurée ne soit pas le demi-verset, mais le verset — qu'il soit métrique ")¹.

Partant de ces idées on a constaté que la phrase (comme le mot) pouvait présenter trois degrés d'accentuation : dans un groupe ayant un sens complet, certains mots seront faiblement vocalisés — ou atones — d'autres

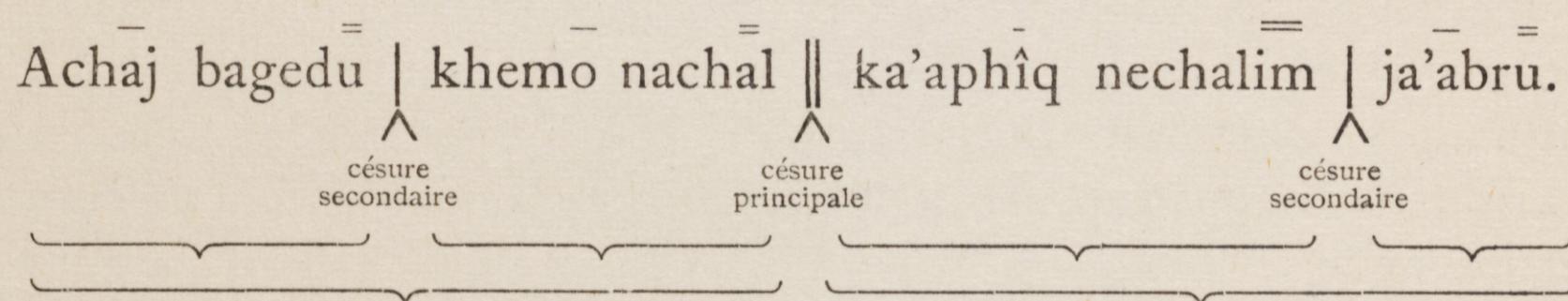
¹ Vetter et H. Grimme partent en définitive des mêmes principes, et en tenant compte des corrections et adjonctions de Sievers, on peut considérer leurs thèses comme acceptables.

le seront davantage, et l'un de ceux-ci portera l'accent principal : c'est ce qu'on peut appeler en hébreu l'accent dynamique ; celui-ci ne se traduit pas particulièrement par une élévation de la voix, mais par un *accroissement d'intensité*,¹ qui peut entraîner, mais seulement comme "épiphénomène" un mouvement ascendant de l'émission vocale (mouvement mélodique) — ou coïncider simplement avec lui.

Notons au passage que cette notion d'accent dynamique, difficilement dégagée par les esthéticiens allemands de la musique (H. Riemann reproche à Wundt de confondre l'accent dynamique avec l'accent rythmique) n'a été introduite qu'assez tard dans l'étude de la poésie sémitique, et que son application n'est pas encore aussi indiscutable qu'on le désirerait.

Quant à sa détermination, elle ne dépend plus exclusivement de la valeur des syllabes, mais de la construction même de la phrase ; aussi ne pouvons-nous entrer dans le détail de l'accentuation dynamique qui nécessiterait l'exposition des lois syntaxiques — et nous bornerons-nous à indiquer les résultats auxquels on aboutit,

Chaque verset poétique (tiré de Job-Psaumes ou Proverbes) comprend, s'il se compose de deux "lignes", trois césures, une principale et deux secondaires. Précisons par un exemple (Job. 6.15).



Chaque césure constitue une *mesure*, principale ou secondaire, est déterminée par la logique et porte son accent dynamique, et ses accents secondaires. La plus courte peut avoir deux mots. Enfin tous les agencements que l'on rencontre dans les textes poétiques, et particulièrement

¹ Observons que les Allemands appellent souvent (en poésie) l'accent dynamique "accent d'expiration" ; il est permis d'admettre qu'il n'y a pas là qu'une métaphore ; en hébreu la phrase a la longueur du "souffle" ainsi que Renan le faisait déjà remarquer (ce qui explique que la fin du verset ne soit pas toujours la fin de la pensée exprimée) ; à l'origine, par conséquent, l'accent dynamique a dû porter de préférence sur le dernier mot de la césure, de l'hémistiche ou du verset, coïncidant avec l'émission plus rapide de souffle à la fin de l'expiration.

Le mécanisme physiologique correspondant à la structure rythmique de la phrase parlée (ou chantée) est d'ailleurs des plus intéressants et des plus instructifs à approfondir (Voir Sievers, Franz Saran etc.)

dans Job, se ramènent à 3 types principaux, assez bien définis :

1^o césures à 1 accent principal.

2^o césures à 2 ou au plus 3 accents.

3^o césures présentant la disposition : accent principal — accent secondaire — et les combinaisons de cette forme avec l'une des précédentes.

Empressons-nous d'ajouter que ces différents types ne sont ni employés au hasard, ni mélangés sans intention : l'analyse révèle au contraire leur emploi systématique selon le ton général du morceau, et par suite une espèce d'éthologie du rythme en même temps que l'existence de "mètres poétiques" assez bien déterminés.¹ Ces constatations ont leur importance musicale, puisqu'elles permettent la scansion des unités supérieures, la division chorale etc.

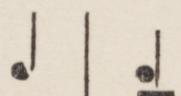
Cherchons à présent à définir, précisément ces "unités supérieures."

La première que nous rencontrions, est aussi la plus connue : c'est le groupement "parallèle" de deux versets (quelquefois davantage).

Le parallélisme peut se définir : deux manières successives et différentes d'exprimer la même pensée ; R. Lowth ajoutait (au milieu du XVIII^e siècle) que le second fragment servait à renforcer le premier.

De cette définition même, nous pourrions déjà inférer à la musicalité, la destination musicale tout au moins, de la forme parallèle ; mais surtout nous apercevons la valeur toute rythmique de cette construction, où le second membre, égal au premier, et semblable comme idée, *porte l'accent* absolument à la manière d'un fragment musical : antécédent-conséquent.

Les esthéticiens représentent cette forme fondamentale de rythmique musicale par le schème :



Je passerai sous silence les formes diverses de parallélisme, et d'autres procédés qui n'ont pas un rapport direct avec l'accentuation : le chiasme, la rime même etc. Mais en retour je signalerai la structure particulière connue sous le nom d'*anadiplosis* : les folkloristes l'ont en effet rencontrée chez les paysans syriens actuels dont certains chants nationaux accompagnés de danses présentent l'aspect d'une "chaîne", chaque vers débutant par le mot terminus du vers précédent. Nous avons donc là une nouvelle preuve de la destination musicale et de la réalité d'une construction

¹ Voir en particulier Vetter-Lowth (1753).

rythmique bien déterminée, intentionnelle, de la poésie sémitique ancienne.

D'esprit tout oriental aussi " le Kinot " ou encore mesure élégiaque, qui consiste à faire suivre une césure longue d'une courte ; non seulement cette mesure poétique se trouve dans les " Lamentations " et dans des textes Assyriens étudiés par Rudde, mais encore dans des chants funéraires Arabes accompagnés de la flûte, ainsi que le signalait déjà Jérémie. (Nous rappelons d'ailleurs que la flûte des cérémonies funèbres était une coutume de tout l'Orient ancien : Grèce, Asie, Egypte.)

Ayant rapidement parcouru l'ensemble des formes élémentaires les plus essentielles à la construction poétique, et après en avoir saisi la notion principale, nous allons pouvoir aborder la question encore controversée de la forme chorale, et préciser par de plus abondants détails l'importance qu'elle prend au point de vue plus particulièrement musical.

* * *

L'agencement strophique constitue dans la rythmique hébraïque un problème dont la solution tient à la fois à la rythmique proprement dite et à la musique. C'est pourquoi nous en ferons le trait-d'union des deux parties principales de notre étude.

Etant donné comme nous l'avons déjà signalé que certains psaumes, certains fragments poétiques sont très clairement destinés au chant¹, on pouvait se demander sur quel principe métrique reposait ce chant choral, ou individuel, et s'il était même matériellement possible pour certains passages dont la longueur est considérable, de les chanter d'un bout à l'autre sans arrêts.

L'attention se porta alors sur l'éigmatique terme " Selah " que les Septante ont traduit par " dipsalma " et que l'on rencontre à plusieurs reprises dans les passages poétiques (surtout dans les psaumes). On ne fut pas toujours d'accord sur la signification de ce terme², au sujet duquel l'antiquité ne nous a pas laissé de nombreux renseignements ; pourtant aujourd'hui on admet assez généralement qu'il indiquait un changement de personne, de rythme, de mode etc. dans le débit — et par conséquent, si le chant était collectif, un changement de *chœur*.

¹ Des superscriptions indiquent assez clairement aussi qu'il s'agit de chant choral.

² Le nombre des auteurs qui ont abordé le problème du " Selah " est incalculable, et les avis, autant, naturellement.

Müller est le premier qui ait soutenu scientifiquement la thèse de l'existence des chœurs, et Zenner après lui, reprit cette thèse et se livra à un travail de reconstitution des plus intéressants, bien que parfois un peu hypothétique.

En définitive, il y aurait (et on retrouve ici l'influence de la rythmique grecque) trois éléments principaux à la base de toute édification poétique :

la strophe
l'antistrophe
la strophe alternée

cette dernière étant chantée verset par verset, et chacun de ceux-ci par un des deux chœurs.

Mais ce qui a aidé, ce qui a beaucoup contribué à fixer cette nouvelle unité, *la strophe*, c'est précisément ce "selah" qu'on rencontre d'une manière significative dans le Ps. 89.

Il apparaît, en effet, après le 5^e verset, et détermine la première strophe ; puis après le 38^e, le 46^e et le 49^e, et chaque fois paraît encore déterminer une coupure, indiquer un changement d'"ethos" dans le discours et probablement de chœur.

Les travaux de Zenner ayant principalement porté sur ce Psaume, nous éviterons d'entrer dans la discussion des détails et renverrons simplement le lecteur à son ouvrage, qui nous paraît d'ailleurs digne de retenir l'attention. Nivard Schlægl, qui a recommencé pour son compte le même travail, aboutit à la même reconstruction ; en indiquant en outre l'accentuation tonique. On ne peut nier que cette restitution présente une certaine clarté et qu'elle remplace avantageusement le désordre habituel des éditions bibliques par une symétrie qui plaît à notre entendement occidental. Une telle division par vers et par hémistiches, outre qu'elle concorde avec le sens du texte, est aujourd'hui possible grâce la découverte récente du fameux fragment d'Esdras, où chaque verset occupe une ligne, avec ses deux hémistiches nettement séparés.

Cette disposition contraste donc avec l'écriture sans divisions ni ponctuation des anciens rouleaux, source de tant d'erreurs, et a pour nous la valeur du papyrus qui porte le "poème satirique" à l'égard de la poésie Egyptienne. D'autre part, il est facile de se rendre compte que le terme "selah" n'est pas placé au hasard dans le texte.

Est-ce là cependant la réalité, ou seulement un procédé commode d'interprétation ? C'est ce qu'il est bien difficile d'affirmer : les passages scripturaires qui parlent du chant *antiphonique* sont peu nombreux et assez vagues ; mais d'autre part, les philologues s'accordent à reconnaître l'influence hellénique en Orient au temps de la captivité de Babylone et il n'est pas outré de croire à l'introduction du chant choral *alterné* dans des cantiques dont le développement se prêtait fort bien à ce mode d'exécution. En dernier lieu, si l'on songe à l'extension extraordinaire que prit la musique religieuse après le retour d'exil (et cela sous l'influence assyrienne) — puis aussi aux longs pèlerinages vers Jérusalem, qu'accompagnaient vraisemblablement d'interminables mélopées (voir le Ps. 118 par exemple) — on ne s'étonnera pas que — originale ou d'importation étrangère, la forme antiphonique ait été en usage de bonne heure chez les anciens Hébreux.

Ce qui peut choquer dans la disposition de Zenner, c'est précisément la trop grande symétrie, peu en harmonie avec le génie sémitique, formaliste mais nomade, et incompatible aussi en une certaine mesure avec ce que nous avons découvert jusqu'ici de la rythmique hébraïque. Et c'est aussi ce que nous lui reprocherons. Mais, quoiqu'il en soit, si l'on tient compte de l'exagération qu'apporte chaque technicien à soumettre les faits à son système, on peut accepter sans crainte de trop s'égarer que nous avons devant les yeux le schème théorique, rigoureux à l'excès d'une construction chorale, et que par suite, la rythmique sémitique ancienne connut bien, avec un certain flottement cependant, la *strophe*, le *groupe antistrophique* — et si l'on veut la *triade* — ainsi que des associations de ces diverses formes en vue de groupements plus compliqués, comme celui que nous venons d'indiquer : l'équilibre des deux parties extrêmes en serait, sinon la preuve, du moins l'indice.

Mais nous bornerons là ce que nous pouvons dire de la rythmique proprement dite : nous allons pénétrer dans le domaine musical, et profitant de ce que nous avons aperçu au cours de la première partie de cette étude, essayer de nous faire une idée au moins vraisemblable de ce que pouvait être la musique sémitique ancienne, envisagée surtout dans ses rapports avec le rythme.

Et d'abord devons-nous chercher la trace d'une théorie musicale bien définie ? Nous ne le pensons pas. Outre que les textes ne font mention d'aucun système déterminé, il nous paraît bien peu croyable que les Hébreux aient fait l'application d'une technique quelconque dans leurs manifestations musicales. Elle serait incompatible avec le reste de leurs productions : leur poésie, qui, ainsi que nous venons de le voir, use de très simples procédés ; leur syntaxe qui reste élémentaire, leur mathématique qui n'existe pas, etc. En revanche, il est très admissible (et même inévitable) que l'influence des nations voisines, Egypte, Assyrie, et plus tard la Grèce, ait été considérable, et on en pourrait déjà inférer que la musique sémitique s'appuyait, empiriquement, sur des procédés peu compliqués, sur des *habitudes musicales*, communes ou devenues communes, à toute cette région du bassin méditerranéen.¹ Quelques auteurs (et moi-même) ont indiqué que l'art oriental reposait probablement sur une gamme heptatonique, mais pour si extraordinaire que cela paraisse, je ne considère pas la question de la tonalité comme la plus intéressante, du moins pour l'instant, et crois au contraire que nous aurons plus de satisfaction à rechercher quelles pouvaient être ces *habitudes poético-musicales* contractées au cours de quatre siècles et plus de séjour en Egypte, puis pendant la captivité, et corrigées certainement par le tempérament spécial de l'hébreu.

Les textes bibliques ne nous fournissent aucune indication précise sur le mode d'exécution du chant choral. On a pu cependant déduire de certains passages que le chant antistrophique existait, surtout sous la forme responsoriale. Ces conclusions d'exégètes prennent plus de valeur peut-être si on les rapproche des résultats que nous avons déjà obtenus par l'examen rythmique mais nous éviterons de nous appuyer sur eux. Par conséquent nos recherches ne pourront pas porter directement sur l'antiquité. Mais elle pourront s'exercer sur les coutumes actuelles de l'orient sémitique, et nous tirerons des renseignements de deux sources distinctes :

- 1^o Le chant profane
- 2^o Le chant religieux

Le chant populaire profane étudié sur place par des folkloristes, et

¹ Je rappelle que les initiateurs des Grecs paraissent avoir été des Asiatiques ; il y aurait donc en quelques siècles plus tard une sorte de restitution des Aryens aux sémites.

qui nous est connu par des transcriptions qui commencent à devenir nombreuses, nous révèle un fait caractéristique :

La mélodie ne se découpe pas selon une *mesure* déterminée, mais elle s'appuie ou plutôt s'élève en des points qui correspondent aux accents toniques des mots ; entre ces points d'appui, il peut d'ailleurs s'écouler un nombre très variable de syllabes et par conséquent d'accents secondaires. Schneller, par exemple, en nous parlant des chants en usage en Palestine, s'exprime à peu près de la manière suivante : "Le rythme est très fantaisiste : il peut y avoir jusqu'à 8 accents dans un seul vers, et trois syllabes entre deux accents successifs ; la symétrie comme l'asymétrie dépendent de l'émotion et du sentiment à exprimer." Dahmann dont les observations sont plus récentes encore, parle dans le même sens : "On peut y distinguer (dans les chants) des vers (lignes) de deux, trois, quatre ou 5 accents, et entre chacun d'eux, de 1 à 3 et même 4 syllabes non accentuées, le poète n'étant pas astreint à un "nombre" défini.... Occasionnellement deux syllabes accentuées sont immédiatement voisines." Il s'agit ici de *poésie chantée* : le renseignement vient donc bien confirmer ce que nous disions plus haut de la poésie biblique, et de plus il nous éclairera sur ce que pouvait être l'union du chant et de la poésie dans l'antiquité.

Les durées qui s'écoulent entre les accents toniques sont sensiblement égales ou proportionnelles, comme semblent l'indiquer des transcriptions que nous n'avons pas lieu de suspecter, et c'est pourquoi on a pu dire que le "rythme résultait du flux de temps qui sépare un accent de l'autre." D'autre part, Julius Ley rapproche cette mélopée de l'ancienne poésie germanique chantée, et si nous faisons abstraction de la science rythmique plus compliquée des Grecs et des Latins, nous reconnaîtrons que partout c'est le même principe qui domine : l'accentuation tonique détermine les inflexions mélodiques.¹ De plus, dans la mélodie hébraïque cette accentuation qui détermine déjà le rythme poétique, détermine aussi les temps, les mesures musicales, question sur laquelle nous reviendrons plus loin avec les détails qui conviennent.

¹ Signalons que dans les chants de l'église grecque, c'est encore la même loi qui préside à la formation de la mélopée — ce qui est facilement observable, sauf quand il y a eu désadaptation. Le recueil de Bourgault-Ducoudray, instructif à plus d'un égard, contient de nombreux exemples de cette concordance dont je ne donne ici qu'un aperçu.



L'examen du second document : le chant religieux, soulève un problème dont il ne me paraît pas qu'on ait encore donné une solution satisfaisante. C'est celui des fameux signes neumatiques que l'on rencontre dans les textes bibliques, et dont le triple rôle est d'indiquer l'accent tonique du mot, la ponctuation des phrases et la psalmodie des textes auxquels ils sont adjoints.

Qu'on me permette le donner quelques mots d'explications ; ils n'ont pas pour but de fournir une nouvelle solution au problème des accents toniques,¹ mais seulement, dans l'état actuel de cette question, d'en tirer quelque profit relativement à nos connaissances musicologiques.

On est quelque peu surpris, lorsqu'on ouvre, pour la première fois, une édition hébraïque de la Bible, de la multiplicité des signes qui ornent le texte ; ces signes sont de deux espèces : les points-voyelles et les accents appelés aussi *néguinoths* (Naumbourg).

Vraisemblablement, ils doivent tous dater de la même époque, et cette ponctuation se serait établie, enrichie et même compliquée du VI^{me} au X^{me} siècle de notre ère. C'est du moins l'avis de Renan et de plusieurs philologues qui depuis lui, se sont occupés de la question. Quant au but de cette ponctuation, il n'est pas douteux, et le même auteur paraît l'avoir parfaitement défini.

“..... Et quelques siècles plus tard, quand la fièvre du scrupule et de la subtilité s'empare de ce peuple, qu'il se met à compter les lettres de ses livres sacrés, à les entourer de points, d'accents, d'un luxe de signes qu'aucune autre langue n'a connu, au milieu des puérilités de la Massore, pas une trace de Grammaire...”

C'est donc pour sauvegarder l'intégrité de la tradition que fut créé ce système compliqué d'accentuation, et nous avons tout lieu de croire que si son interprétation a varié dans les détails par suite de sa dispersion à travers le monde, sa signification générale a conservé quelque vérité des lois rythmiques, logiques et musicales qu'il était chargé d'exprimer.

On peut d'ailleurs facilement se convaincre de la constance de cette signification générale en observant que les rapports qui unissent ces neumes, en quelque région que ce soit, tant au point de vue syntaxique

¹ On appelle souvent ainsi les signes neumatiques dont le rôle est en effet d'indiquer la syllabe qui porte l'accent, et au-dessus ou au-dessous de laquelle ils se placent. En même temps ils indiquent l'importance, la valeur relative de cet accent dans la phrase. La théorie grammaticale de cette accentuation est d'ailleurs assez compliquée.

qu'au point de vue de l'importance mélodique, sont sensiblement les mêmes — et on pourrait déjà conclure à une commune origine, si la philologie ne l'avait déjà mise hors de doute.¹

Que ces "néguinoths" aient été introduits dans les textes bibliques à l'imitation de ce qui se passait vers la même époque dans les Eglises chrétiennes de Grèce et d'Orient, — que plutôt même ils aient traduit une tendance générale qui se manifestait aussi dans l'église latine par l'emploi des neumes, — cela est très concevable, mais ce n'est pas une raison suffisante pour admettre une communication consentie ou involontaire entre les divers groupes religieux du bassin méditerranéen, en se fondant sur la ressemblance plus ou moins parfaite de certains signes grecs, sémitiques et latins.² Cette remarque a son importance si l'on veut isoler la mélopée orientale de l'europeenne et en faire une étude impartiale.

Enfin ajoutons que le mode de cantilation des écrits bibliques est indiqué assez nettement dans le Talmud, ce qui en attesterait l'existence dans le 1^{er} siècle de notre ère, avec déjà peut-être un rudiment de notation ; St Jérôme d'autre part, en parle comme d'une chose traditionnelle et fort ancienne. Il est donc bien naturel qu'au moment où les doctes sémites du haut moyen âge tentaient de fixer à jamais la prononciation, la syntaxe et la signification même d'une langue qui allait disparaître des dialectes vivants, ils aient cherché, dans leur convention semiographique le moyen d'éterniser une habitude musicale plusieurs fois séculaire, et tellement caractéristique du génie sémitique que nous la retrouvons chez les lecteurs du Coran. Nous ne croyons donc pas exagéré d'accepter que les négui-noths ont une signification musicale, et le problème revient à faire ressortir leurs rapports avec la ligne mélodique qu'ils indiquent, et avec le texte même.³

¹ Bellermann a le premier donné une théorie satisfaisante de la signification grammaticale et rythmique des accents. L'interprétation musicale n'a reçu un exposé acceptable que de Naumbourg et seulement pour le Nord de l'Europe. Depuis son ouvrage, l'Encyclopédie Juive (en anglais) a amplement complété ces données. — Quant à la communauté d'origine elle a été indiquée par Renan d'après plusieurs philologues Allemands (Munk, Ewald, etc.) — Ce serait plutôt Babylone que la Palestine bien qu'actuellement on distingue deux systèmes d'accents, tant de vocalisation que musicaux, le Babylonien et le Palestinien.

² Voir en particulier le travail de Prätorius.

³ H. Riemann (Hand. der Musik-Geschichte I, II. p. 82) fait remarquer à propos du terme encore énigmatique "neume", l'analogie du mot grec "neuma" avec l'expression hébraïque "naimah" qui a nettement dans le Talmud le sens de mélodie et prend dans les écrits les plus récents de l'ancien testament le sens de "suavité de la mélodie". S'il existe une parenté dans la signification des termes, il est admissible qu'il en ait existé aussi dans la manière de représenter cette mélodie et que les négui-noths soient l'équivalent de la semio-

Et d'abord, faisons remarquer que les différentes traductions d'un même accent ne présentent pas toutes la même valeur pour l'analyse : les mélismes qui caractérisent la cantilation actuelle de l'Europe septentrionale et occidentale, s'atténuent dès qu'on passe dans le Sud ou au Maroc, et s'effacent en Egypte, en Syrie, à Bagdad ; à Damas la cantilation est syllabique et parfois à peu près linéaire. Aussi, bien que le rite européen prétende avoir conservé la pure tradition, nous avons peine à le croire : un fait très propre à infirmer cette prétention, c'est que la version Européenne du 16^{me} siècle est infiniment plus simple que celle du 20^{me} et se rapproche, en revanche, davantage de la version syriaque actuelle ou de celle de Bagdad.

L'analyse qui portera sur un fragment oriental actuel nous fournira donc des résultats que nous serions déjà en droit de généraliser ; mais s'ils concordent, d'autre part, avec ceux que nous pouvons obtenir de l'observation d'un texte européen, où nous tiendrons compte des complications qui sont l'œuvre des influences extérieures, nous serons d'autant plus en droit de généraliser et d'étendre à l'antiquité des conclusions reconnues, pourrait-on dire d'une universelle nécessité.

Telle est donc à peu près la position de la question : la réponse consistera en la détermination du mode d'adjonction de la mélodie récitative au texte biblique.

Prenons comme exemple le 1^{er} verset du Chapitre III de Job dont voici la prononciation figurée en même temps que l'accentuation syntaxique.

Ahareken patach Hiyob et-pihou | vayekalel et-Yomo¹

1^o Si nous cherchons le sens musical général de chacun de ces signes principalement dans les versions orientales, nous trouvons à peu près ce qui suit :

graphie grecque ou latine. Renan paraît appuyer indirectement cette version dans le passage suivant. "Il résulte de l'ensemble du Talmud qu'il y avait parmi les Juifs une lecture reçue, enseignée traditionnellement, peut-être même notée par quelques signes [tamîn (en hébreu dans le texte)], analogues à l'ancienne ponctuation des syriens et des samaritains". (Hist. des Langues Sémitiques p. 170). Renan a probablement en vue ici les points-voyelles, mais il résulte de ces divers commentaires qu'une accentuation rudimentaire, traduisant une "lecture traditionnelle" existait déjà antérieurement aux Massorètes.

¹ J'ai conservé aux signes leur orientation normale (droite à gauche).

première
césure

- { le 1^{re} ■ indique une légère élévation de la voix et retour au degré initial.
- le < une élévation de la voix atteignant une 4^{te} ou une 5^{te} au dessus de la "chorda".
- le] auquel aboutit cette ascension vocale, indique une certaine insistence sur ce degré (4^{te} ou 5^{te}).
- le 2^{me} ■ d'importance moindre que le] qui le précède vaut ici le ↗ qui indique le milieu du verset, et par suite une inflexion descendante de la voix, une demi-cadence.

deuxième
césure

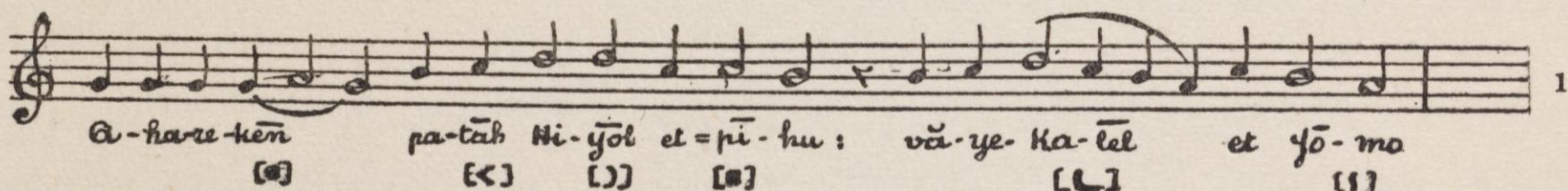
- { le ↘ indique une élévation, puis une liaison par mouvement descendant avec le mot suivant.
- le | indique la fin du verset, une cadence terminale.

2^o Déterminons à présent dans chaque mot l'accent tonique, il vient

Ahāreken̄ patach̄ Hiyob̄ et-pihou | vayekalēl̄ et-Yomo

3^o Enfin l'accent dynamique tombe sur Hiyob et sur vayekalel.

Si maintenant nous nous reportons à la psalmodie que nous en fournit Dom Parisot, nous serons frappés de la concordance qui existe entre les élévarions mélodiques, les accents toniques et dynamiques et les négui-noths.



Dans la première césure, la concordance est parfaite :

le premier accent tonique se traduit par une élévation de 1 degré avec retour sur le sol, et correspond bien par conséquent au signe neumatique ;

le second se traduit par une élévation de la voix et aboutit au ré, quinte de la "chorda", qui souligne et l'accent tonique du mot Job, et l'accent dynamique de cette césure ;

enfin le dernier accent tonique se manifeste par une sorte d'appoggiature marquant la demi-cadence.

¹ La synagogue de Damas prétend que sa tradition ne fut jamais interrompue.

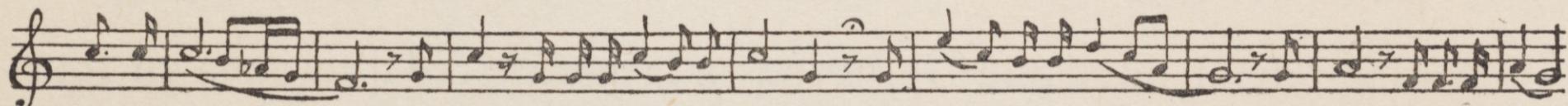
Dans la deuxième césure, nous trouvons, en apparence tout au moins une légère divergence :

l'accent et le signe du terme "vayekalel" concordent bien ; mais l'accent de la mélodie porte sur la syllabe "Ka" qui n'est pas accentuée ; cette anomalie s'explique si l'on considère le ré comme une appogiature qui fait ressortir le mélisme do-si-la et surtout si l'on tient compte que le mot en question porte l'accent dynamique : de fait c'est bien lui qui joue le rôle principal dans ce fragment mélodique et qui commande même au reste de la phrase ;

nouvelle formule de cadence sur la tonique de "yomo" dont le signe se trouve reporté à la dernière syllabe¹.

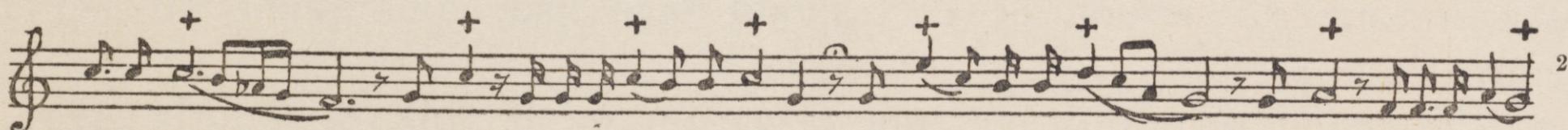
Tels sont les premiers résultats que nous obtenons en opérant sur un texte mélodique traditionnel et dont la mélodie nous est fournie indépendamment de toute accentuation neumatique.

Répétons à présent l'expérience sur un texte musical lié à cette accentuation, et pour ce, choisissons une transcription de Naumbourg.



A dessein, je ne donne que la ligne mélodique, car la démonstration qui peut se faire exactement comme dans le cas précédent, peut aussi suivre une marche plus "élégante".

En effet, si les accents toniques du texte correspondent à des inflexions ascendantes de la voix, ou à des mélismes, comme nous le fait présumer l'examen du texte de Job, nous devons pouvoir déterminer par la seule inspection de cette mélodie, la place des accents toniques de la phrase littéraire. C'est-à-dire que dans le cas qui nous occupe, ces accents devraient correspondre aux notes surmontées d'un +



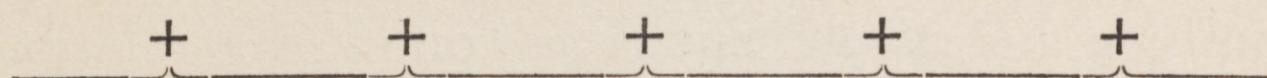
¹ La plupart des déplacements d'accents sont prévus par les théories grammaticales et les divergences, les anomalies sont donc plus apparentes que réelles.

² Un mélisme n'est qu'un allongement sonore de la note principale. Or les esthéticiens modernes, H. Riemann en tête, ont reconnu que l'accent rythmique, le temps battu, s'exprime souvent par un *allongement* de la note musicale. Il ne faut donc pas s'étonner qu'un accent prosodique qui correspond non seulement à une élévation de la voix, mais encore à un temps rythmique, et parfois à l'accent dynamique, se traduise aussi bien par un mélisme, qu'un simple allongement ou qu'une élévation mélodique.

La relation entre les accents mélodiques et les accents prosodiques et également entre ceux-ci et les signes neumatiques est parfaite comme on va pouvoir s'en rendre compte dans la version suivante, où j'indique, outre le texte, l'accentuation et les néguinoths.¹



Si maintenant, l'on cesse de tenir compte de la *mélodie* proprement dite, pour n'observer que le *mouvement mélodique*, on s'aperçoit que le résultat général peut se représenter par le schème suivant :



chaque + indiquant un accent tonique du texte ; et si enfin on rapproche ce résultat de celui que nous avons obtenu précédemment, et surtout des nombreuses observations qui ont été faites sur la musique populaire de l'orient sémitique, on arrive facilement à cette conclusion : *que les inflexions mélodiques sont déterminées par l'accentuation tonique (et dynamique) du texte littéraire et que le rythme est engendré par la suite des durées qui s'écoulent entre ces accents.* Chaque mesure constitutive sera ainsi déterminée à son tour par l'intervalle de deux accents et non par le nombre des syllabes ou leurs valeurs (longues et brèves).

Dans ces conditions, ces durées, ces mesures élémentaires pourront être parfois sensiblement égales ou proportionnelles, selon que deux accents seront séparés par un plus grand nombre de syllabes atones, ou qu'ils comprendront plus de syllabes longues par nature ou par position, ou enfin que la division logique entraînera des disjonctions, des césures secondaires etc. traduites d'ailleurs par la ponctuation.

Mais nulle part nous ne trouverons le rythme musical indépendant ou différent du rythme littéraire : les "mesures" indiquées par Naumbourg sont une concession faite à nos habitudes musicales, qui l'entraîne à des allongements exagérés, et ne répond à rien dans l'art hébraïque. Dans celui-ci, la mesure musicale et la mesure poétique, c'est-à-dire comme nous l'avons déjà signalé, la césure (composée de plusieurs "mesures

¹ Vesser a lui-même reconnu tout le parti qu'on pouvait tirer des neumes au point de vue rythmique. "Des points poétiques, dit-il, jaillit une bienfaisante clarté". D'autre part il remarque que dans le livre de Job, en 652 cas (on retrouve sa minutie) la scansion est liée à la ponctuation.

élémentaires") ne font qu'un ; comme d'autre part la psalmodie n'est guère qu'une exagération et une mise en ordre musicale du récit, on peut dire que l'ancienne cantilation hébraïque ne fut autre chose qu'une "musicalisation" (qu'on me permette le terme) du texte poétique.

Telle est je crois l'idée qu'il est permis de se faire de l'art sémitique ancien : la compénétration profonde des deux éléments, poésie et chant, paraît être sa caractéristique tout au moins dans la psalmodie liturgique, et il semble bien que nous nous trouvions ici en face d'une des manifestations les plus primitives, les plus jeunes de l'art musical.

Aussi tous les essais qui avaient pour tendance de découvrir une rythmique fondée sur des relations numériques précises devaient-ils fatallement aboutir à des erreurs et à des exagérations.

La rythmique hébraïque ancienne connut les relations du petit et du grand — des proportions approximatives dans la longueur et le nombre des éléments constitutifs de la poésie — des intentions générales dans l'agencement d'une œuvre. Mais non la précision des détails qu'on retrouve (parfois avec peine) dans l'art hellénique. Il n'est même pas indifférent de signaler à ce sujet que les rythmiciens modernes commencent à se défier de l'exactitude des proportions, au moins dans l'exécution et surtout à l'origine, des rythmes grecs : de plus en plus on tend à considérer les pieds trochaïques comme formés d'un temps plus long que l'autre, les mesures à 5 temps comme des variantes, des mesures à 6 temps etc. Que les théoriciens soient venus légiférer, et traduire de simples usages avec la précision de leur esprit géométrique, rien de plus évident ; mais eux-mêmes nous indiquent qu'il y avait quelque distance de la théorie à la pratique et que celle-ci avait plus de souplesse que celle-là. On a donc pu conclure avec beaucoup de justesse que l'équidistance des temps frappés, des temps forts (en hébreux, des accents toniques et mélodiques) n'était pas rigoureuse dans la poésie grecque, et nous retrouvons donc ici un point commun à l'art sémitique et à l'art hellénique.

Quant à la musique elle-même, elle n'était pas composée selon notre conception moderne : composer un morceau de musique, revenait à composer un poème qui pouvait être psalmodié par le chœur des chantres ou même par la foule ; ou bien encore qui pouvait être adapté à un timbre connu, mais populaire, un hirmus, comme le donnent à penser certaines superscriptions de Psaumes.

D'où provenait ce mode de cantilation ? On a pensé avec assez de

raison que c'était un héritage de l'Egypte ou des peuples Syriens ; on en pourrait dire autant des airs populaires, qui eurent des auteurs cependant, et parmi lesquels rien ne s'oppose à ce qu'il s'en trouvât pourtant d'hébreux, de nomades. Quand on songe à l'importance des institutions musicales révélée même chez F. Josephe par des chiffres extravagants, au rôle que la musique vocale et instrumentale jouait dans la vie religieuse et même dans la vie privée, mondaine des Juifs, il n'est guère possible de nier l'existence de véritables compositeurs ! Mais leurs œuvres durent toujours procéder des mêmes principes, c'est-à-dire dépendre du rythme et de l'accentuation littéraire, et si quelques-uns de ces "airs" devinrent populaires, devinrent les timbres, c'est que le poète-compositeur sut donner à son adaptation poetico-musicale un cachet, un caractère, que n'avait pas la simple psalmodie. Le Cantique des Cantiques, qui n'est très probablement qu'un recueil de chants érotiques mondains, offre exactement les mêmes dispositions que les autres livres poétiques de la bible, et devait être chanté selon les mêmes habitudes.

Il est très probable aussi (et c'est là un point important) que les chants associés régulièrement à la danse durent prendre à la longue l'aspect de formules rythmiques bien déterminées, qui se gravèrent indépendamment des paroles du texte dans la mémoire populaire. Il y eut donc désadaptation, et attribution de ces formules devenues des timbres mélodiques à des poésies, qui devaient d'ailleurs présenter une certaine analogie rythmique avec les textes initiaux. Des exemples de désadaptation dans le stock des mélodies traditionnelles des Hébreux, sont très fréquents : dans les unes, par exemple, les accents mélodiques correspondent à des syllabes accentuées secondairement, ou atones ; dans d'autres la discordance est complète.

D'ailleurs, cette influence de l'art du geste sur la musique psalmodique n'est guère douteuse, si l'on s'en réfère aux nombreux passages qui parlent de la danse et la présentent aussi bien comme une institution religieuse que comme une distraction mondaine.

Nous ne serions pas loin d'admettre que la danse religieuse chorale fut une des plus anciennes institutions liturgiques : l'étymologie hébraïque elle-même indique que l'on évoluait *en cercle*, vestige d'un usage de la religion égyptienne¹, dont les habitudes sont très reconnaissables dans celle

¹ J'ajoute que la réaction de la danse sur la poésie a été révélée en Egypte même par les papyrus démotiques. M. Boudier est parvenu, en effet, à reconstituer le rythme d'un certain nombre de vers tirés du "Poème Saty"

des Hébreux et où cette forme de danse figurait l'évolution du cercle zodiacal. Cet usage existait également en Grèce, où il réagit sur les formes littéraires en donnant naissance à la triade.¹

Je ne crains pas de dire que cette réaction de la danse sur les formes littéraires, n'est pas seulement une possibilité quand il s'agit de l'art sémitique, mais bien une réalité et presque une nécessité : le peuple n'avait-il pas constamment tous les yeux, dans l'exercice de son culte, l'association régulière de tel passage scripturaire, de tel psaume, — et de telle évolution du chœur des lévites.² Que cette évolution engendre un rythme bien déterminé et y soumette le texte, était chose inévitable ; et le timbre se créait ainsi au temple même, dont il franchissait le seuil avec la foule, qui inconsciemment même, par la voix d'un de ses poètes attribuait la formule désadaptée à un couplet quelconque. Il était également naturel que ce timbre devenu populaire, modifié, métamorphosé sous l'influence de rythmes plus accentués et plus libres, retourne au temple pour y servir de soutien à une poésie religieuse. Certains cantiques paraissent avoir été ainsi chantés sur des "airs connus" et l'exemple de ce va-et-vient nous est fourni par la musique occidentale du moyen-âge, dans laquelle il est souvent difficile de distinguer si tel fragment mélodique (indépendamment du texte) est d'origine religieuse ou profane. Seul quelquefois, le *rythme* qui devient *mesure* permet de découvrir la trace populaire qu'y a laissée la danse.

* * *

Ainsi nous apparaît l'union indissoluble de la poésie, de la danse et de la musique. Il serait aussi vain de vouloir reconstituer la théorie de

rique" et du "Poème de Moschion". Tous ceux du premier papyrus sont des Pentamètres dactyliques, par exemple de la forme suivante :

U U — | U U U U | U U || — | — U U | U U U U |

ceux du deuxième contiennent six mesures, probablement à l'imitation de l'hexamètre grec. La régularité de la mesure qui se retrouve dans la musique occidentale, trahit évidemment l'habitude d'une cadence bien déterminée, dérivée elle-même de celle de la danse, ou d'un mouvement rythmique simple et précis. La symétrie et la régidité même de figures de danse qui nous sont conservées par les monuments Egyptiens sont très compatibles avec cette mesure régulière.

Je me permettrai d'ajouter que l'ouvrage de M. Boudier, qui me paraît être d'un réel intérêt, et pourrait, ce me semble, être le point de départ de travaux instructifs, est loin d'être connu comme il le mérite : lorsque je l'ai consulté, plus de 10 ans après son dépôt à la Bibliothèque Nationale, je fus obligé d'en couper presque toutes les pages !

¹ Voir par exemple J. Combarieu. La Musique. Ses lois, etc.

² On tend de plus en plus à admettre que le mot "chorus" (ou ses équivalents) impliquait l'orchestrique, même très élémentaire. Voir Menil, Emmanuel, Kirchhoff.

l'une que de l'autre, et surtout l'orchestrique nous échappe complètement, à moins que nous ne veuillons l'assimiler à la danse égyptienne ou assyrienne dont il nous reste quelques figures. Encore devrait-on parler de théorie ou seulement et plutôt d'usages ?

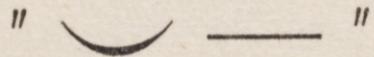
C'est qu'en effet nous n'avons pu relever pour la rythmique poétique que des usages, l'emploi empirique de quelques procédés très simples, et qui résultaient même de la pratique la plus élémentaire, la plus courante de l'art poétique. La forme antiphonique, la triade, le refrain, la simple acclamation, etc. s'expliquent d'eux-mêmes, et l'écrivain ne devint poète que lorsqu'il proportionna ses strophes, et ordonna à peu près ses systèmes. Le vers lui-même était une fonction de la strophe, et les correspondances approximatives des accentuations dans deux hémistiches, puis dans la strophe et enfin dans le système, apparaissent comme des minuties apportées progressivement dans le travail, et un souci plus grand de l'adaptation de l'œuvre à l'usage qu'on en veut faire. Et nous avons vu, en fin de compte, que le rythme interne des versets et des césures, dérivait uniquement de la construction logique et de la prononciation naturelle.

Cette minutie, dont nous venons de parler, est allée quelquefois assez loin : j'ai remarqué certains fragments poétiques où deux versets consécutifs portent exactement la même accentuation, se divisent selon les mêmes mesures et devaient se débiter selon la même psalmodie, le 3^{me} verset au contraire se différenciait ; ce qui trahit probablement le souci d'un parallélisme complet de rythme et de mélodie dans la strophe et l'antistrophe, et d'un contraste dans l'épode. Le Ps. CXVIII est formé de strophes alphabétiques, composées chacune et très régulièrement de huit versets sensiblement égaux. Mais ces exemples, (bien que précieux en ce qu'ils nous révèlent la possibilité d'un travail réfléchi, destiné à l'exécution chorale et probablement orchestrale), sont très rares, et l'apparition de vers disparates au milieu de strophes qui paraissent régulièrement rythmées ne devra jamais étonner. En un mot le poète hébreu semble surtout se préoccuper de l'équilibre des ensembles, des masses, et non des éléments constitutifs : dans un psaume il aperçoit les grandes divisions chorales ; dans un système, les divisions strophiques ; dans celles-ci les coupures en phrases ayant un sens complet, qui forment les versets, et dans le verset, les césures principales ; il arrive, et c'est là qu'intervient la notion d'art, à créer une équivalence approchée entre les hémistiches, — et le balancement à peu près régulier de la voix entre les

accents est le terme de son analyse. C'est ce balancement que nous devons considérer comme la figure rythmique élémentaire, et quand elle devient la "CELLULE" d'une œuvre, nous avons affaire à une œuvre poétique.

Aussi ne devons-nous chercher et n'avons-nous trouvé qu'une théorie très large, aux traits accentués, bien conforme d'ailleurs au génie sémitique : la parabole dont il usa avec exagération est bien sa caractéristique, et l'imprécision que nous trouvons dans l'art du rythme oriental concorde avec l'éloignement qui existe entre la pensée et son expression verbale.

On a pu dire que ce rythme, poétique ou musical, est fondé sur l'anapeste ou l'iambe; et cette conclusion est acceptable pourvu qu'on prenne les définitions métriques dans leur sens le plus large. Chaque mot peut se représenter schématiquement, au point de vue de l'accentuation par la figure



le signe \sim comprenant du reste un nombre variable de syllabes non accentuées, et le signe $-$, étant un accent d'une plus ou moins grande importance selon le rôle qu'il joue dans le groupe auquel il appartient. Si la durée du \sim est à peu près égale à celle du $-$, nous avons en effet l'anapeste, $-$ et l'iambe si cette valeur est sensiblement moindre. (Voir le texte de Naumbourg). On peut, il est vrai, obtenir une plus grande précision en tenant compte des accents secondaires [ú], et par exemple obtenir :

pour un mot de 2 syllabes	$u -$	ou $- u$
" " 3 "	$u - u$	ou $\acute{u} u -$
" " 4 "	$u \acute{u} u -$	ou $\acute{u} u - u$ etc.

Mais là encore on ne retrouve que des iambes ou des anapestes, ou si l'on veut être général, de mesures binaires et ternaires.

Si donc on accepte cette interprétation, et que dans une strophe les césures aient assez régulièrement 3 $-$ ou 4 accents toniques, on pourra dire que cette strophe est construite en trimètres, tétramètres etc., selon qu'il y a 3 ou 4 etc. césures par verset.¹

Il faut remarquer que ces formes élémentaires et encore imprécises se retrouvent à la base de toute poésie primitive, et qu'elles ne se diffé-

¹ Ainsi le verset de Job que nous avons donné page (3) peut se scander ainsi :

$u - u = | u - u = || u - u = | u = < < ||$

C'est si l'on veut, un tétramètre avec catalexe.

rencient, se modifient et se multiplient que sous l'action d'un raffinement croissant de la langue, corrélatif lui-même de la place toujours plus grande que l'on accorde à l'esprit artistique.

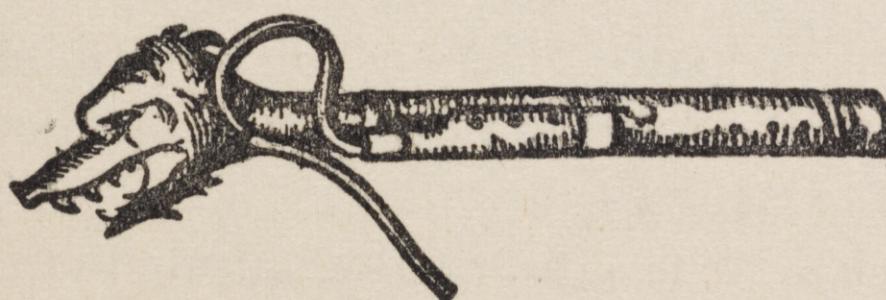
Et d'autre part ces rythmes vagues de la poésie chantée, ou seulement psalmodiée devaient se préciser singulièrement et nécessairement lorsqu'on y adjoignait l'orchestrique, réduite probablement à des mouvements de marche très simples, où domine justement le rythme anapestique.

Ainsi la poésie hébraïque ancienne se présente à nous comme un des premiers stades du développement artistique, et loin de la vouloir explorer avec les méthodes que nous offrent des poétiques achevées, comme celle des Grecs, nous devons nous servir d'elle pour éclairer les débuts souvent beaucoup plus obscurs des arts occidentaux.

Les déductions auxquelles nous avons abouti, grâce à la grammaire actuelle, à l'histoire — à la tradition, visible dans ses grandes lignes à travers l'accentuation neumatique — pourront être transposées dans d'autres contrées, chez d'autres primitifs, et serviront à reculer sensiblement les limites de l'histoire de l'art. De jour en jour d'ailleurs, les lois de la psalmodie poétique se précisent : la correspondance des accents toniques et des élévarions vocales dans les fragments delphiques, la même corrélation observable dans certains chants de l'Eglise grecque, aussi bien que dans les chants neumés de l'église latine — viennent confirmer les observations qu'on peut faire en Orient, ou dans l'Inde ou en Extrême-Orient, et nous révèlent l'emploi dans la protohistoire de l'esprit musical, d'un procédé artistique aussi simple que naturel et général.

Qu'on me permette donc d'arrêter ici un travail qui n'avait d'autre but que d'ajouter quelques paragraphes aux études de rythmique musicale, peut-être encore trop peu développées, mais vers lesquelles la génération actuelle semble s'orienter avec un savoir plus profond, un goût plus affiné et surtout un intérêt plus vif qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent en France.

A. MACHABEY.





LA VIE DES SONS

D'APRÈS UN LIVRE RÉCENT

Je ne sais quelle charmante personne du second empire s'écriait, en pénétrant à la bibliothèque du Conservatoire : " *Mon Dieu ! Est-ce possible ! Tant de livres sur la musique !*" Que dirait-elle aujourd'hui, devant le flot des volumes d'histoire et de critique, de doctrine et de documentation, qui s'abat sur nos rayons et submerge nos bureaux. Jamais on ne s'était mis si opiniâtrement à la poursuite des phénomènes sonores ; jamais l'esprit n'eut tant de prétentions sur les oreilles !

Prétentions légitimes d'ailleurs ! Le wagnérisme n'est-il pas venu proclamer tumultueusement la solidarité des joies artistiques et du travail intellectuel ; la Schola n'a-t-elle pas répandu parmi les générations studieuses l'esprit d'examen morphologique et le souci des spéculations riemannniennes ? Le secret, le fameux secret de l'art, n'est plus qu'un vain mot. On veut savoir, on veut connaître, on veut démonter les ressorts de cet admirable mécanisme qui, dès le commencement du monde, a ravi les âmes, et stimulé nos centres auriculaires. Tout un public est prêt, pour cette littérature, et les revues musicales auraient mauvaise grâce à s'en plaindre.

Il y a ici une confusion.

l'art est incomparable : ce qu'on peut arriver à connaître, c'est la matière matérielle de l'art, rien de plus.

C'est à ce groupe compacte de lecteurs impatients que s'adresse aujourd'hui un double in-4^o, dont notre éminent collègue M. Maurice Emmanuel vient de nous ménager la surprise. Le zèle et l'entraînement ont rendu possible et désirable une "*Histoire de la langue musicale*"¹ en 700 pages, qui aurait fait hésiter toute la librairie d'il y a vingt ans. Et c'est du Conservatoire, sanctuaire de la pratique si souvent exclusive, que vient cet effort de la doctrine éclairée !

* * *

Laissant de côté les musiciens et leurs œuvres, l'ouvrage de M. Emmanuel ne traite que de la musique elle-même, et de l'évolution des procédés, qui en font un langage de logique sentimentale. C'est là son originalité. Il pourrait se nommer : la *Vie des Sons*, ou mieux encore : la *Vie des Echelles*, puisque ces petits schèmes, qui sont les gammes, représentent assez fidèlement l'état de la musique en ses différentes évolutions.

Les échelles, en leurs formes variables, ce sont les modes, les vieux *modes*, dit-on aujourd'hui, depuis que la centralisation occidentale les a réduits à un seul, le majeur omnipotent.

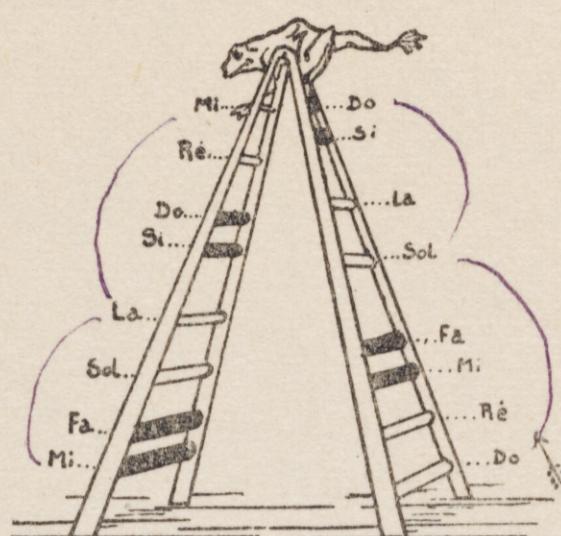
Les échelles en leurs migrations, ce sont les *tons*, que notre instinct moderne range autour du centre d'UT, en un ordre intuitif qui n'est autre que la tonalité. Ainsi, lorsque nous transportons notre échelle majeure du ton de ré bémol à celui de mi naturel, nous passons de la cave au grenier, car nous évoluons au dessous et au dessus de notre domicile normal, qui est à l'étage d'ut. De là, le sentiment différent qui accueille des tonalités différentes, c'est-à-dire de simples déplacements d'échelles. Nons entendons la musique en fonction d'ut majeur.

Les échelles ont enfin leur *pente* naturelle, et c'est un phénomène dont M. Emmanuel signale à bon droit toute la gravité. Les amis du majeur que nous sommes, conçoivent la musique de bas en haut. Les partisans du mineur, c'est-à-dire toute l'antiquité gréco-romaine, orientait le mouvement sonore de haut en bas. Ceci est assez singulier. Mais, ce qui l'est plus encore, c'est que ces deux échelles, la majeure et la mineure soient absolument identiques. "Ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut" et "Mi, ré, do, si, la, sol, fa, mi," c'est le même dispositif, placé sur ses pieds, ou sur sa tête.

¹ Laurens, 2 vol. in-4^o.

Comment peut-on dire que les anciens ne connaissaient pas de modes majeurs de cinq mœurs, qu'au total de mineurs, le Doric, en devait être peu dans certaines

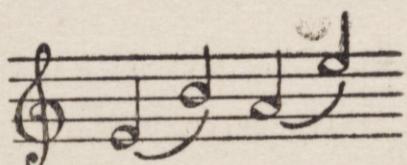
Voyez plutôt :



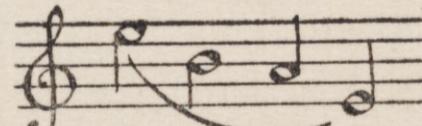
N'est-ce pas troublant ? Et comment expliquer cette inversion, qui est bien près de nous paraître une perversion ? Faut-il voir ici la conséquence de l'extrême faveur dont la quarte a profité chez les Grecs, la quarte qui n'est en elle-même qu'une quinte renversée, et dont le jeu tétracordal pourrait être considéré comme un jeu de quintes déguisé ?

Personne n'ignore que la quinte est le premier mouvement mélodique dont l'humanité ait pris conscience, lorsqu'elle voulut jalonner la série des sons. Le saut MI-SI ou SI-MI restera toujours le geste natif et naïf de tonique à dominante, en quelque direction qu'on l'exécute. Hé bien ! mettons-nous à la place du Grec, qui cherchait à diviser l'octave en s'appuyant sur les quintes, les seuls points de repère qu'il connaît. Nous

ne pourrions pas écrire :



Nous sommes donc forcés de dire :



et nous voilà engagés dans la série descendante. C'est le système de la *quarte forcée*, qui a pesé si fortement sur la musique antique. Les Anciens ont cependant connu les phénomènes de résonance, qui légitiment notre majeur ascendant, mais la tradition, et une sorte de nationalisme, leur interdit toujours de considérer leur mineur autrement que comme le type définitif de l'activité sonore. N'est-ce pas bien conforme à l'idéologie hellène que cette vision mineure et subjective des choses musicales, qui nous fait songer à l'enfant curieux regardant les objets par le petit bout de la lorgnette ?

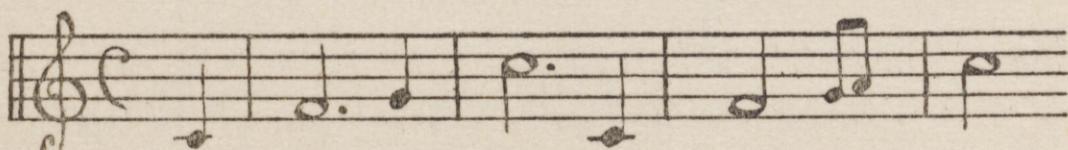
On est en droit d'ajouter que l'architecture musicale, ainsi vue d'en haut, n'offrait guère que des perspectives linéaires c'est-à-dire mélodiques. Les Grecs voyaient des profils là où nous distinguons des groupes enchevêtrés. Pour eux la série ne montait pas vers les hauteurs, telles les fumées harmoniques dégagées de nos orchestres modernes

ver.

Ceu fumus in auras commixtus tenues,

mais elle se projetait à plat. Au fond, les Grecs étaient hommes, tout comme nous, et ils se trouvaient en présence du même phénomène auriculaire que nous, mais ils se plaçaient autrement que nous pour l'examiner. Leur point de vue était mélodique, et par conséquent leur musique aussi.

Et n'est-ce pas déjà beaucoup, pour une humanité qui a fait parler d'elle quinze cents ans avant notre ère, de parcourir ainsi à vol d'oiseau la topographie de la musique et d'en dresser la planimétrie. Nous sommes toujours tentés de croire que les hommes en naissant ont chanté **do, ré, mi, fa, sol, la, si, do**, avec la même aisance que les élèves de nos cours de solfèges, et il nous faut un réel effort d'imagination pour évoquer l'idée d'une mentalité musicale primitive. Non, l'homme n'a pas commencé par Panseron. Il a d'abord posé sa voix sur certains intervalles, et lorsqu'il a voulu savoir ce qu'il faisait, il s'est aperçu qu'il employait des quintes et des quartes. Bien des exotiques en sont encore là. Ils ont jalonnés quatre sons dans l'octave et, sur ce cadre, leur musique s'installe, remplissant un peu au hasard les intervalles restants. L'échelle de cinq tons, non pas celle de Debussy, mais celle qui s'appuie sur la tonique la quarte et la quinte, (T.D.S.) et que M. Emmanuel nomme si bien l'échelle *déficiente*, n'est pas le résultat d'un raffinement artificiel, mais bien la première étape que la musique humaine ait franchi en n'importe quel coin du globe. Un reste d'instinct guide vers elle nos maîtres modernes, lorsqu'ils veulent nous transporter aux premiers temps du monde. Ainsi Fervaal avec son thème ancestral :



Admettons, si l'on veut, que les Grecs aient connu cet âge pentatonique à l'époque, où le fabuleux Orphée (peut-être un slave Orof)

ouvrait le premier chapitre de leur histoire musicale. Depuis lors, et jusqu'à la décadence, qu'ont-ils fait ? Ils ont repéré la ligne mélodique dont nous suivons encore les tracés. Ils ont précisé les sons mobiles qui s'offrent à l'oreille, entre les sons fixes des tétracordes. Et ce fut le résultat d'un furieux effort de la spéculation et de la pratique d'épuiser la série de tous ces intervalles possibles. On s'explique l'enthousiasme jaloux et quasi religieux des Hellènes pour leurs modes variés, leur goût des irisations chromatiques, enharmoniques, catapycniques etc..., et l'esthétique exclusive dont un Raymond Duncan s'éprend encore aujourd'hui. Nous vivons encore des reliefs de cette systématisation magistrale.

Et pourtant le monde antique n'est pas arrivé, malgré son labeur, à déterminer l'emploi d'autres échelons que ceux de la quinte et de la quarte. Entre ces jalons il n'aperçoit que remplissage et séries interchangeables, dont chacune, construite suivant un modèle connu (phrygien, dorien, lydien etc...), vient prendre sa place dans le cadre établi. La pente de l'échelle mineure entraîne la mélodie gréco-romaine, comme encore bien des mélodies populaires, de quartes en quartes au gré d'une fantaisie qui reste primitive, et inharmonique.

* * *

Mais voici les temps barbares, les temps d'ignorance. Dès le V^e siècle, le sénateur Boëce, qui parade à la cour du roi des Wisigoths, peut écrire sur la musique antique plus d'anées que n'en imaginerait un magister de nos jours. Le secret est perdu et la confusion règne partout ! Les séries sont brouillées, les échelles gisent sur le sol du plain-chant, les nomenclatures, employées au hasard, achèvent le désordre. C'est pitoyable. Que devient la musique, au milieu de cette anarchie ? Elle paraît s'être réfugiée à l'Orient. Là-bas, vers Byzance, elle continue ses rites, mais non sans subir des influences asiatiques, qui altèrent la physionomie de ses beaux restes. On ne comprend plus rien à cette levantine, en Occident. Charlemagne désespère de mettre sa maîtrise à la mode de la *schola*. Le brave Notker, en Suisse, s'ingénie à placer des syllabes sous chaque note des vocalises neumatiques, afin de leur donner un sens raisonnable ; tel un pieux inconnu-claste qui prendrait le marbre de la Vénus de Milo pour pavé sa cellule. Et, dans le couvent d'Abélard (1100), des moines celtes entonnent, au

grand scandale de l'Église romaine, le cantique gaillard, et quasi chatnoiresque :

Mit - tit ad vir-gi - nem Non quem-vis an-ge - lum Sed for-ti - tu - di -
nem Su - um ar-can-ge - lum A - ma-tor ho - mi - nis.

Un vent du Nord Ouest a soufflé. Les chantres auront beau, pendant mille ans encore, annoncer le mélos héritier d'un monde disparu, ils n'en retrouveront plus le sens. Un sang nouveau circule dans la musique.

Car, une nouvelle notion s'est glissée dans la conscience musicale, celle de la *tierce*. Et cela suffit à transformer l'aspect des sites auriculaires. La tierce ! dira-t-on, quoi de plus de banal que ce cinquième harmonique, comparse habituel de tous les remplissages. Mais au X^e siècle, le personnage était nouveau, et sans droits dans la cité des consonances officielles. Les Grecs le connaissaient, car ils connaissaient tout, mais qu'en avaient-ils fait ? Et quel admirable parti notre moyen-âge sut en tirer ! Rien n'est plus curieux et plus significatif que l'évolution du langage sonore autour de ce verbe nouvellement révélé.

L'admission de la tierce parmi les valeurs musicales susceptibles de spéculation, précipita le triomphe de ce sentiment de la simultanéité des sons, que notre langue musicale s'efforce d'exprimer depuis mille ans. Lorsqu'entre un **do** et un **sol**, un **mi** apparut, non plus fortuit et indifférent, mais logique et représentatif, le désir de l'accord était né ! On sait par quels détours de la polyphonie il traça son chemin vers l'harmonie proprement dite. On commence à connaître les péripéties de cette lutte vers l'accord parfait, de ces batailles, où succombèrent les modes mélodiques, et où tout fut sacrifié au succès d'un système unifié : le majeur tempéré. Mais on ignore généralement l'importance de cette révolution dans le vouloir musical, de cette soif de la tierce, qui fut suivie plus tard de la soif de la septième, de la neuvième etc...

Ce qu'on ignore surtout, ce sont les causes d'une pareille évolution, qui, vers l'an mille, poussa la musique européenne dans des voies où aucun peuple du monde ne paraît s'être engagé à sa suite. On pourra bien invoquer le développement logique de l'esprit humain ; mais, pourquoi ce

phénomène, un des plus étonnant de l'histoire, apparaît-il précisément en notre Occident barbare ? Etait-il réservé à notre moyen-âge de faire cette conquête ? La race celto-germaine était-elle appelée à rendre ce service à l'humanité ? On l'a prétendu. On a pu soutenir que la polyphonie, en sa première et insigne gaucherie, ne serait qu'une corruption méridionale, une caricature gallo-romaine, de la musique, telle que la pratiquaient les gens du Nord. L'hypothèse est ingénieuse. En ce temps de crise du latin, il serait plaisant de songer que le grand fait nouveau de notre civilisation occidentale, le progrès du seul art vraiment moderne, ait eu son point de départ très loin de la Méditerranée, entre l'Irlande et l'Ile de France. Nous aurions donc inventé quelque chose qui ne vint pas de Rome. C'est consolant, et, après tout assez vraisemblable. On peut s'expliquer ainsi des doctrines effarantes comme celles de l'*organum* et bien d'autres spéculations médiévales, où il entre manifestement une part d'incongruité artistique vraiment bien latine. On peut penser que la rencontre de la doctrine antique et de la pratique nouvelle a provoqué ces singularités livresques, que l'érudition prend à distance pour des réalités historiques, et qui d'ailleurs ne sont pas restées sans influence sur les destinées de l'art. La lutte d'une mélodie décadente contre les jeunes aspirations d'une musique harmonique devrait être présentée dans nos classes. Elle intéresse bien autant les "humanités" que l'histoire du poème épique ou la déclinaison de *rosa* ! Combien peu d'élèves, assis sur les bancs de la "première", resteront insensibles à "la langue du do"; et combien se souviendront de Virgile ? Oui, on ne saurait trop le redire, des études comme celles-ci ont le mérite de déplacer notre horizon pédagogique, et de nous délivrer du joug gréco-latin. Quand on voit dans une culture de mille ans, la vertu libératrice de celtisants comme Dufay et Dunstable, le triomphe mondial de flamands comme Josquin ou Ockeghem, et d'autre part la révolte des papes contre l'essor du démon sonore, les réformes anémiantes d'un Palestrina, et le retour des Florentins à la monodie ancestrale, on comprend bien des choses, non pas seulement en musique. Cette leçon vaut bien une ode d'Horace, sans doute.

Quoi qu'il en soit, l'apparition des harmoniques 5, 7, 9 etc... dans notre Occident est un fait dont les causes restent encore mystérieuses. C'est à l'histoire de nous les dévoiler. M. Emmanuel n'avait pas à se poser ces questions, puisque seuls, les effets, et non les raisons du travail sonore, formaient l'objet de ses recherches. Sa mission était de nous

montrer comment, en l'espace de trois mille ans, la musique d'Europe a déplacé son axe et changé ses perspectives. Orienté d'abord de haut en bas, par des quartes descendantes qui en font un système mineur, l'art musical s'est peu à peu complètement redressé jusqu'à prendre une forme ascendante, engendrée par la série des harmoniques naturels, et dont le majeur reste le type parfait. Et, en accomplissant ce revirement, il devint, d'art mélodique, un art harmonique. Voilà, en deux mots résumée, l'aventure musicale à laquelle assista l'humanité depuis Platon jusqu'à Beethoven. Avouons qu'elle valait la peine d'être contée.

* * *

Avouons également, que la musique est un art de bonne composition pour se prêter à de telles souplesses ! Sur la tête ou sur les pieds, elle prospère également. Peu lui importe le mineur, le majeur, l'harmonie, la mélodie ! Elle s'accorde aussi bien de l'échelle des tétracordes que de celle de la résonance objective. Elle se condense en subtils linéaments, ou s'échappe en bouffées vaporeuses. A travers tous ces états, elle reste toujours l'élément expressif et sentimental, dont on ne saurait éluder le charme singulier.

Que le philosophe aurait ici beau jeu pour tirer des conclusions lointaines ! Rien ne force mieux la réflexion que le spectacle, encore nouveau, de ces errements du langage musical. Rien aussi ne saurait nous mettre en garde contre les parti-pris de la critique, comme le récit de ce *Roman des sons* à travers les âges.

La leçon portera-t-elle ? Je n'en suis pas certain. Du moins l'école — cette école qui dit aujourd'hui le contraire de ce qu'elle disait il y a trente siècles — semble peu disposée à profiter des enseignements de l'histoire. Toute pédagogie cherche l'absolu, même lorsqu'on lui démontre l'extrême relativité de son art. Mon savant collègue ne m'en voudra pas de remarquer jusque chez lui-même cette tendance à l'autorité, qu'il faut croire inévitable en ces sortes de matières. Il me permettra même de m'en étonner un peu et de lui présenter mes raisons.

Hé quoi ! Voici qu'un exposé magistral nous montre les péripéties et les avatars d'un truchement sentimental, voici que nous assistons au spectacle d'une mentalité qui s'oriente tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, cherchant son plaisir et le ravissement des oreilles par des moyens qui se

contredisent, voici qu'en un mot, et pour la première fois le monde moderne nous apparaît tournant le dos au monde antique... et il faut encore que cette admirable leçon profite à la gloire d'un enseignement conservatorial! Il faut que nous retrouvions, au bout de ces réconfortantes perspectives, les murs de l'école et les écritaux de la pédagogie! Ainsi, l'*histoire des Variations* du langage musical n'aura servi qu'à établir la nécessité des concours officiels! La vision d'un monde en marche depuis tant d'années profitera à la stagnation des doctrines convenues, dont Cherubini pourrait être le pontife (voir p. 63). N'est-ce pas illogique.

On nous opposera très justement, le réel souci d'objectivité dont la plume de M. Emmanuel reste sans cesse animée, la fine compréhension du sentiment antique, l'ardente admiration pour le chant grégorien, et toutes les qualités d'historien, dont ce volume nous apporte l'éclatant témoignage. Il n'en reste pas moins vrai, que le lecteur se trouve habilement, et sans doute involontairement, aiguillé, à travers ces pages, vers un idéal particulier qui est celui de l'auteur, et vers un point de vue, qui pourrait être celui de la rue de Madrid. Comprendons-nous bien. Loin de moi toute l'idée de blâme ou d'éloge à l'aspect de telle ou telle doctrine de pédagogie musicale. Un maître sincère enseigne comme il peut, et du mieux qu'il peut. Mais ici la volonté de traiter le lecteur en élève, et de guider son choix me semble inquiétante ; elle me désole dans un ouvrage historique.

Ainsi, par exemple, avant même que nous n'ayons pu pénétrer l'état d'âme des Anciens, un chapitre, et le premier, nous recommande une certaine conception de la légalité musicale. Nous sommes prévenus, notre siège est fait. Vive les classiques! Si nous rencontrons désormais quelques idées contraires, nous saurons que c'est Reber, que c'est Bazin qui a raison contre Ptolémée, contre Aristoxène. Pourquoi cette précaution? Pourquoi déposer dans notre main le bulletin de vote que nous allons bientôt introduire dans l'urne de la critique? Et combien le lecteur réfléchi va se trouver en cruel embarras! Vous lui inculquez, (entre autres préceptes), la crainte du *triton* malséant, et, quelques pages plus loin, vous lui montrez cet intervalle parfaitement inoffensif, chez les contemporains de Socrate. La dureté du *triton* n'existe donc pas en soi? Elle est relative, et liée à l'existence de cent autres concepts. Alors?

* * *

*en ces manœuvres. Mais Reber (il ne s'agit pas ici de la musique élégante, fraîche et grecque), mal
manœuvré, qui touche le système musical n'est pas tout à fait à l'unité d'harmonie, le faisons gagner y voit
l'unité de l'ensemble, et l'unité de l'ensemble, et l'unité de l'ensemble, et l'unité de l'ensemble, et l'unité de l'ensemble,*

LA VIE DES SONS

35

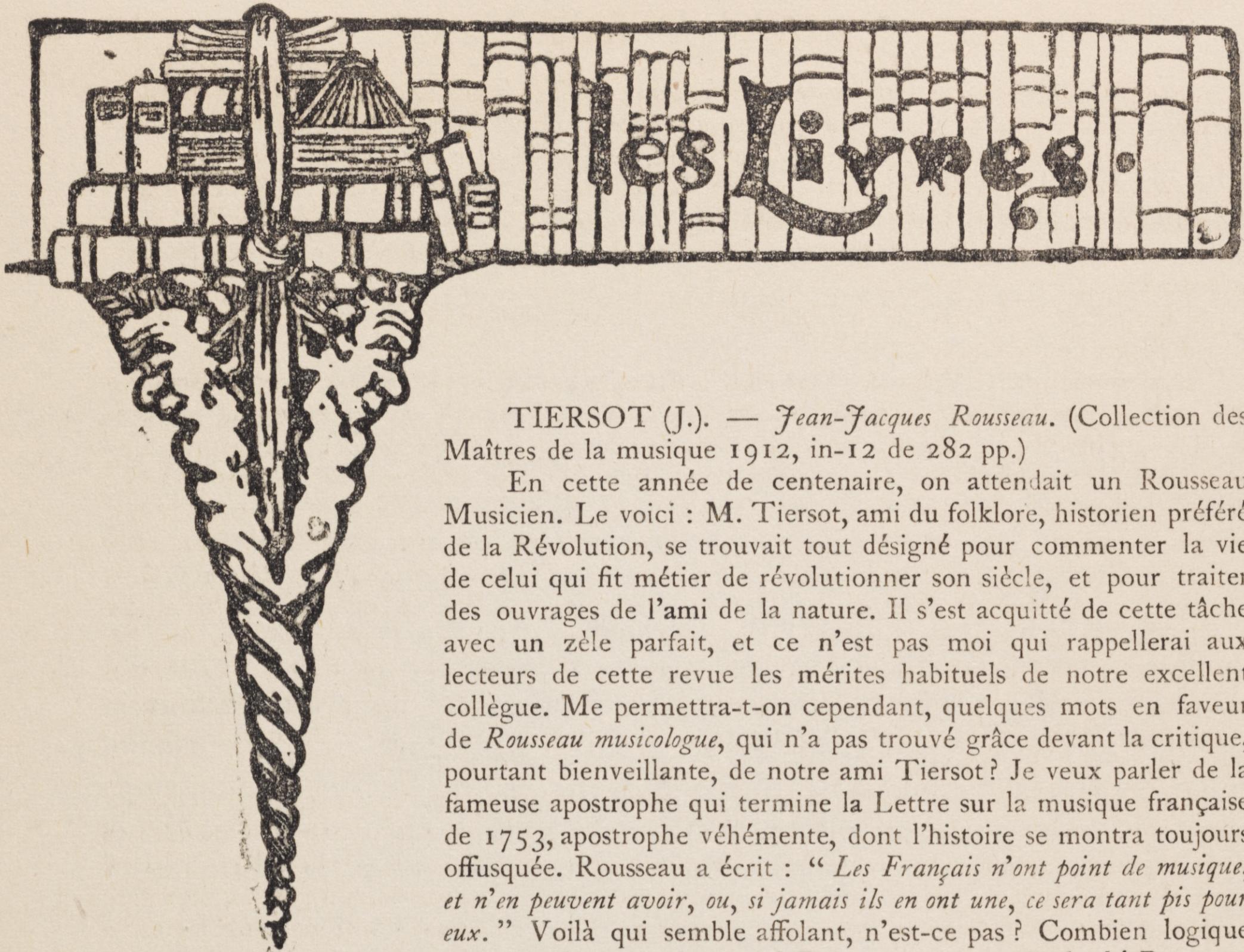
Si j'insiste ici, en mettant d'ailleurs la personnalité de notre éminent collègue tout à fait hors du débat — si je montre un peu d'humeur, c'est que je retrouve encore une fois cette confusion de points de vue et de méthodes pour laquelle notre musicologie française montre une inexplicable et dangereuse sympathie. Quand donc reconnaîtra-t-on qu'il ne convient pas de soumettre l'histoire au contrôle des goûts, et qu'il faut choisir entre le dogmatisme et la simple *historicité* ?

Je sais bien que le véritable coupable est le lecteur lui-même, ce singulier lecteur qui veut une croyance, qui réclame un dogme. Montrez-lui les mille et une manières de faire de la musique, il demandera aussitôt quelle est la meilleure. Il se refuse à croire qu'elles soient toutes également bonnes, car il juge en son propre égoïsme et ramène tout à l'absolu de son moi. Vous lui parlez chimie, il vous répond cuisine. Comment faire ?

Mais nous voici bien loin de cette "*Vie des sons*" qui — trop modestement d'ailleurs — ne prétend qu'à répondre aux questions des humbles et des profanes. On nous pardonnera de nous être égarés si longtemps. N'est-ce pas la meilleure preuve qu'au contraire le musicien cultivé, réfléchi, l'érudit ami des larges horizons, profiteront avantageusement de la lecture d'un ouvrage aussi vaste, où l'esprit universel de la musique vient se condenser et s'offrir aux méditations de la philologie ?

J. ECORCHEVILLE.





TIERSOT (J.). — *Jean-Jacques Rousseau*. (Collection des Maîtres de la musique 1912, in-12 de 282 pp.)

En cette année de centenaire, on attendait un Rousseau Musicien. Le voici : M. Tiersot, ami du folklore, historien préféré de la Révolution, se trouvait tout désigné pour commenter la vie de celui qui fit métier de révolutionner son siècle, et pour traiter des ouvrages de l'*ami de la nature*. Il s'est acquitté de cette tâche avec un zèle parfait, et ce n'est pas moi qui rappellerai aux lecteurs de cette revue les mérites habituels de notre excellent collègue. Me permettra-t-on cependant, quelques mots en faveur de *Rousseau musicologue*, qui n'a pas trouvé grâce devant la critique, pourtant bienveillante, de notre ami Tiersot ? Je veux parler de la fameuse apostrophe qui termine la Lettre sur la musique française de 1753, apostrophe véhémente, dont l'histoire se montra toujours offusquée. Rousseau a écrit : " *Les Français n'ont point de musique, et n'en peuvent avoir, ou, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.*" Voilà qui semble affolant, n'est-ce pas ? Combien logique pourtant du point de vue où Rousseau se trouvait placé ! Rousseau

ne supprime pas d'un trait de plume notre passé musical, dont il connaissait peu de chose d'ailleurs ; il ne nie pas nos gloires, qui s'appelaient alors Lully et Rameau. Il déclare simplement : ce qu'il y a de *musical* ici n'est pas *français*, ou que ce qu'il y a de *français* n'est pas *musical*. Que ces grands hommes se soient élevés parfois jusqu'au sublime, Jean-Jacques l'a souvent proclamé, quand il parlait d'eux. Mais aujourd'hui il disserte du *français en soi*, et il observe que les caractéristiques françaises dans la musique de son temps, représentent précisément les défauts de cette musique. Encore une fois, que Lully et Rameau aient fait de bonne musique, cela est évident sans doute pour Rousseau. Mais qu'ils aient fait en cela œuvre française, qu'ils aient obtenu ce résultat par une orientation française de leur esthétique, par la mise en valeur de qualités et de tempérament français, Rousseau le conteste. Et c'est bien son droit !

Voyons ! Le *Français* disciple de Corneille ou de Voltaire, de Boileau et de l'*Encyclopédie*, le *Français* qui suit le goût du grand siècle, qui partage l'esprit auquel nous devons le glorieux XVIII^e, le *Français* qui s'efforce de mettre en jeu sa merveilleuse intellectualité, sa défiance instinctive à l'égard du subconscient, son mépris bien connu du lyrisme, sa crainte du mysticisme sentimental, le *Français*, en un mot qui n'est que *français*, celui là est-il naturellement conformé pour avoir une musique, sa propre musique ? Rousseau répond non. Comme s'il avait deviné qu'à partir de 1750, la musique en France vivra d'emprunts étrangers. Comme s'il pressentait que l'*opéra* passera aux mains de Gluck, Picinni, Spontini, Rossini etc... ?

— que la symphonie sera représentée par Stamitz le Tchèque, Gossec le Belge, Haydn le Croate, et tous leurs collègues qui envahissent littéralement Paris ; — que l'opéra comique (si peu musical cependant) sera recueilli par Duni, de Matera, par Grétry, de Liège ; — que l'école sera dirigée par Cherubini ; — que les violonistes se nommeront Viotti et Kreutzer ; — et que le mince filet de la musique française, proprement et purement française, ira s'enliser rapidement, pendant que s'avance, venant de l'Est, le flot bouillonnant d'un art qui submergera tout... !

Ce n'est pas trop mal vu — avouons-le — pour un petit prophète prêchant sans mission dans le désert de l'opéra de 1750 !

Evidemment, si le Français n'est plus le Français classique, s'il vaticine avec Ossian, s'il rêve avec les romantiques, s'il subit l'ivresse de Mallarmé, l'emprise de Beethoven, le délire de Berlioz, et s'inocule le virus wagnérien, si Rameau devient Ravel, alors tout changera ! Mais pouvait-on demander cette vision fantastique au tranquille habitant de Montmorency ? Et puis... là encore il y aurait à dire en faveur de Rousseau. Où va-t-il le grand public français, celui qui, par éducation, par goût peut-être, par nécessité assurément, est resté exclusivement français ? Est-ce à Pelléas, à Fervaal, ou à l'Heure Espagnole, à Bérénice, à la Lépreuse, ou à Madame Pierre, aux Concerts Secchiari, ou à ceux qu'on lui destinait au Trocadéro ? Vous savez bien que non. Il va droit au Music-Hall et à l'opérette à couplet. Ne l'en félicitons pas ; c'est entendu. Mais enfin, prenons la vérité telle qu'elle est. Les drames lyriques, les sonates et les symphonies courent le monde, devant une clientèle éclairée et cosmopolite. Mais, où verra-t-on des *Dragons de Villars* et des *Revues* comme celles de nos Cafés-Concerts ? En France, et uniquement en France. Donc Rousseau a encore une fois raison, lorsqu'il affirme que l'oreille française, livrée à elle-même ne dépasse guère la chanson "dont nos nourrices nous ont endormis". Mais oui ! la chanson, la romance, le couplet, la rengaine, vous n'entendez pas autre chose dans le peuple de chez nous, et dans ces théâtres, où se débite l'article français, le genre éminemment national. Et, ma foi, le Français, né malin, a dépensé des trésors d'ingéniosité pour se mouvoir dans ce domaine, où tout autre nation se fut trouvée à l'étroit. Est-ce bien de la musique ? ou seulement de l'esprit, de la grâce, quelque chose de léger, de souple et d'inimitable ? En tout cas, c'est *français*, et personne ne peut nous empêcher de revendiquer ici notre bien.

Quant à la musique, qui chante pour elle-même, et dont l'homme de Genève a cru naïvement trouver le modèle en Italie, certes la France a montré qu'elle savait s'en accommoder. On peut dire que notre école musicale actuelle tient une place prépondérante dans cet art sublime, qui est vraiment *de la musique*. Mais justement ceci donne encore, et toujours, gain de cause à Jean-Jacques, qui termine sa diatribe par cette phrase en courroux : "Si jamais ils en ont une ce sera tant pis pour eux." Tant pis pour qui ? Pour ceux qui représentent et défendent la mentalité française de 1750. Tant pis pour ce goût particulier à notre nation dont nous constatons encore la survivance et le triomphe dans les halls populaires de 1912. N'est-ce pas très juste ? Les *Troyens* sont un soufflet pour Auber et pour Boieldieu, *Psyché* condamne irrémédiablement le *Voyage en Chine*, et *S. Sébastien* ne fait pas précisément valoir les *Noëls de Jeannette* ou *En avion marche*. Depuis vingt cinq ans nous avons une musique, ou plutôt nous en avons deux. Elles sont rivales, bien qu'elles aient l'air de s'ignorer ; elles se détestent et se jaloussent. Et cette division n'est pas sans inspirer des craintes aux esprits prévoyants, qui voient l'initié d'un côté et le gros public d'un autre. Cette dualité inquiétante a de fâcheux résultats. La haute musique s'étoile en s'isolant, l'art populaire devient populacier. C'est tant pis pour tout le monde. Rousseau l'avait prédit.

Jean-Jacques musicologue n'a donc pas les torts que notre amour-propre national voudrait lui reconnaître.

Il nous dit : la France n'a pas de musique. Et l'histoire nous montre qu'en effet pendant cent ans la musique française sera tributaire de l'étranger. Il refuse d'appeler musique ce qui est proprement français dans l'art de son temps, c'est-à-dire le vaudeville. Et, en cela, il n'agit pas autrement que notre critique moderne, qui montre le plus sévère dédain de tout ce qui fait la joie du peuple, et la gloire du chansonnier français. Enfin il prévoit une crise en notre pays le jour où nous aurons "une musique". La crise est là. Entre le genre éminemment national, et le genre éminemment distingué, entre la petite et la grande musique n'y a-t-il pas en France un conflit ? Où est le paradoxe ? Je me le demande.

BEAUREPAIRE-FROMENT (de). — *Bibliographie des Chants Populaires Français.* (Rouart-Lerolle et C^{ie}, in-8° de 186 pp. Fr. 5.)

L'auteur l'avoue lui-même, ce n'est pas absolument une bibliographie, mais plutôt la promenade d'un ami de la chanson populaire à travers une riche collection de fiches et livres anciens ou modernes. La première partie du volume est consacrée à des extraits, pris dans nos auteurs français, et où la chanson populaire est traitée avec éloges. Puis vient une liste de livres de chanson, où le XVI^e joue un grand rôle ; on y rencontre un peu de tout, même les tablatures de Nicolas Vallet ou les Traité du Père Parran. Enfin suivent les éléments d'une bibliographie du folklore provincial et l'indication de quelques volumes littéraires, où la chanson traditionnaliste a trouvé sa mention. L'effort accompli par M. de Beaurepaire est considérable et il ne devait pas être perdu. Cette bibliographie sera un précieux instrument pour les chercheurs.

CAULLET (G.). — *Musiciens de la Collégiale Notre-Dame de Courtrai, d'après leur testament.* (Courtrai, "Flandria", 1911, in-8° de 194 pp.)

En faisant des recherches dans les archives de Flandre au XV^e et XVI^e siècle, on est sûr de découvrir des noms, dont l'Europe se souvient encore. C'est le cas pour M. Caullet qui met au jour ses fructueuses recherches dans les papiers de la Collégiale N. D. à Courtrai. Il nous montre des actes concernant Pierre de la Rue, Gombert, Canis, Pickart et bien d'autres moins illustres, dont les testaments rédigés nous donnent un tableau fidèle des mœurs canoniques de l'école franco-belge. Le Hainaut était pour les souverains de Bourgogne et d'Autriche un pays de riches prébendes dont ils gratifiaient les musiciens de leur chapelle, moyen très simple de donner aux fonctionnaires une retraite assurée. Grâce à ces actes de chapitre nous pouvons nous représenter quelle était la vie de ces artistes, pourvus d'un bénéfice et d'un titre à Courtrai, à St-Omer, ou à Malines, mais suivant, en réalité, le souverain, à Augsbourg, à Tolède, à Bourges ou à Madrid.

EDVIN EVANS (Senior). — *Historical descriptive and analytical account of the entire Works of J. Brahms.* Vol I The vocal Works (Lond. W. Reeves 1912 in-8 de 609 pp. 10/0.)

Décidément l'Angleterre témoigne à Johannes Brahms une attentive sympathie qui devrait nous faire un peu honte. Il est aisé de faire fi d'un grand homme surtout de son vivant, mais le temps vient cependant, où il faut tenir compte du génie. Brahms, mort depuis quinze ans, se détache du XIX^e siècle comme un éminent musicien, et, si le tempérament français ne lui est pas toujours favorable, du moins, n'avons nous plus de raisons d'ignorer un des chefs de l'école moderne. Cette ignorance s'évanouira facilement au contact de l'ouvrage de M. Evans, étude minutieuse, méthodique et critique de l'œuvre de Johannes. Comment présenter cet *account* au public, pour lui en faire apercevoir en quelques lignes le gigantesque labeur ?

D'abord une préface, puis un chapitre sur la vie, un sur Brahms compositeur de lieder, un sur Brahms musicien choral. Là, commence une analyse, à la fois historique, technique, et esthétique de chacune des œuvres du maître, présentée chronologiquement, et qui remplit cinq cents pages. Enfin, s'ouvre une série de tables : table chronologique de la biographie, — table de l'œuvre vocale classée par registre, — table alphabétique onomastique de tous les textes mélodiques, — index des poètes-paroliers, — index des éditions postérieures à la première, — index des noms propres, — table onomastique des mélodies traduites en anglais.

Ce premier volume ne comprend que l'œuvre vocal. Il sera suivi d'un second réservé au piano et à l'orgue, et d'un troisième qui traitera de l'orchestre. Ainsi sera complet un des efforts les plus considérables de la piété musicale contemporaine. Il faut remonter jusqu'aux gros in-folios de la Renaissance que Plantin consacrait à Horace ou à Démosthène, pour rencontrer l'exemple de ce zèle et de cette méthode. Cet ouvrage doit être placé au même rang que celui de M.M. de Wyzewa et de S^t Foix, sur Mozart, et témoigne comme lui d'une orientation nouvelle de la philologie musicale. Tous ceux qui auront désormais à parler de Brahms béniront M. Evans, car ils trouveront chez lui une courte et substantielle notice des moindres productions du maître allemand, et toutes les indications nécessaires pour s'orienter rapidement dans son œuvre touffue.

SOUBIES (A.) et CURZON (H. de). — *Documents inédits sur le Faust de Gounod.* (Fischbacher, in-4° de 70 pp.)

De notre confrère, en collaboration avec H. de Curzon, voici une œuvre qui réjouira les amis du théâtre et de son histoire. Il s'agit de ce Faust, devenu national, et qui fut d'abord d'une présentation laborieuse auprès du public. Nos confrères ont retrouvé un grand nombre de pièces d'archives, de manuscrits, de textes etc... qui nous montrent comment les choses se sont passées en 1859, et à quels remaniements Gounod s'est livré avant de parvenir à l'œuvre définitive. Le tout est somptueusement présenté, avec portraits, fac-similés et reproductions. Verrions-nous le moment arriver, où le bibliophile et l'érudit se confondront en un seul personnage ?

BARGAGNA (Leto). — *Gli strumenti musicali raccolti nel Museo L. Cherubini a Firenze.* (Firenze C. Ceccherini et C°, in-8° de 72 pp.)

Ce musée n'est que le successeur très lointain et très indirect de la belle collection des Medicis, dont Christofari fut jadis le conservateur éclairé. Il contient environ 150 pièces, parmi lesquelles les violons sont seuls réellement remarquables. M. Bargagna n'en a pas moins fort bien fait de publier le présent inventaire, en l'accompagnant de notices judicieuses et de reproductions photographiques.

SONNECK (O.). — *Was Richard Wagner a jew?* (Washington, Library of Congress, in-8° de 24 pp.)

On sait que Wagner avait dix-huit mois lorsque son père mourut. On sait aussi que M^{me} Wagner se remaria avec un nommé Geiger, acteur et peintre. Or le nom de Geyer, comme celui d'Adler éveille pour les Allemands l'idée de juif. De là à penser que Richard, devait sa naissance à Geyer et que l'auteur de Parsifal était juif, il n'y a qu'un pas. Il a été franchi depuis longtemps, et sans doute par Nietzsche le premier. Depuis, la légende Geyer circule dans toute la presse.

M. Sonneck détruit un à un les arguments accumulés pour défendre cette thèse audacieuse qui accablerait l'auteur du "Judaïsme dans la musique". Dois-je remarquer en passant qu'il

omet une raison, discutable sans doute, mais qui m'a toujours frappé, depuis que je l'ai vu soutenir par le venimeux Freytag : c'est l'ensemble de caractères israélites qui se retrouve dans le tempérament wagnérien et l'extrême sympathie que l'œuvre du maître a toujours rencontré dans le monde juif, malgré l'antisémitisme réclamier de Wagner.

Mais tout s'efface devant ce fait, dont Sonneck, nous présente la brutalité, à savoir : que Geyer était de pure famille protestante, gens de robe et musiciens d'église. Ainsi donc....

HANSICK (E.). — *Aus meinem Leben.* (Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1911. 2 vol. in-8, de 339 et 369 pp. Mk. 10).

Voici la quatrième édition d'un ouvrage, dont le public français pourrait faire une précieuse lecture. On connaît Edouard Hanslick, surtout parmi les Wagnériens, qui l'eurent en horreur. Il n'était pourtant point si méchant, et ses mémoires nous le montrent tout à fait différent du Beckmesser viennois, pour qui on voudrait nous le faire prendre.

Né à Prague en 1825, Hanslick ne se réclama jamais de la nationalité tchèque, il fut autrichien, et en un temps où l'Autriche subissait les plus graves événements ; prudent, réfléchi, bien équilibré, ami de la petite fleur bleue sentimentale, il grandit avec la génération des romantiques, et l'on se tromperait fort en voulant voir en lui un conservateur endurci, réfractaire au progrès. Personne ne fut plus que lui, et dès l'enfance, curieux de nouveau. En 1845 il connaît Wagner, en 1846 pilote Berlioz à Prague, et rend visite à Schumann. Il adore la religion nouvelle de la musique. Mais le voilà à Vienne, pays de la tradition, paradis du *statu quo*, et insensiblement l'atmosphère agit sur les rêves du bouillant jeune homme. C'est d'abord la sanglante révolution de 1848 qui fait réfléchir les plus enthousiastes. Puis l'ambiance des souvenirs ; Mozart, Schubert, Beethoven sont si près encore ! Et la vie viennoise, en sa facile insouciance a tant de charmes. Ici c'est l'opéra italien, et ses merveilleux chanteurs. Là une visite de Meyerbeer toujours irrésistible, ou l'arrivée de Brahms, exemple vivant de la réaction. Et la musicologie elle-même entraîne le critique de la *Neue Freie Presse* sur les hauteurs du passé, et fait dériver son inlassable curiosité. Enfin c'est Richard Wagner, qui provoque chez Hanslick un mouvement définitif de recul. A partir de la Tétralogie, peut-être même de Tannhauser, Hanslick cesse de vibrer à l'unisson de la musique de l'avenir. Aussi bien, fut ce pour lui une question d'antipathie personnelle à l'égard de Wagner. Le fonctionnaire ponctuel, le professeur assidu, le journaliste doué de toutes les qualités qui conviennent à la réceptivité critique, ne pouvait sympathiser avec l'insigne turbulence, et l'inévitable égoïsme d'une force créatrice comme celle de Wagner. L'incompatibilité d'humeuracheva ce que l'ambiance viennoise avait préparé. Le *moi wagnérien* éloigna Hanslick de Tristan, de Parsifal et de Bayreuth.

La lecture de cette auto-biographie est singulièrement attachante. Hanslick a vu, connu, approché une infinité de personnages éminents. Citons pour la France : Berlioz, Auber, Offenbach, Delibes, Heller, Gounod, Fétis, Mme Patti, Thiers, Jules Favre. Sur tous, il conte quelques anecdotes. Ses visites lors de l'exposition de 1867 et de 1876 sont tout à fait amusantes dans le bon sens du mot.

J. E.



TAMBORILEROS DE TOLOSA EN COSTUME DE GALA.

L'AURRESKU BASQUE

L'aurresku est la danse caractéristique du pays basque. Noble, digne, grave, il présente en ses mouvements tranquilles et mesurés, l'aspect chorégraphique, qui correspond le mieux à la race de mystérieuse origine, qui s'échelonne sur le versant des Pyrénées occidentales.

Imaginez une sorte de ronde, où l'on se tient par la main, en gagnant sans cesse du terrain en avant. Vous aurez l'essentiel de l'aurresku et son étymologie même, car *aurre* signifie *avant* dans la langue des basques. Telle est en Provence la farandole, en Bretagne la gavotte, en Asturie la danza prima, et en Castille la ronda, dont les Espagnols ont fait un allegretto sautillant. Telles furent jadis les *karolls* du moyen âge, et les *branles* de la renaissance, formes voisines de tous les divertissements populaires.

Dans nos petites rues, le cercle de la ronde s'est brisé, en serpentant à travers nos vieilles cités. Ainsi sont nées ces danses qu'on appelle parfois *Karrika-dantza*, (danse de rue) et dont nous avons ici le représentant traditionnel. Et, la file, en se libérant, s'est individualisée. Un certain symbolisme s'est emparé de cette promenade en musique. Le premier et

le dernier élément de cette chaîne humaine, rendus à l'indépendance, ont cherché à briller, à s'émanciper, à montrer leurs talents, et leurs grâces. Une chorégraphie s'est organisée. L'homme d'avant, le protagoniste *l'aurresku*, c'est-à-dire celui qui marche en tête lui a donné son nom.



EN ROUTE POUR L'AURRESKU.

L'actuel *aurresku*, dont nous allons donner la description comprend cinq figures, dont trois seulement sont authentiques, les autres devant être considérées comme des appendices modernes. Les photographies que nous présentons ont été prises lors des fêtes de septembre à Azcoitia. Elles auraient pu l'être à Guipuzcoa ou ailleurs. Les autorités de notre pays ne

dédaignent point nos anciennes traditions, voire même les plus populaires, et le pays basque est peut-être le seul de l'Europe Occidentale où les élus du peuple et les grandes dames fonctionnent ainsi sur la place publique, en présence d'une assistance chaleureuse. Le costume le plus moderne n'a pu modifier ces mœurs séculaires, auxquelles nous tenons tant.

L'aurresku s'accompagne d'un modeste orchestre, nommé *tamboril*, qui se compose de flageolets et de tambours. Généralement il y a là trois personnages. Deux d'entre eux possèdent flageolet et tambour, le troisième n'a qu'une caisse. Mais il la bat à deux mains. Ceux-là se nomment *chistulari* et celui-ci *tamborrero*. Des centres importants comme Saint Sébastien ou Tolosa ont un quatrième *chistular*, dépourvu de tambour et qui forme la basse. Son instrument est naturellement plus gros et se trouve dans le ton de mi bémol.

Des tambours, il n'y a pas grand chose à dire, si ce n'est qu'ils n'ont rien du traditionnel *tambour de basque*. Généralement de petites dimensions, (28 centimètres de haut et autant de diamètre) ils se portent suspendus au bras gauche, ou en bandoulière. Les *chistu* au contraire sont des instruments à vent d'un genre désuet, celui des fifres, galoubets, sifflets et flutes à bec. Ils sont coniques, ont une embouchure métallique, et se font en fa, parfois en ré ; ils ne possèdent que trois trous (deux sur le dessus, un en dessous). On obtient tous les sons de deux octaves. Mais il faut être habile, car les demi-tons se font en bouchant partiellement les trous, soit même l'orifice de l'instrument. Ce qui revient à dire que la plupart des notes émises par le *chistu* sont plus ou moins fausses. Les *chistulari* sont des gens modestes, contents de leur sort... et de leur instrument !

Ainsi équipés, les musiciens jouent en duo, tantôt se doublant tantôt se dédoublant et marquant fortement les rythmes, d'une baguette agile et sûre. Le *chistu* tend vers la liberté d'un *rubato* qui deviendrait vite abusif, si le tambour ne le maintenait dans les justes limites de l'art. C'est ce qui rend la transcription des airs du *tamboril* si difficile en notre notation. La mesure est précise, et pourtant flottante autant que ces deux contraires peuvent s'accorder. Sans parler des variantes véritables qui se rencontrent là et là, et altèrent la physionomie des morceaux ! L'harmonie de ces deux parties est ordinairement nulle, ou si l'on veut elle demeure latente. L'ensemble reste très *hidalgo*.

Un aurresku comprend toujours les mélodies transcris ici aux numéros 1 et 2. Je dois le premier de ces airs à l'habile transcription qu'en

a donné M. Pena y Goni de St. Sébastien, un grand artiste. J'ai supprimé l'harmonisation, ne laissant que la batterie qui est indispensable.

Le second air me semble plus moderne que l'autre. La mélodie s'y déroule doucement, avec cette allure indisciplinée du chistu, et son maniérisme saccadé. Mais la batterie suit ici, croche pour croche, la mélodie ; aussi ne l'ai-je pas indiquée.

La figure 3, réclame toujours l'air dont elle s'accompagne ici. Il est emprunté à la collection *Iztueta*, imprimée à Saint Sébastien en 1826, aujourd'hui épuisée, mais devenue classique.

On pourrait encore citer la figure nommée le *pont* sur une mélodie qui servait jadis à la *danse des épées*, et qui suit ordinairement le *défi*.

A la suite de ces morceaux, nous avons placé un aurresku tiré de l'opéra “*Mendi-Mendiyán*” du jeune compositeur basque Usandizaga. Ce petit air conserve parfaitement sa saveur locale, tout en témoignant d'une savante technique, dont notre compatriote alla se munir à la Schola de la rue St. Jacques. Remarquons à ce propos, que le majeur dominait autre fois dans la musique basque ; il tend aujourd'hui à céder la place au mineur. Faut-il y voir l'influence de la romance du XIX^e siècle, ou celle de l'italianisme, plus ami de la passion que de la gravité ?



TAMBORILEROS D'OYARZUN.



AUX FÊTES D'AZCOITIA. LE PRÉSIDENT DU CONSEIL GÉNÉRAL, M. CARRION, CONDUIT L'AURRESKU.

PREMIÈRE FIGURE

La file pénètre sur la place. Elle se compose exclusivement d'hommes, dont le premier (l'aurresku) et le dernier (l'atzesku) tiennent leurs chapeaux ou leurs bérrets à la main. Ce sont les personnages importants de la danse, ceux qui en limitent et en règlent les ébats. Un tour se fait au pas solennellement, au son du seul tambour qui suit tranquillement le rythme lent et posé des danseurs.

Puis l'aurresku, se met à pirouetter, à gambader montrant toute sa souplesse, et avançant peu à peu, mais sans jamais lâcher la main droite de son suivant, qu'il tient de la main gauche. Ces gambades commencent au moment où, le premier tour fini, le flageolet attaque le motif que voici :

TAMBOUR

FLAGEOLET

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'TAMBOUR', shows a single line of music in common time (indicated by '4'). The bottom staff, labeled 'FLAGEOLET', shows two lines of music in common time (indicated by '4'). The music is composed of eighth and sixteenth notes, with various rests and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The musical score consists of four staves of music. Staff 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time (indicated by a 'C'). Staff 2 starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time. Staff 3 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time. Staff 4 starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measures 1-4 are in common time. Measures 5-6 are in common time. Measures 7-8 are in common time. Measures 9-10 are in common time. Measures 11-12 are in common time. The notation includes various note values (eighth notes, sixteenth notes, etc.), rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

SECONDE FIGURE

Le deuxième tour est fini. Aussitôt, quatre danseurs quittent les rangs, et se détachent, pour aller chercher la dame à qui l'on tient à faire honneur. En attendant la file continue sa marche et l'aurresku ses pas tandis que la musique attaque cet air :

The musical score continues with two staves of music. Staff 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time. Staff 2 starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measures 13-14 are in common time. Measures 15-16 are in common time. The notation includes various note values (eighth notes, sixteenth notes, etc.), rests, and dynamic markings such as accents and slurs.



Les quatre cavaliers reviennent escortant la dame qu'ils placent en face de l'aurresku. Ils se retirent, en faisant deux pas en arrière.

Et voilà pour l'aurresku le moment solennel, celui où il va déployer toutes ses grâces, faire ses plus savantes pirouettes... mais toujours sans jamais se départir de la dignité qui convient à cette imposante cérémonie. Un dernier saut des deux jambes en avant, un salut auquel la dame répond par une révérence, et la danseuse entre en file. Elle prend la main de ses voisins, ou plutôt, ceux-ci lui tendent un mouchoir impeccable, de manière à éviter tout contact direct.

Même protocole pour l'atzesku et sa cavalière.

Jadis cette mise en scène se répétait pour chaque danseur mais cette pratique monotone directement en file sans avoir



LE DÉPUTÉ CASTANEDA
DANSANT DEVANT LA DUCHESSE DE LUNA.

a disparu. Aujourd'hui les dames entrent et admiré les prouesses de leurs cavaliers. Elles ne dansent pas.

TROISIÈME FIGURE — LE DÉFI



La file se divise en deux moitiés, qui se placent l'une face à l'autre de telle sorte que l'aurresku se trouve en présence de l'atzesku. Ces deux protagonistes font assaut de gambades en s'approchant peu à peu l'un de l'autre, par manière de défi. Ils sont à trois mètres environ lorsqu'ils accomplissent le grand saut qui termine la figure.



Tel est le vieil aurresku basque, dont la vitalité s'est maintenue au sein même de nos manifestations officielles. On y trouve l'éternel scénario de l'homme paradant devant la femme, et se faisant agréer par elle, on y reconnaît le goût des rythmes aisés, accompagnant et provoquant les mouvements du corps, plastiques et hygiéniques. Comme toutes les danses qui se rattachent au peuple, l'aurresku fait une part d'abord à la collectivité, puis à l'individu. Il réunit, il organise, il met en scène. Sa ronde est devenue promenade sous la conduite d'un chef brillant ; la promenade se transforme à son tour en montre, où se distinguent les plus habiles. Et, conformément aux mœurs populaires les hommes seuls se mettent en branle. Le mouvement et l'effort de la danse leur appartient. L'élément féminin n'apparaît que plus tard ; il ne prend qu'une très faible part aux ébats de la chorégraphie. Il accompagne, encourage, et suit. Mais sa présence fait naître aussitôt l'émulation ; chacun des chainons de cette file se sent l'âme d'un *cavalier seul*, que l'art de la danse va bientôt inspirer. C'est le moment des improvisations personnelles, que le flageolet sournois encourage de ses airs indisciplinés, tandis que le tambour étreint le beau danseur sous le poids de ses rythmes. Puis on se range, pour le défilé. La file primitive est reconstituée. La danse est terminée. L'individu, un moment émancipé par l'attrait de l'éternel féminin a repris sa place ; encadré de nouveau, il marche entre ses semblables, là où le conduit la vie !.... N'avais-je pas raison de parler de symbolisme à propos de l'aurresku ?

La gravité basque donne à cette figuration un imposant aspect. C'est parfaitement beau. Pourquoi faut-il qu'on veuille intercaler aujourd'hui, avant la fin, l'exotique *fandango*, une variante de la *Jota aragonesa*. Ce mélange d'une danse agitée, violente, est non seulement affreux, mais contraire à tous les intérêts de notre race, si parfaitement calme en son impassible dignité. Tous les hommes sont frères, c'est entendu. Mais nous avons un patrimoine à conserver, nous avons des traditions locales, qui nous viennent de nos ancêtres. Ne les détruisons pas. Résistons à l'envahissement des pays voisins dans tout ce qui touche à notre art, notre civilisation, notre goût. Soyons progressistes, c'est évident. Mais n'oublions pas d'être basques avant tout !

F. GASCUE.



Parfois on fait encore un tour ou un demi-tour supplémentaire,

AURRESKU

TIRE DE L'OPÉRA :

Mendi-Mendian.

José-Maria Usandizaga.

TAMBOUR

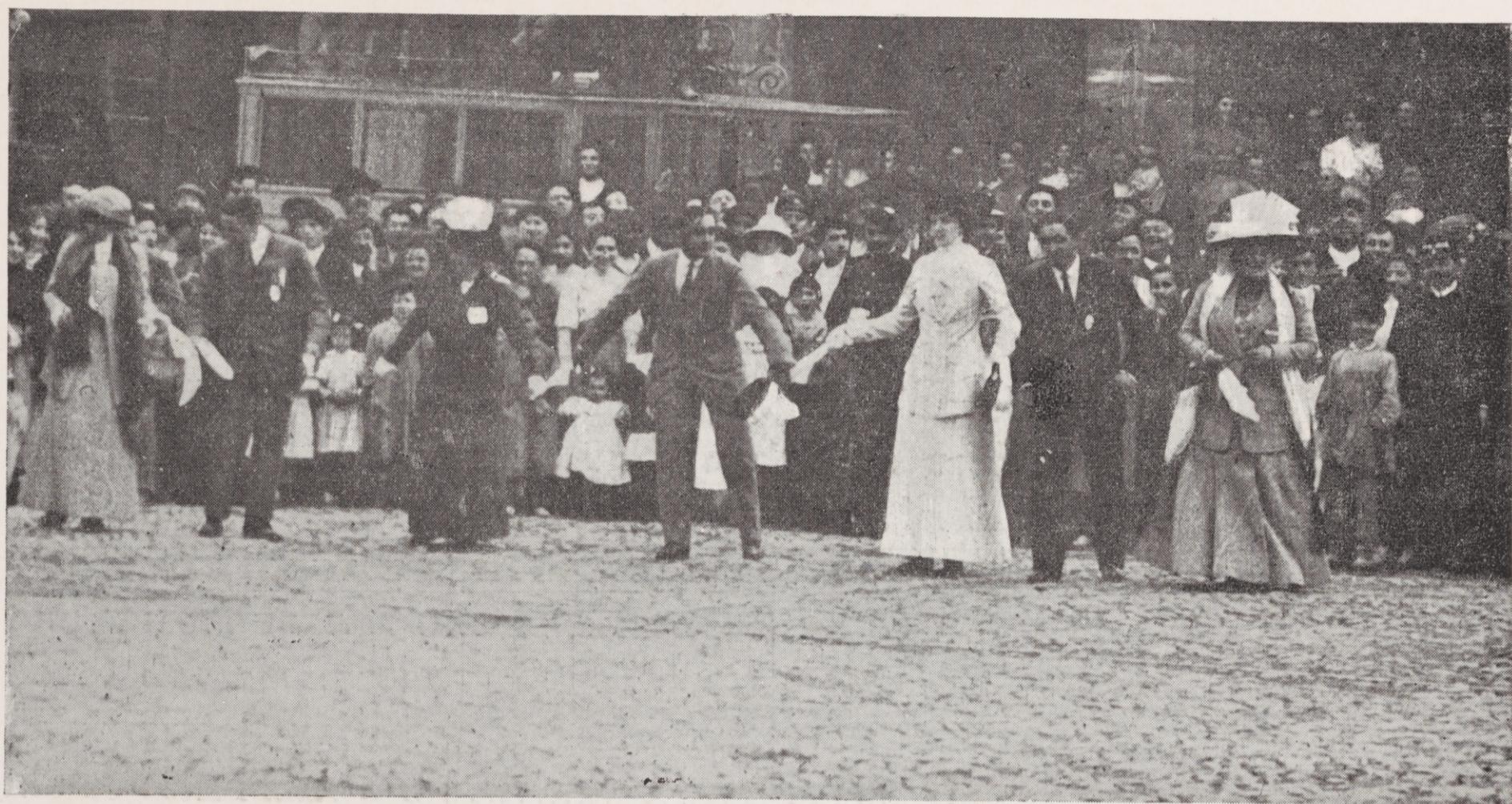


Allegretto:

PIANO

L'AURRESKU

51



en file, et l'aurresku danse, tout en faisant avancer ses danseurs.

Musical score page 52, system 1. The music is in common time and consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one flat. The first measure starts with a forte dynamic (f). The second measure begins with a mezzo-forte dynamic (mf). The third measure starts with a forte dynamic (f). The fourth measure begins with a mezzo-forte dynamic (mf).

Musical score page 52, system 2. The music continues on two staves. The top staff starts with a forte dynamic (f). The bottom staff starts with a forte dynamic (f). The music consists of eighth-note patterns and sixteenth-note patterns.

Musical score page 52, system 3. The music continues on two staves. The top staff starts with a forte dynamic (f). The bottom staff starts with a forte dynamic (f). The music consists of eighth-note patterns and sixteenth-note patterns. A crescendo dynamic (cresc.) is indicated above the top staff.

Musical score page 52, system 4. The music continues on two staves. The top staff starts with a forte dynamic (f). The bottom staff starts with a forte dynamic (f). The music consists of eighth-note patterns and sixteenth-note patterns. A crescendo dynamic (cresc.) is indicated above the top staff. A ritardando dynamic (rit.) is indicated above the bottom staff.

— SIX CONCERTS —
DE MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE
— A BERLIN —

ORGANISÉS PAR LA REVUE MUSICALE S. I. M.

SOUS LE PATRONAGE DE SON EXCELLENCE

M. CAMBON, Ambassadeur de France

AVEC LE CONCOURS

DES

LOEVENSOHN'S

KONZERTE



Depuis de longues années, la musique allemande rend à la France des visites fréquentes et prolongées. Le Festival des grands Maîtres Allemands est devenu la manifestation classique de nos concerts parisiens.

La musique française, au contraire, et en particulier la musique de chambre de nos maîtres modernes, n'a guère pénétré officiellement chez nos voisins ; elle n'y a pas encore pris son rang.

On se rappelle la première exposition de Musique Nationale organisée à Munich en 1910, par les "AMIS DE LA MUSIQUE", qui eut un si grand retentissement dans le monde allemand.

Aujourd'hui c'est au cœur même de l'Empire, à Berlin, que notre art musical va diriger ses pas. Notre revue devait à son caractère international et à ses tendances modernes bien connues, de créer ce mouvement en organisant cette belle manifestation placée sous le haut patronage de l'Ambassade de France en Allemagne.

Ces six concerts auront lieu tous les quinze jours, de novembre à février, dans la salle du Conservatoire Royal (Koenigliche Hochschule) très aimablement mise à notre disposition. Ils seront donnés sur invitation personnelle et ABSOLUMENT GRATUITS.

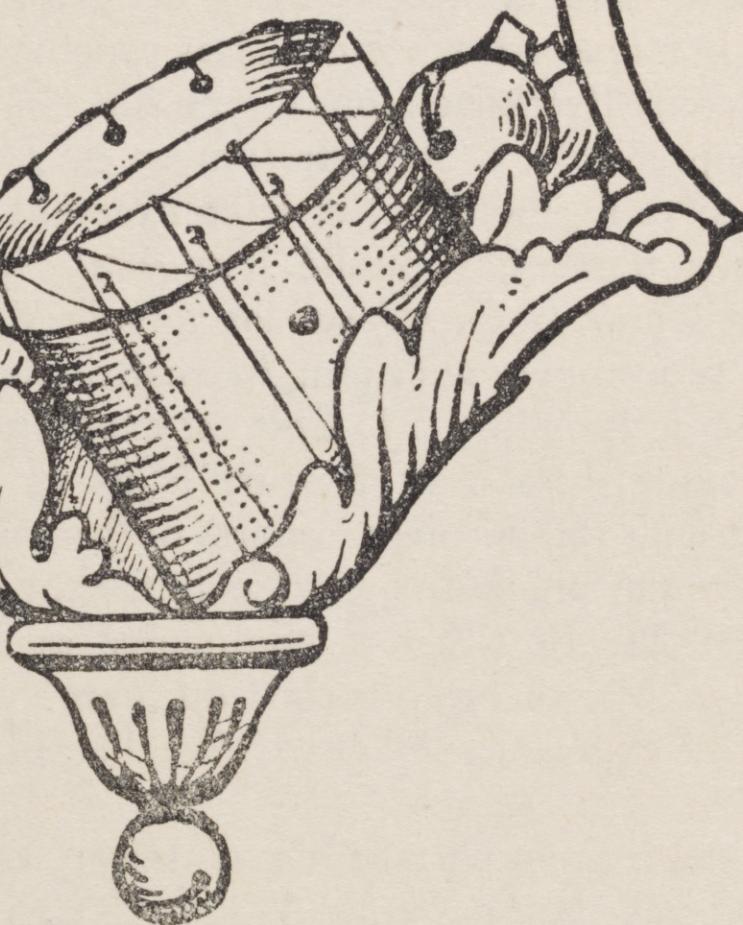
Ils comprendront des œuvres de : MM. Aubert, Bruneau, Chausson, Chevillard, Coquard, Debussy, Dubois, Duparc, Ducasse, Dukas, Dupin, Dupont, Fauré, Grovez, Hahn, Huré, d'Indy, Inghelbrecht, Koechlin, Pierné, Ravel, Ropartz, Roussel, Sachs, Saint-Saëns, Schmitt, Séverac et Widor. Les programmes dont M. Loevensohn a pris l'initiative, ne se réclameront d'aucune école particulière et s'efforceront de présenter l'école française en général sous ses différents aspects. La critique allemande a cette bonne fortune d'ignorer nos rivalités musicales, il convient d'aller à elle en toute impartialité.

Nos lecteurs seront certainement heureux de se trouver associés à cette propagande artistique. A quelque pays qu'ils appartiennent, ils applaudiront à cette œuvre de diffusion musicale, qui s'inspire des sentiments les plus désintéressés.

LA RÉDACTION.

Le Mois

PROVINCE
ENQUÊTE BELGE
LETTRE DU JAPON
ÉTRANGER
L'ÉDITION MUSICALE



Province

LETTRE DE MONTPELLIER

Le fulgurant éclat qu'a jeté l'éblouissante fin de saison parisienne, a mis un peu la Province dans l'ombre. Des *premières* pourtant ont été données, un peu partout, justifiant la confiance placée dans les essais de décentralisation artistique. Nulle joue ne s'est gonflée pour souffler leur louange dans les trompettes de la Renommée, et Paris accapareur est toujours debout.

Cela est injuste, car on pourrait y voir à tort une preuve que l'esthétique provinciale est inférieure à l'esthétique parisienne. Or en Province nos emballages sont peut-être plus

réfléchis, et leur peu de portée n'est dû qu'à ce qu'ils sont le fait d'une élite assez réduite, et la supériorité de Paris est surtout d'avoir un Public, au besoin même un grand Public.

Hélas, en ce qui concerne le Théâtre, Montpellier n'existe pas — faute de grand Public.

Mais à tous les autres points de vue c'est une autre affaire. Nous avons un orchestre intermittent, composé de professionnels de premier ordre et d'amateurs excellents. Cet assemblage est quelquefois terne, plus souvent très bon, et parfois supérieur : tout cela dépend de l'entraînement, de la discipline ou de l'enthousiasme. Ces musiciens, groupés en association mutuelle, donnent des concerts symphoniques trop rares, où l'on entend de l'excellent et du pire, sans que l'on puisse exactement savoir pourquoi.

Le concert du mois d'avril a été particulièrement remarquable, par l'exécution de la *symphonie* inédite en *si mineur* de M. Bost-Siefert. M. Granier, Directeur de notre Conservatoire, avait mis cette œuvre sur pied et conduisait supérieurement l'orchestre, et le résultat fut vraiment excellent. L'ensemble des musiciens étonna les plus difficiles, et nous donna la preuve qu'il pourrait composer un des meilleurs orchestres de province, s'il le voulait.

Quant à la *symphonie* de M. Bost-Siefert elle reçut un accueil chaleureux et mérité, car c'est une œuvre de haute valeur, et bien au-dessus de la moyenne des meilleures productions provinciales. Elle est divisée en trois parties, et son architecture, très classique, n'en a pas moins une tendance cyclique assez accusée. Les proportions en sont très heureuses, et l'absence de *scherzo*, auquel depuis Beethoven on donne une importance trop grande et illogique, lui donne un équilibre appréciable. L'orchestration en est très wagnérienne, et par endroits un peu trop sonore, mais la pâte harmonique, et le contrepoint instrumental sont tout à fait intéressants et supérieurs. L'auteur a déjà publié deux *sonates* (piano, piano et flûte), diverses mélodies, une *cantate* (*aux morts pour la Patrie*) sur les vers de V. Hugo, très réussie et très applaudie à Montpellier lors de sa première audition. Le maître de M. Siefert a été surtout M. Vincent d'Indy. Le respect de la discipline (M. Bost est capitaine du génie) lui a fait accepter aveuglément jusqu'ici le dogme de son professeur. Mais sa personnalité et surtout sa sensibilité percent malgré tout dans sa dernière œuvre orchestrale, la rendent à ce point de vue plus intéressante que celles qui précédent, et se manifestent à plusieurs reprises, notamment dans la question de tonalité : M. Bost-Siefert commence sa *symphonie* en *si mineur* par un motif d'introduction, et attaque le thème principal du premier allegro en *mi bémol mineur*. Certains thèmes sont heureux et expressifs, et la variété de l'ensemble rend cette œuvre des plus agréables à entendre.

Le second événement important de la saison est l'exécution de la *Messe en ré*, par l'orchestre lyonnais et les chœurs de M. Witkowski, M^{mes} Mellot-Joubert, Legrand-Philipp, MM. Plamondon et Georges Mary. Nous le devons à l'active et intéressante société musicale dont est président M. Gervais (de la section méridionale de S.I.M.), et que dirige M. P. Coulet avec beaucoup de dévouement et d'intelligence artistique.

L'exécution fut excellente. On sentait que l'étude de cette œuvre avait été très soignée, et on ne saurait trop couvrir d'éloges M. Witkowski pour avoir obtenu des résultats aussi satisfaisants.

Mais quelle leçon cela pourrait fournir aux Montpelliérains qui, un peu plus unis, un peu plus disciplinés, un peu plus enthousiastes pourraient avoir un orchestre plus expressif, des chœurs plus puissants, sinon une correction aussi grande.

Quant à l'œuvre, elle a certainement produit un grand effet, mais a d'autant plus déçu quelques-uns que les critiques parisiens l'annonçaient comme un des sommets de l'Art musical. Il faut réfléchir un peu et examiner beaucoup avant d'affirmer de pareilles choses.

Montpellier a aussi des petits prodiges. Rien n'est embarrassant comme de parler d'eux. Ou l'on fait une analyse psychologique ou inévitablement à côté de l'éloge il faut placer les critiques et l'on risque de froisser leur sensibilité encore fragile, ou l'on écrit des dithyrambes dont n'a que faire le progrès de l'art musical.

Le S. I. M. a déjà parlé, sans le nommer, du jeune Georges Auric, âgé à ce moment là de douze ans. A cette heure il a mis de côté les pantalons courts, et subitement le jeune homme a remplacé l'enfant. Chez ce dernier cependant on découvrait déjà une singulière vivacité d'intelligence.

Une grande mémoire, une abondance d'idées, une lucidité merveilleuse constituaient le principal de sa personnalité. L'instinct d'imitation se changeait chez lui en un curieux besoin d'invention, ou plutôt de contradiction ; il suffisait qu'on lui joue une œuvre pour qu'immédiatement il cherche à en écrire la contrepartie. Son activité cérébrale était telle qu'il composait à tout instant, établissant son orchestration musicale, un peu sommaire, mais non illogique, d'une seule vision, et écrivant sans brouillon ce qu'il avait médité.

Il faut remarquer (souvenez-vous de Korngold) combien ce qu'il est convenu d'appeler les hardiesse de la musique moderne s'adaptent immédiatement à ces jeunes cerveaux précoce, et supérieurement doués. Et combien les dogmes conservatoires s'effritent devant leur instinct et leur impitoyable logique d'instinctifs. Cependant le jeune Auric, d'abord indiscipliné, et molesté un peu par les Anciens respectueux et les Jeunes trop dociles, a fini par accepter d'examiner les traités d'harmonie, de préparer la quarte et sixte et de la résoudre, d'apprendre à écrire avec *élégance et pureté* (ainsi que s'expriment les traités d'harmonie), c'est-à-dire comme le premier venu qui a de la patience et aucune initiative. Cela tuera-t-il son imagination si vive ? l'avenir nous le dira.

Son activité cérébrale s'était portée déjà sur le dessin, dans son enfance, et sur la littérature plus récemment. Les gloses de Mallarmé n'ont aucun secret pour lui, et les œuvres des Poètes contemporains lui sont plus familières qu'à un académicien. Les Psychologues chercheront pourquoi cette activité a trouvé sa voie dans la Musique plutôt qu'ailleurs. Et surtout que le Seigneur le préserve de faire de la critique musicale !...

Une preuve de l'acuité de son intelligence musicale vaut d'être remarquée. Georges Auric est ou plutôt était un enfant. Il compose de la musique sur des paroles puériles de Maeterlinck. Or, sa musique est à son tour *artificiellement* puérile ! Elle est du reste très réussie.

Après mûre réflexion je crois qu'il faut réellement suivre le nom de Georges Auric. J'ai beau chercher parmi tous les tempéraments musicaux précoce, je n'en vois aucun semblable au sien.

Le second petit prodige est une fillette de huit ans, Alice Durand. Elle est toute mignonne et fluette, et d'une modestie précoce. Au piano avec des doigts lilliputiens elle exécute les fugues du *Clavecin bien tempéré* non seulement correctement mais avec du style ! Elle apprend un morceau par cœur (sonate ou autre), en un rien de temps. Un jour elle demanda (timidement) à jouer le clair de lune de *Werther*. Vous ne sauriez croire la poésie, l'expression que cette enfant mit, ou même ajouta, à ce morceau qu'elle avait entendu la veille au théâtre.

C'est me direz-vous beaucoup d'enfants prodiges pour une seule ville. Ma foi en ce qui concerne la jeune Alice Durand, je puis citer l'opinion de M^{me} Blanche Selva qui a dit : "On me présente tous les jours des petits Mozarts ; mais celui-ci dépasse tous les autres de cent coudées".

Et si je vous le dis, vous pouvez m'en croire, car le commerce des musiciens a singulièrement refroidi mes enthousiasmes, et refréné à jamais mon besoin d'exagération méridionale.

EDOUARD PERRIN.

LETTRE DE BORDEAUX

La saison musicale vient de finir. Elle n'a pas été sensiblement plus intéressante que la saison précédente.

Néanmoins nos compagnies de quatuor ont fait un effort artistique très réel, et je constate avec plaisir que le répertoire des séances de musique de chambre a très heureusement progressé depuis ces dernières années.

Ainsi les séances des "Mercredis classiques, directeur Josz", ont été particulièrement intéressantes; à côté des œuvres anciennes de Bach, Haendel, Beethoven... les œuvres modernes de Franck, Chausson, d'Indy, ont tenu une large place sur les programmes.

Dans un autre genre, le quatuor Gaspard, toujours au mieux entraîné, nous fait entendre, en même temps que les beaux quatuors de Beethoven et de Mozart, ceux de V. d'Indy et A. de Castillon avec l'incomparable pianiste Blanche Selva. A son tour notre célèbre compatriote Tournemire fit apprécier, à une séance, un très beau trio de sa composition. Du côté des Concerts symphoniques, l'orchestre de la Société de Sainte Cécile, sous l'impulsion savante de son nouveau chef, Rhené Baton, commence à nous donner satisfaction.

La Messe de Gran de Fr. Liszt, a clôturé dignement la saison musicale. L'exécution de cette œuvre si complexe, a été parfaite, et a été pour l'orchestre, les chœurs et leur chef, l'occasion d'un grand succès.

Du côté Théâtre, signalons à l'Opéra Municipal, une création de l'Opéra "Etienne Marcel" de Saint-Saëns. Cette œuvre a obtenu un certain succès, chose rare, à laquelle nous n'étions plus habitués. Le Maître assistait à la première représentation de sa pièce, et a paru assez satisfait de l'interprétation.

Une série de représentations de l'Arlésienne, a été donnée au Théâtre des Bouffes. L'excellente compagnie dramatique de ce théâtre, l'orchestre et les chœurs (direction Bastin-Gendre, ont été justement applaudis. J. G.

LETTRE D'AUVERGNE

La ville d'Ambert, hier en fête, inaugurait, sous la présidence de M. Léon Bérard Sous-secrétaire d'Etat aux Beaux Arts, le monument d'Emmanuel Chabrier dont la réalisaton cet due à la tenace énergie de notre ami Desaymard, défenseur attitré des gloires de l'Auvergne.

Ce fut une solennité vraiment belle et vraiment émouvante où tous les cœurs, toutes les mains se tendaient en un hommage tardif mais enthousiaste... Cette glorification — j'oseraï dire cette réhabilitation — dans le pays même où Chabrier vécut enfant avait en soi quelque chose de profondément intime. C'est que Chabrier a toujours conservé une empreinte vivace des années passées à Ambert et Chabrier est bien toujours resté un enfant de l'Auvergne.

On pourrait tout d'abord affirmer qu'il devait à son origine, cette bonhomie heureuse qui lui a permis de lutter jusqu'au bout contre les événements qui se liguaient constamment contre lui car la tenacité dont il a sans cesse fait preuve dans les vicissitudes de sa carrière musicale, est une des qualités essentielles de la race Arverne. Mais où l'influence paraît être plus visible, plus palpable encore c'est dans le tempérament musical de Chabrier.

Durant son séjour à Ambert il a certainement du souventes fois entendre les vieux airs locaux que chantaient les "bouviers" "avalant" de la montagne ; il a certainement du fréquentes fois entendre les bourrées "vielées" ou "chevrottées" par les pâtres d'Ambert et

son tempérament musical déjà éveillé fut, à son insu, marqué d'un sceau indélébile. Chabrier avait l'âme trop sensible et trop artiste pour ne pas aimer ces chansons, ces bourrées... et dans son "horreur de la banalité" sa muse bien que jeune encore (et parceque jeune) fut tout particulièrement influencée par le côté caractéristique et original de ces refrains populaires : par leur rythme. Les cadences bizarres de ces vieux airs dont la langueur est martelée par la pétulance et la brutalité d'un rythme violent a laissé une impression profonde sur le génie musical naissant de Chabrier, impression qui eut une influence énorme sur le tempérament artistique de l'auteur de *Gwendoline*. Plus tard, lorsqu'à Grenade, il entend les danses locales, son instinct musical déjà marqué par les violents $\frac{3}{8}$ des bourrées d'Auvergne jadis entendues, retrouve, inconsciemment peut-être, ces inflexions, ces rythmes bizarres, et troublé, il les note :

"Je n'ai pas besoin de te dire que j'ai noté une masse de choses : le tango... est la seule "à 2 temps ; tout le reste, tout, est à $\frac{3}{4}$ (Séville) ou à $\frac{3}{8}$ (Malaga et Cadix ; dans le Nord, "c'est autre chose il y a du $\frac{5}{8}$ très curieux..." (lettre à Edouard Moullé novembre 1882).

Et cet amour du rythme, cette recherche des cadences vives, curieuses, originales chez Chabrier, tout ce qui, en un mot, constitue le côté spontané de l'inspiration, de la personnalité de son œuvre, il le doit, à mon avis, à l'influence lointaine, inconsciente, de ses impressions de jeunesse.

Et c'est à l'Auvergne aussi qu'il doit cette verve pétulante, comique et rabelaisienne qui caractérise spécialement ses œuvres humoristiques: Les *Petits Canards*, les *Gros Dindons*, les *Cochons roses*. Et là, si l'on étudie le Chabrier "humoriste" par le coloris audacieux de son instrumentation, par le pittoresque de son orchestration il se montre à la fois le digne successeur et le digne émule de l'œuvre de Grétry et le curieux précurseur de l'*Heure Espagnole*.

Et ce sont ces considérations qui hier, donnaient aux fêtes d'inauguration organisées par la ville d'Ambert un caractère particulièrement intime et émouvant car si la France couronnait un de ses fils, l'Auvergne fêtait et glorifiait un de ses enfants.

Et à l'occasion de cette grande solennité, la S. I. M. a plaisir à se rappeler qu'elle fut si non l'instigatrice, du moins une des premières à participer de fait et d'action à cette glorification posthume d'un des génies les plus curieux de notre école musicale française d'hier.

MARIUS VERSEPUY.



Notre Enquête sur le Théâtre musical belge

Réponse de M. Charles Delgouffre, critique musical du Petit-Bleu.

I. — Les Belges ont beaucoup écrit pour le théâtre, surtout depuis une vingtaine d'années, ce qui peut paraître surprenant quand on constate combien peu ils ont été encouragés soit par les pouvoirs publics, soit par les directions théâtrales, soit par la critique, soit par les éditeurs, soit par le public. Il y a donc vraiment, chez les musiciens belges un besoin, une nécessité d'écrire pour le théâtre. Cette attirance indique nettement qu'ils ont, à défaut d'expérience, d'intuitives dispositions pour l'art lyrique.

II. — Il ne paraît pas qu'un art lyrique, d'essence belge, soit formé. Est-il en formation et, au surplus, faut-il croire à une âme belge ? Certes il existe une âme flamande, une âme wallonne ; existe-t-il aussi une école musicale flamande, wallonne ?

Ce que l'on nomme, assez improprement, école musicale belge moderne, se peuple de nombreux, de très nombreux musiciens de valeur, quelques-uns de très haute valeur, mais leurs tendances n'indiquent aucune cohésion.

Deux courants sont clairement définis dans la tension des œuvres de nos compositeurs. Celui qui conduit sagement (hélas !) ceux qui se croient encore obligés à de coupables fornications avec les traditions, et celui qui entraîne, jamais assez impétueusement au reste, les compositeurs qui ont rompu définitivement avec les conventions, les formules et toutes les vaines scolastiques. Il est curieux de constater que, parmi les premiers, on rencontre surtout des musiciens flamands. Au lieu de chercher dans leur atavisme artistique le souvenir des audaces de nos grands contrapuntistes d'antan, au lieu de s'inspirer des éblouissants témoignages de l'art, si réellement futuriste pour leur époque, des Breughel, des Teniers, des Jordaens, des Rubens, des Van Dyck, ils vont chercher presque uniquement en Allemagne leurs modèles et leurs exemples. Ils partent de Bach et de Haendel, allant (oh ! quelques-uns seulement) jusqu'à Richard Wagner et Richard Strauss qu'ils se gardent de dépasser. Ils s'attardent volontiers à Beethoven, mais la crainte d'être écrasés les ramène ensuite à Mendelssohn et à Schumann, quelque peu à Liszt et à Brahms. Schubert, sans doute le plus grand après Beethoven, est profondément dédaigné. Aucun n'a encore poussé jusqu'à Max Reger, Emile R. Blanchet ou d'autres que l'on découvrira sans doute dans quelques lustres.

Les musiciens Wallons s'apparentent aux successives et dernières écoles françaises ; mais ils s'inquiètent plus volontiers de César Franck, de Vincent d'Indy, de Debussy, de Dukas, de Ravel que de Berlioz, de Saint-Saëns ou de Massenet, ce dont il faut les louer. En disant plus haut que les flamands s'exhibaient avant tout disciples des grands Allemands, j'entendais : dans tout ce qui est apparent. Mais eux aussi ont pénétré Franck, disséqué d'Indy, étudié Debussy, pioché Dukas, effleuré Ravel, seulement ils ne veulent l'avouer ni dans leur musique, ni dans leurs dires et ils n'ont pas ici la belle sincérité wallonne.

Il fut un musicien flamand qui avait rêvé de doter son pays d'une école musicale : Peter Benoit. Il paraissait avoir, en vérité, de vastes idées, de généreuses pensées, de hautes visions : héritages directs d'une nature qui avait toute l'apparence d'une large exubérance de tempérament et d'un réel enthousiasme. Benoit proclamait volontiers qu'il voyait grand, prophétique-

ment. Malheureusement la mesure exacte de ses forces ne pouvait lui permettre d'atteindre à l'idéal élevé qu'il faisait entrevoir.

Son successeur immédiat, le récemment décédé Jan Blockx, doué d'une plus réelle sensibilité et ayant au surplus un métier plus aguerri et de solides qualités de coloriste, ne possédait pas encore le grand souffle qui eut pu le pousser à construire l'édifice rêvé par Benoît.

Paul Gilson et Léon Du Bois, par leurs œuvres d'architecture solide et d'harmonieuse luminosité pourraient revendiquer le titre de chefs d'école, mais ils n'ont pas encore manifesté la belle audace de le proclamer eux-mêmes. Au surplus, leurs attaches officielles les empêchent encore d'atteindre à la sérénité suprême nécessairement dédaigneuse de tout lien. Cette sérénité, Erasme Raway la possède et il peut, en outre, atteindre victorieusement à toutes les audaces, mais on attend encore les nombreux disciples qui devraient chercher la lumière dans son sillon.

En Belgique, une inexorable et incurable suffisance (qu'ils prennent pour le bel orgueil dévolu aux créateurs) étreint la plupart des artistes. Ils ne reconnaissent, comme beauté, que celle de leurs œuvres. Ils manquent d'altruisme et, souvent, de la culture générale sans laquelle il n'est pas d'artiste complet, vraiment créateur. Pourquoi n'ont-ils pas aussi davantage le souci, la fierté, le salutaire orgueil de vouloir être belge, exclusivement, et, l'étant, de le demeurer ? L'esprit obstiné de dénigrement remplace chez nous la radieuse camaraderie d'art et l'effort commun, le soutien réciproque y sont presque inconnus.

Il y a peu de scènes en Belgique où une œuvre lyrique ait des chances de rencontrer une interprétation et une représentation suffisantes. Les directeurs sont tenus à mille compromissions qui les éloignent peu à peu des soucis d'art auxquels ils pourraient être attachés par leurs goûts personnels ou leur nature. Il faut emplir les poches des commanditaires, obéir aux représentants (si souvent ignares) des pouvoirs publics, se conformer à des cahiers des charges aux clauses ridicules, surannées, désuètes, tracassantes. Il leur faut encore subir les prétentions de plus en plus folles des artistes (!) du chant, satisfaire aux exigences d'un public bête, friand avant tout de spectacles luxueux ; ils sont à la merci, de par des traités draconiens, des puissants éditeurs, leur imposant des "pannes" assurées lorsqu'ils sollicitent les belles œuvres. Et puis, l'atmosphère d'un théâtre est déprimante ; les caractères les plus entiers s'y affadissent, les natures les plus artistiques s'y détériorent, car tout doit y céder au Veau d'or... toujours de plus en plus debout, comme l'a déclaré Gounod (illustre amant anglais).

Au théâtre de la Monnaie, on monte chaque année deux ou trois œuvres belges ; de temps à autre, le théâtre de Gand, au reste dans des conditions inférieures, cherche à produire l'œuvre d'un compatriote. A Liège, on s'en préoccupe peu. Il reste à citer le théâtre flamand d'Anvers où de sérieuses tentatives, souvent couronnées de réels succès, ont été tentées avec une belle conscience et un rare désintéressement.

IV. — Le succès d'une pièce de théâtre ne dépend nullement, au début, de sa valeur scénique et artistique : il ressort, tout uniment, du "battage" que l'on mène autour d'une première représentation.

S'agit-il d'une œuvre étrangère, fût-elle signée du plus innommable des Puccini, l'éditeur exige que d'immenses affiches, crument bariolées, enlaidissent murailles et palissades ; sous l'appellation d'interviews, de commerciales réclames adornent les colonnes des quotidiens et comblient le vide des revues.

Tous les salons s'émeuvent, depuis celui dit "de coiffure" jusqu'à celui où l'on n'entre pas sans avoir mis en poche sa décoration. Au théâtre, le mot d'ordre est promulgué et tous, sur la scène, à l'orchestre, dans les frises, aux sous-sols, au vestiaire, partout vous dis-je, proclament la révélation prochaine et certaine de l'éminent chef d'œuvre. Puis la critique est tenue de claironner et on lui tend le cor de Siegfried. Et le public, cette réunion de gens

parfois intelligents, mais devenus subitement idiots par le rapprochement de leurs atomes snobiques, affirme, en effet que l'ineptie qu'on lui offre, de par la volonté obtuse d'un éditeur, est le pur chef d'œuvre attendu ! La fusée ainsi lancée est souvent vite éteinte, mais la première lueur a jailli et il en reste toujours quelque chose.

S'agit-il au contraire d'une œuvre belge, on la monte dans le mystère, comme à *regrets éternels*, avec au reste toutes les hésitations, toutes les transes, tous les remords ! Les plus minuscules caractères typographiques sont requis pour un affichage de la dernière heure. De timides communiqués s'affarent dans les coins les plus perdus des gazettes. De vagues rumeurs, d'abord hésitantes, sinistrement dévoyantes bientôt, s'échappent par toutes les ouvertures du théâtre en ce moment contaminé par une pièce belge ; le quartier en est infesté, la ville toute entière en ressent l'angoissant relent. Le cor de Siegfried rentre au magasin des accessoires et le funèbre trombone, seul, clame d'anthumes *De Profundis* ! A la scène, les décors et les costumes sont "sans frais", les interprètes sans foi, l'orchestre sans conviction et le public somnole ou rigole ! Puis la critique est là qui veille à réprimer un emballage possible : boules-dogues, bassets, roquets jappent, aboyent et lèvent la patte (oh ! pas bien haut) sur l'œuvre nouvelle...

V. — Les plus généreuses initiatives, telle le Concours d'Ostende, ont toujours échoué parceque les jurys étaient bourrés de gens officiels qui, chez nous plus que partout ailleurs se dressent pour éloigner, les audaces, les novations et la pure beauté.

VI. — Pourquoi les œuvres belges ne seraient-elles pas viables ? Donnez-leur la lumière, les soins qu'elles réclament. Que l'on joue ces œuvres, qu'on les édite, qu'on entoure de soucis d'art et même de luxe leur réalisation scénique, que l'on s'obstine à les imposer à un public méfiant et à une critique borgne et l'on verra alors si elles ne sont pas viables.

VII. — Il y a des mesures d'essai à tenter. De plus larges subsides devraient immédiatement être octroyés à nos théâtres lyriques. Le gouvernement, les provinces, les communes devraient intervenir par des chiffres éloquent, de façon à permettre aux Directions non seulement de monter des œuvres belges dans les meilleures conditions d'interprétation et de mise en scène, mais encore de les maintenir au répertoire, ce qui est la condition essentielle de leur vitalité.

Mais ce qui est indispensable, c'est, qu'à côté des scènes dont la régie dépend des pouvoirs publics, il se crée un théâtre lyrique libre, indépendant de toute attache, où l'on fera de l'art pour l'art, sans souci de commerce et de compromissions.

Œuvres théâtrales de M. Ch. Delgouffre :

Pierrot de Bergame : un acte. (Buenos-Ayres) 1897.

La légende du Tilleul : 5 tableaux.

Les Clous de Malédiction, d'après G. Eeckhoud, en préparation.

Kratès : 4 actes, d'après G. Dumestre, en préparation.

Je ne partage pas l'opinion de Charles Delgouffre en ce qui concerne le traditionnalisme des musiciens flamands. Certes, ils subissent de nordiques, de germaniques influences, mais on leur reproche précisément le manque de culture. L'un de nos compositeurs le plus représentatifs de l'école française moderne ne m'affirmait-il pas que Paul Gilson ignorait la science de la composition.... science que, selon lui, l'on ne peut acquérir qu'aux leçons des Français ! Paul Gilson, il est vrai, n'a jamais écrit une sonate, ni un trio, ni un quatuor, ni une symphonie, que je sache, dans la forme consacrée. N'accepterait-il que son libre caprice ? Ce n'en est pas probant, mais je suis convaincu que l'artiste qui astreint l'expression de sa pensée ou de son émoi au décalque, au moule imité des maîtres, cloue les deux ailes, du même coup, à son inspiration. On n'apprend pas plus à construire que l'on n'apprend à sentir, et

l'unité que l'on obtient par le moyen scolaire est toute artificielle, extérieure, factice. Il faut dépasser sa culture — à choisir entre le primitif qui cède à l'instinct, et entre le raffiné prisonnier de son savoir je n'hésiterais point ! Les Flamands m'ont toujours paru plus impulsifs que les Latins souvent épris de formalisme.

Réponse de M. Jean Van den Eeden, directeur du Conservatoire de musique de Mons, membre de l'Académie Royale de Belgique.

Cher Monsieur Lyr,

Comme mon confrère et ami Maître Tinel, dont je partage l'avis, j'ai recours à l'argument juridique : “*Nul ne peut-être juge dans sa propre cause.*” J'y ajouterai seulement que, pour atteindre le but poursuivi, il faudrait songer d'abord à gagner le public ; à le rendre vraiment chauvin ; à lui faire comprendre que nos musiciens produisent des œuvres de valeur et que c'est lui qui doit, par son empressement à suivre les représentations d'ouvrages belges, encourager les directeurs de théâtre à monter les productions de nos auteurs.

Les conférences de ces dernières années, données par des hommes éminents très en vue, plaidant la cause, si juste, de nos artistes méconnus, ont déjà produit un très sérieux revirement, et c'est du fond du cœur que je remercie tous ces hommes de talent qui se sont dévoués et se dévouent encore pour la glorification non seulement de l'art musical, mais de l'art en général de notre chère Patrie. Ce revirement sera complet le jour où le public belge ira en foule au théâtre, entendre et réentendre, avec confiance, les œuvres de ses compatriotes, débarrassé de l'idée préconçue : “*Je vais assister à un four.*” Ce jour là, il jugera sainement et applaudira avec enthousiasme les œuvres nationales, comme il applaudit aujourd'hui les œuvres étrangères.

Voilà, cher Monsieur Lyr, quelques modestes réflexions que j'ai l'honneur de vous adresser, en réponse à votre estimable demande, et dont vous disposerez comme vous l'entendrez.

Veuillez agréer, cher Monsieur Lyr, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

J. VAN DEN EEDEN.

Œuvres de M. Jean Van den Eeden.

Rhena : livret de Michel Carré, représentée à la Monnaie en 1911.

Numance : drame lyrique en IV actes, livret de Michel Carré et Charles Narey, représenté au théâtre flamand d'Anvers en 1898. Et une troisième, en préparation. —

Le septuagénaire et toujours ardent compositeur de Rhena a fait personnellement longue épreuve du chauvinisme “à rebours” des Belges. Mais quand l'hiver dernier, la Monnaie a monté cette œuvre, il a pu voir la grande foule, enthousiaste et chaleureuse, à treize représentations consécutives...

Réponse de M. Jules Destrée, membre de la Chambre des Représentants, Président de la Société des Amis de l'Art Wallon.

Mon cher confrère,

En une conférence que je fis, ce Printemps, au Salon de Liège, sur *la vie artistique en Belgique*, je m'étais efforcé de rendre sensibles aux auditeurs l'abondance et la variété prodigieuses de nos activités esthétiques. Je leur montrai que, ce qui était vrai de nos peintres et de nos littérateurs, l'était aussi, quoique moins apparent peut-être de nos musiciens. Je voulus leur faire payer le tribut d'admiration et d'estime que l'on doit à tous ceux qui œuvrent pour la beauté, sans souci des récompenses que le succès apporte, en renommée ou en argent. Et c'est vraiment là le trait saillant, et particulièrement digne d'éloge et de

respect, du labeur de nos artistes. C'est pour eux-mêmes qu'opiniâtrement, ils laissent chanter leur cœur ; pour obéir à un ordre intérieur qu'ils écrivent et composent. Seront-ils édités ? C'est douteux. Seront-ils joués ? C'est plus incertain encore. Seront-ils acclamés, fêtés, couverts d'or et d'honneurs ? Qui, dans ses rêves les plus fous, oserait y croire ? Et pourtant, ils travaillent. Et pourtant les œuvres connues sont nombreuses, les ignorées, les soupçonnées, plus nombreuses encore. Jamais, à aucun moment de notre histoire, l'élan ne fut plus ardent et plus multiple. Et quoique je ne sois pas armé pour vous apporter de comparatives statistiques, je crois qu'en aucun point du monde, un territoire aussi exigu n'a vu pousser, croître et fleurir tant de fleurs à la fois.

Toute cette production suffit-elle à faire un art lyrique belge ? Assurément non. Et c'est tant mieux. Le qualificatif "belge" s'applique, ne s'applique exactement, et ne devrait s'appliquer qu'à ce qui touche à notre Etat politique. Il y a une Belgique en Europe, un Roi des Belges, des fonctionnaires belges. Il n'y a pas, il n'y aura jamais sans doute d'art belge. Au point de vue des manifestations de la sensibilité collective, et l'art est la plus haute, il y a deux peuples chez nous : le Flamand et le Wallon. Il y a, il y aura deux écoles de musiciens ; pouvant avoir chacune leur précieuse originalité si elles restent en communion avec leur milieu, si comme l'ont fait les musiciens étrangers les plus savoureux, elles vont boire à la grande source de toute musicalité, comme de tout art régional, la tradition populaire. Les premières réponses de votre enquête marquent déjà tout cela, tant c'est l'évidence des choses. Wallons ou Flamands peuvent constituer des groupes intéressants et reconnaissables ; Wallons et Flamands ne peuvent pas constituer un groupe (Belge) par l'effacement de leurs qualités propres. On détruit les originalités quand on croit les additionner. Une eau qui roule les uns contre les autres les cailloux, ne tarde pas à les rendre tous pareils. Cette réduction des âmes à l'état de galets fongibles peut être souhaitable pour les sujets d'une organisation politique ; elle est funeste aux artistes qui ne valent que parce qu'ils sont différents et différenciés. On ne saura jamais tout ce que cette déplorable plaisanterie de "L'âme belge" a fait de tort à notre épanouissement esthétique. Il ne faut pas rechercher ni souhaiter cette fusion ; l'effroyable jargon que parlent les Beulemans nous indique ce qu'elle donne pour la langue ; la voilà bien, la langue "vraiment belge".

Qu'il n'y ait donc pas non plus d'art lyrique vraiment belge. Orpheus nous en préserve ! Que nos musiciens Wallons, que nos musiciens flamands s'inspirent des traditions et de la sensibilité de leur race. Cela vaudra mieux ; et, quelque jour viendra le succès, le grand succès rayonnant qui donnera à notre musique l'éclat que Verhaeren ou Maeterlinck confèrent à notre littérature.

Je dis ; le grand succès, car le petit, tout au moins, est venu. Je trouve que vous êtes injuste lorsque vous parlez du silence où restèrent plongées la plupart des œuvres de nos compositeurs, du peu de succès que trouvèrent celles qui furent représentées, de l'indifférence du public à leur égard. C'est loin d'être vrai. Cette année, *Rhena* a eu une carrière très honorable ; *Katharina*, antérieurement, a connu les applaudissements ; *Princesse d'Auberge* et *Princesse Rayon de soleil*, encore, et d'autres, et d'autres... Sans compter les concerts...

Sans doute, on voudrait davantage, pour nos compositeurs et pour la justice. Il est mainte œuvre à succès qui nous vint de Paris ou d'Allemagne qui ne méritait pas cette chance. Beaucoup, comparées à nos productions, sont manifestement inférieures.

Mais d'abord, la réussite ne se mesure pas au mérite. Et spécialement en art, la justice est lente, si même elle existe. Ensuite, ce que nous oublions trop, c'est que nous sommes un petit pays et que Bruxelles n'a pas comme Paris, Vienne ou Berlin, les énormes populations de passants, ces lointaines et populeuses provinces sur lesquelles elle puisse exercer une attirance

analogue. Si, au lieu de nous comparer aux grandes nations d'Europe, nous confrontions nos activités avec celles des petits peuples, nos égaux, nous serions pleins de confiance et d'orgueil. Notre public, dont on déplore l'indifférence, est l'un des plus compréhensifs et des plus avertis qui soient.

Il est restreint parce que le pays est petit. Voila tout. Il se méfie des œuvres belges. C'est vrai. Ce que j'ai dit ci-dessus semble démontrer que son instinct ne le trompe pas. L'épithète belge accolée à une œuvre dramatique ou lyrique est loin d'être une recommandation. Le gouvernement peut décréter un pont ou faire construire un chemin de fer belge, mais il est impuissant à décréter une symphonie ou à faire représenter avec succès un opéra belges. Le public veut être libre dans ses goûts, ses admirations ou ses plaisirs ; et tout ce qui aura figure de contrainte officielle le trouvera hostile.

En revanche, si un sentiment national populaire soutient l'œuvre, voyez comme tout change. Nos musiciens flamands n'ont-ils pas été aidés, poussés, réconfortés, spécialement à Anvers, parce que "flamands ?"

Nous n'avons rien de pareil en Wallonie, et nos musiciens que l'on peut préférer à raison de la pureté et de la délicatesse de leur sentiment mélodique, de la régularité et de l'harmonie, de leurs constructions, ont été moins encouragés, parce qu'il n'y avait, jusqu'en ces dernières années, pas de sentiment national wallon. Il s'éveille seulement, à l'heure actuelle.

Ne demandons donc pas, avec cet air de tristesse, si les œuvres de nos compositeurs ne seraient pas viables ? Ce sera au public, et non pas à nous, à répondre. Et il me paraît que pour Franck et Lekeu, par exemple, il a déjà clairement répondu. Je ne cite que des morts ; parce que, pour les vivants, nous manquons du recul nécessaire.

Les remèdes, maintenant. Les remèdes à quoi ? A notre pénurie de production ? Je vous ai dit qu'à mon sens, elle était, au contraire, abondante et admirable. Un manque de célébrité universelle de nos compositeurs ? Je vous ai dit qu'il y avait plutôt lieu de nous réjouir à cet égard, si l'on considère sainement les choses. A l'indifférence du public ? Je vous ai dit qu'il ne me paraissait pas juste de la dénoncer perpétuellement. Aux difficultés que trouvent nos artistes compositeurs à se faire connaître et représenter ? Mais ses difficultés ne sont-elles pas notre vie à tous ? Croyez-vous donc qu'un poète, un sculpteur, un historien, ou même simplement un avocat ou un médecin arrivent aisément à la notoriété et à la fortune ? Je ne veux pas dire qu'il ne faille point aider ceux qui en sont dignes. Chacun de nous, au contraire le peut et le doit. C'est élargir sa vie que de l'embellir en proclamant et en propageant les sympathies et les admirations que l'on éprouve. Tous ainsi, dans une sphère plus ou moins étendue, pouvons agir. Et j'ai plus d'espoir en l'action des élites que dans l'intervention officielle.

Je m'associerai volontiers, est-il besoin de le dire, à toutes mesures qui auraient pour effet de rendre la carrière, si dure parfois, de nos compositeurs, plus aisée, de les rapprocher du public, de faciliter les étapes qu'il y a entre l'œuvre écrite et l'œuvre représentée. Il serait certes bon, dans cet ordre d'idées, que les théâtres et établissements subventionnés le fussent davantage encore avec l'obligation de risquer l'aventure de représenter périodiquement les œuvres flamandes ou wallonnes inédites. Mais ne nous illusionnons pas sur ces interventions des pouvoirs publics : les chefs-d'œuvre ne se font pas sur commande et le succès ne se décide pas selon un ordre de l'autorité.

JULES DESTRÉE.

Ecrivain distingué, orateur vénétement, esthète averti, Jules Destrée s'est fait le défenseur du sol et de l'art wallons. Député des masses ouvrières du Centre métallurgique et houillier, il mène fougueusement la réaction contre le flamingantisme — forme belge du germanisme envahisseur. C'est

lui qui organisa, l'an dernier, la belle manifestation des Arts anciens du Hainaut, à l'Exposition de Charleroi ; il est l'âme de la Société des Amis de l'Art Wallon ; il vient de publier une Lettre ouverte au Roi, réclamant la séparation administrative de Flandre et Wallonie. C'est qu'internationaliste, Jules Destrée aime profondément son sol natal. — Avec raison, car le triomphe de l'individu affirme l'essor humain. Il n'y a pas d'art belge, nous voulions l'établir : mais il existe une expression wallonne, une expression flamande. — Jules Destrée observe que nous sommes injustes quand nous parlons du peu de succès des œuvres lyriques représentées.... Il semble croire que nous prenons pour but de le voir triompher.... Pas précisément ! Nous estimons aussi que le succès ne mesure point le mérite. Le but, s'il faut en définir un, est de tirer quelques beautés de l'ombre, pour les fécondes, pour les joyeuses communions. Combien de pages frémissantes ne sont-elles pas menacées du silence des tombes ? Certes, la publication, le succès importent peu au créateur. L'égoïsme souverain de l'artiste trouve toute satisfaction en soi-même. Mais il ressent le naturel désir de se perpétuer, de se survivre dans le frisson des sympathies. Nos rêves l'étendent à l'humanité... C'est à des conditions matérielles, fatidiquement, que nous les réaliserons. La lutte, pour cela, nous semble légitime...

Réponse de M. Sylvain Dupuis, ancien chef-d'orchestre du Théâtre de la Monnaie, directeur du Conservatoire Royal de Liège.

Cher Monsieur,

Le jour où, les uns envers les autres, les compositeurs belges auront une plus grande bienveillance, le public aura plus de curiosité sympathique et les directeurs de théâtre plus de confiance.

Alors, on sera étonné de constater que nos musiciens nationaux, qui de tout temps donnèrent des preuves de vitalité dans les différents domaines de leur art, méritent de retenir l'attention.

Nos compositeurs ont produit et produiront encore des œuvres de haute valeur, mais un théâtre lyrique vraiment belge ne pourra se soutenir que par l'enthousiasme des Belges.

Croyez, Cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.

SYLVAIN DUPUIS.

Œuvres de Sylvain Dupuis, pour le théâtre.

Cour d'Oignon : opéra.

Moïna : opéra.

Réponse de M. Dwelshauvers, critique d'art, Directeur-fondateur de la Société Bach, à Liège.

I. — Beaucoup, si l'on compare la production dramatique à celle de la musique pure. Beaucoup trop, si l'on compare l'effort à ses résultats.

II. — J'estime que le qualificatif "belge" ne s'applique guère qu'à nos timbres-poste aux déplorables vignettes et à la dette nationale. En dehors de l'Administration, je ne conçois pas plus la Belgique que l'Autriche.

III, IV et V. — Ces trois questions s'équivalent presque. Elles dérivent d'une question plus vaste : *Pourquoi les progrès des Sciences et des Arts, réalisés en Belgique, n'ont-ils guère de pénétration, ni chez nous, ni à l'étranger ?*

Chez nous, cela se comprend par le peu d'attention et de respect que la masse du public, de la bourgeoisie surtout, donne aux choses intellectuelles.

A l'étranger, cela se comprend encore. Notre élite forme pour les peuples voisins une concurrence un peu gênante. Ces peuples nous ignorent, à moins que nous nous assimilions

tout à fait à eux et qu'ils en arrivent à nous compter parmi les leurs, comme c'est le cas pour Franck, Maeterlinck, etc.

VII. — Si, mais à la façon d'un œuf qui n'est pas couvé.

VIII. — Instruire le peuple et surtout la bourgeoisie, lui montrer dans l'art, non un amusement, mais un puissant mobile éducateur ;¹ l'affranchir des croyances surannées et placer son idéal dans les choses de l'esprit. L'élever dans ce principe, que l'idée est toute puissante et que l'homme ne trouve son plus bel épanouissement que dans les fruits de son labeur intellectuel désintéressé. Puis, attendre, un siècle peut-être : les idées mûrissent lentement.....

Notre confrère et ami Dwelshauvers est pessimiste... Dans la lettre qui accompagne sa réponse, il ajoute...

"Il faut bien que nous l'avouions, notre pays, découpé au hasard dans la carte d'Europe par les diplomates, manque de toute homogénéité ; il manque aussi de toute intellectualité ; il est bon pour les épiciers qui l'habitent, et nous nous y trouvons fort peu à l'aise... nous y gêrons les matérialistes qui nous entourent et ils nous gênent. Notre élite est perdue dans la masse, dans le marais. Nous en sommes, à l'état de l'Allemagne il y a cent et quelques années. Celle-ci s'est reprise depuis les Freiheitskriege... mais je doute que nous ayons les nôtres..."

La plupart des critiques belges exprimeront cet avis. Je crois franchement qu'ils exagèrent le mal. Partout, les matérialistes gênent — et réciproquement — les rêveurs. Qu'importe ? Il ne s'agit point de convaincre les épiciers, mais les autres...

Réponse de M. Théo Ysaye, compositeur, Directeur de l'Académie de musique.

Cher Monsieur,

Excusez-moi de ne pas répondre aux questions que vous posez dans S. I. M. A ces questions, et pour être sincère avec moi-même, je me verrais obligé de répondre, ou plus exactement, de critiquer beaucoup trop d'œuvres théâtrales belges, en n'y mettant peut-être pas toute la bienveillance qui s'impose, un peu arbitrairement, lorsqu'il s'agit de juger des œuvres de collègues compatriotes.

Du reste, dans le n° de S. I. M. où se trouve votre questionnaire, les quelques critiques que vous formulez à propos de l'audition de 4 œuvres théâtrales belges, répondent assez bien, d'après-moi, aux questions que vous posez.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

THÉO YSAYE.

M. Théo Ysaye est l'un de nos plus talentueux compositeurs wallons. Il a jugé devoir nous priver de ses critiques qui, j'en suis persuadé, eussent vivement intéressé nos musiciens. Nous ne sommes pas accoutumés à telle bienveillance, à tels égard : le peu de solidarité, d'estime réciproque a nui beaucoup aux auteurs belges. Mais l'opinion d'artistes éminemment autorisés, comme Eugène et Théo Ysaye, dont les concerts annuels ont révélé la plupart des œuvres symphoniques nationales — quelque dure vérité dût-elle poser — n'en serait que plus précieuse.

Réponse de M. Henri Maubel, homme de lettres, critique musical.

Quelle solution réelle espère-t-on d'un problème dont les données sont arbitraires ? Il faudrait savoir comment se caractérisent un homme, une œuvre, un art vraiment belges.

La musique de M. Léon Dubois réalise-t-elle, comme la littérature de M. Camille Lemonnier, la fusion rêvée par les inventeurs de l'âme belge ? Peut-être. Mais je n'en suis

¹ Voir le fort beau travail de M. E. Closson : *Notes sur la vie musicale en Belgique* in *ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT*, Heft, 10/11, 1912.

pas sûr. Blockx et Peter Benoit sont purement flamands, Lekeu et M. Vreuls n'appartiennent qu'à la Wallonie. Le grand musicien qu'on regarde comme le Père de l'école française dont M. d'Indy est le chef et le théoricien, a fait passer dans ses œuvres quelque chose de la sensibilité Wallonne. Nous dirons de César Franck qu'il est Liégeois parce que c'est là une qualité acquise par les origines, par la naissance et qui se garde. Nous ne dirons pas qu'il est belge. Il n'y a pas de race belge. Il y a une race flamande et une race wallonne que leur contact, au centre du pays, a plus ou moins altérées, mais dont les caractères, partout où ils demeurent entiers, s'opposent de la même manière et pour les mêmes raisons que ceux du Gaulois et du Germain. Un art "belge" serait la pire des dissonances, à moins que quelque musicien de génie ne parvienne à résoudre la dissonance. Mais il neutraliserait alors les caractères dans un style cosmopolite.

On ne peut parler d'un art belge qu'en se plaçant à un point de vue nationaliste, c'est à dire politique. Cela peut servir nos intérêts. Cela ne peut que nuire à nos aspirations.

Dispensez-moi, mon cher confrère, d'intervenir dans une enquête d'ordre pratique, à vos "pourquoi", à vos "comment", je ne pourrais faire aucune réponse utile.

MAUBEL.

La solution?... Je ne sais, mais cette Enquête aura pour premier résultat de poser, précisément, les données du problème. Elle attestera la vitalité de la musique, chez nous. Elle établira nettement la situation faite aux productions lyriques. Et peut-être aussi, réunissant l'avis des artistes, et des gens pratiques — dont nous ne sommes guère, c'est vrai, nous autres poètes... — indiquera-t-elle les moyens de révéler ne fût-ce qu'une œuvre lumineuse, dont nous puissions jouir.

A suivre : les réponses de MM. O. Maus, Van den Borren, P. André, F. Beauck, G. de Greef, Eugène et Léopold Samuel, Lucien Solvay, N. Daneau, G. Eekhoud, Eugène Baie, F. Mawet, Brusselmanns, G. Knosp, M. des Ombiaux, Moulaert, L. Delcroix, C. Hénusse, F. Durant, P. Lagye, A. de Rudder, etc., etc....





Étranger

J.P.B.D.

LETTRE DU JAPON. — La musique est un langage universel ! Voilà le cliché qui circule tous les jours à travers la critique et la presse. Mais s'est-on jamais demandé quelles sont les nations qui ont droit de participer à cette universalité ? Ainsi, par exemple, les peuples d'Extrême Orient, et en particulier les Japonais, appliquerons-nous sans plus à leur art musical, ce principe d'une si commode évidence en Europe ? Je crois bien que non. Et pourtant, remarquons-le, les Japonais ont pris leur place dans l'œuvre commune de l'humanité moderne. Leur industrie, leurs arts plastiques sont admis, leur poésie est en train de se faire admettre. Mais leur musique ? Alors... !

Il serait aisément de soutenir que la musique, digne de ce nom, n'existe pas au Japon, et cette négation serait assez dans les habitudes occidentales. Rien ne serait plus faux. La musique japonaise existe aussi bien que l'estampe ou la laque japonaise. Seulement elle est infiniment moins connue de l'étranger ; elle n'a pas en Europe ou en Amérique, ses collectionneurs patients et enthousiastes, ses défenseurs, qui en aient fait pénétrer peu à peu le goût et comprendre la beauté. Voilà tout.

Oui, la musique vit au Japon sur un pied d'égalité avec les autres arts, ses frères, et depuis longtemps. L'art sonore n'était encore en Europe que le balbutiement du folklore ou la naïve éclosion de l'extase religieuse, qu'il avait ici le rang d'un art national conscient et parfaitement adulte. Les Japonais, disciples des Chinois philosophes, et, digues émules des Grecs, ont toujours associé l'idée de musique à une foule de concepts religieux, moraux, politiques ; ils ont fait de la pratique de cet art un devoir civique, auquel l'individu ne saurait se soustraire. Musique est pour eux synonyme de pureté du cœur, et leur instrument principal se nomme *koto* ce qui veut dire *objet*, mais objet immatériel, par opposition à *mono*, l'objet réel. La musique est au pays du Soleil Levant une réalité transcendante, un *kami no nori koto*, "une révélation de l'*au-delà*". La musique est donc une manifestation régulière de la vie japonaise et qui perd en partie son caractère et ses effets dès qu'elle est soustraite aux conditions locales de cette vie. C'est là, sans doute une des causes de l'indifférence des étrangers à son égard. Autre cause encore. La musique, comme tous les autres arts de ce pays, est à la fois très impersonnelle et très individualisée. Très impersonnelle parce qu'elle vit de la répétition et de la concentration de formes ou de formules fort anciennes ; individualisée, parce qu'elle dépend éminemment du tour de main de l'interprète et du métier du compositeur. Elle ne s'écrit pas, ou presque pas. Elle se transmet oralement, et n'existe pour ainsi dire, malgré tout son formalisme traditionnel, que dans l'exécution. De là, cette prédilection du peuple pour le

shamisen, instrument d'accompagnement qui permet au chanteur de donner à son lied un aspect toujours nouveau, et de faire une création de chaque audition. Le Japonais est un merveilleux artisan de ces surprises. Il possède l'art de l'éternelle variation d'une donnée éternelle. Toute son ingéniosité se joue dans des limites étroites, si étroites que l'Européen désorienté n'y voit plus que monotonie.

Tous ceux qui ont vécu assez longtemps au Japon pour en pénétrer l'esprit, savent ce que je veux dire. Ils savent que la poésie et la musique du pays s'inspire d'une esthétique générale, qu'il y a un *point de vue japonais* en musique comme en peinture ou en décoration, et que ce point de vue est totalement différent de celui des Occidentaux. L'art sonore au Japon est fondé sur la fantaisie individuelle ; le nôtre, qui paraît de nature instrumentale, est lié à ses moyens habituels d'expression. Le son au Japon semble aller directement de l'âme à l'âme, il frappe et impressionne par lui-même. Chez nous au contraire, il met en branle un appareil compliqué, une gigantesque machine polyphone ou harmonique, qui, certes, accroît infiniment sa puissance, mais qui trahit la naïveté primitive du sentiment et rend la musique prisonnière de lui. Et, en vérité, l'art japonais, sans prétendre à la supériorité, n'est-il-pas en droit de se croire ici tout aussi logique que l'art européen ? Si, en effet la musique est l'expression d'un émoi trop subtil pour devenir poésie, trop fugace pour devenir dessin ou sculpture, il convient de lui attribuer une valeur en quelque sorte immatérielle. Le principe et le principal de la musique ne serait donc pas dans ses formes et dans la réalisation de son architecture, mais dans l'impondérable influx, que ses vibrations nous transmettent. L'image sonore apparaîtrait comme le reflet vacillant d'une flamme intérieure, que nous ne verrons jamais de nos yeux. Or, c'est là, toute la doctrine japonaise, doctrine délicate et discrète dont nous ne pouvons sentir la valeur qu'en pratiquant avec zèle la musique japonaise dans les conditions où elle est exécutée chez elle.

Il faut nous hâter d'ailleurs. Le souci d'entrer dans le concert occidental modifie sensiblement et sûrement le *point de vue japonais*, en art comme en toutes choses. Le jeune Japonais d'aujourd'hui, comme le jeune Turc d'hier, comme le jeune Marocain de demain, se sent tout étonné de l'intérêt que nous pouvons porter à sa musique nationale ; il a perdu sa foi dans la valeur de cet art. S'il le pratique encore dans les rues, ou dans les temples, ici par insouciance, là par tradition, s'il éprouve d'autre part de rudes désillusions en se plaçant directement en face de notre musique, il n'en reste pas moins persuadé de la supériorité de l'Occident. J'ai vu un jeune Chinois, venant de passer la soirée à l'Opéra de Paris et avouant que le seul moment qui lui avait plu était celui où les instruments s'étaient accordés. J'ai vu des dames du grand monde japonais faire tous leurs efforts, derrière leurs éventails, pour ne pas éclater de rire à l'audition d'une de nos plus grandes cantatrices. Néanmoins l'Académie, Conservatoire officiel de Tokyo, n'enseigne que la religion de Beethoven et de Wagner, et, à part un malheureux cours conservé au koto national, les élèves n'entendent que des sonates et des concertos. Dans les églises catholiques, même effort pour européaniser. Partout la mentalité musicale japonaise perd du terrain. N'est-ce pas fâcheux ? ?

INGRAM BRYAN.

STOCKHOLM. — Les jeux olympiques ont prolongé et rendu plus brillante la saison musicale de Stockholm. Entre les concours on entendit des concerts monstrueux exécutés par 5,000 chanteurs et 300 instrumentistes.

A l'Opéra il faut signaler la reprise de *Tsar et Charpentier* de Lortzing, du *Barbier de Séville*, de la *Tétralogie* avec Heinrich Knotz, de *Tristan et Iseult*, des *Contes d'Hoffmann*, de *Si j'étais roi* et du *Chat enchanté* de Hallström. La seule nouveauté fut la création de *Seyla* du

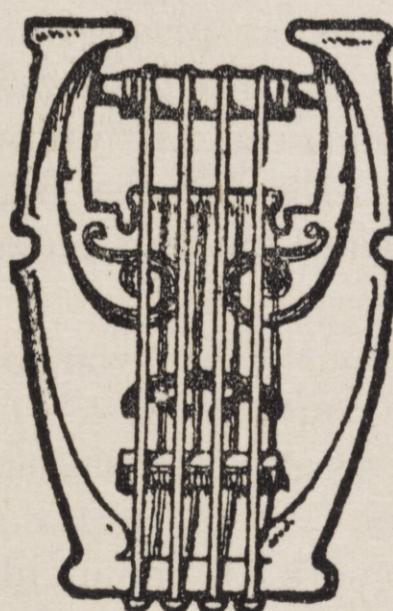
jeune compositeur suédois Natanael Berg, qui suit les traces de Richard Strauss et d'Arnold Schönberg. Le livret un peu trop enfantin compromit le succès de la partition très brillante d'orchestre et d'harmonie ultra-moderne. Une des artistes les plus fêtées de la saison fut Jeanne Campredon qui laissa à Stockholm les plus sympathiques souvenirs.

Eugène d'Albert vint diriger les représentations exceptionnellement brillantes de son *Tiefland* et d'*Izeyl*. Il se fit également entendre comme pianiste et ses récitals inspirèrent aussitôt au public le regret de voir un si merveilleux exécutant se fourvoyer dans la composition.

Les concerts symphoniques et les auditions de musique de chambre ont été nombreux. Parmi les artistes les plus applaudis il faut signaler Aino Ackté, Marie Carreras, Cesar Thomson, Henri Marteau, Ignaz Friedman, Severin Eisenberger et Michael von Zadora. Les deux concerts de la Société des instruments anciens avec Wanda Landowska provoquèrent le plus grand enthousiasme ainsi que les soirées du Quatuor de Bruxelles. Parmi les autres auditions il faut noter les concerts symphoniques de l'orchestre de l'opéra royal et ceux de l'Association des musiciens, un grand "Parsifal-Concert", plusieurs festivals à l'occasion du centenaire de Liszt avec *Sainte-Elisabeth*, la *Dante-Symphonie*, etc., et les exécutions des deux sociétés chorales, qui ont donné des œuvres de Beethoven, le *Te Deum* de Bruckner, *La vita nuova* de Wolf-Ferrari, le *Canticum canticorum* de Enrico Bossi, *Israel en Egypte* de Hændel et plusieurs cantates de Bach. La société de musique de chambre a donné dix concerts avec des nouveautés comme le *Quatuor* de Debussy, la *Sérénade* de Hugo Wolf et la *Sonate* pour violoncelle de Chevillard.

La musique suédoise a eu un succès brillant à Dortmund en Allemagne, où on a donné un opéra, des symphonies, des œuvres chorales et des pièces de musique de chambre, exécutés par des artistes suédois. Le célèbre chœur d'étudiants d'Uppsala, Orfei Drängar, fut reçu avec le plus vibrant enthousiasme. Ce fut une manifestation très caractéristique et très glorieuse pour notre art national.

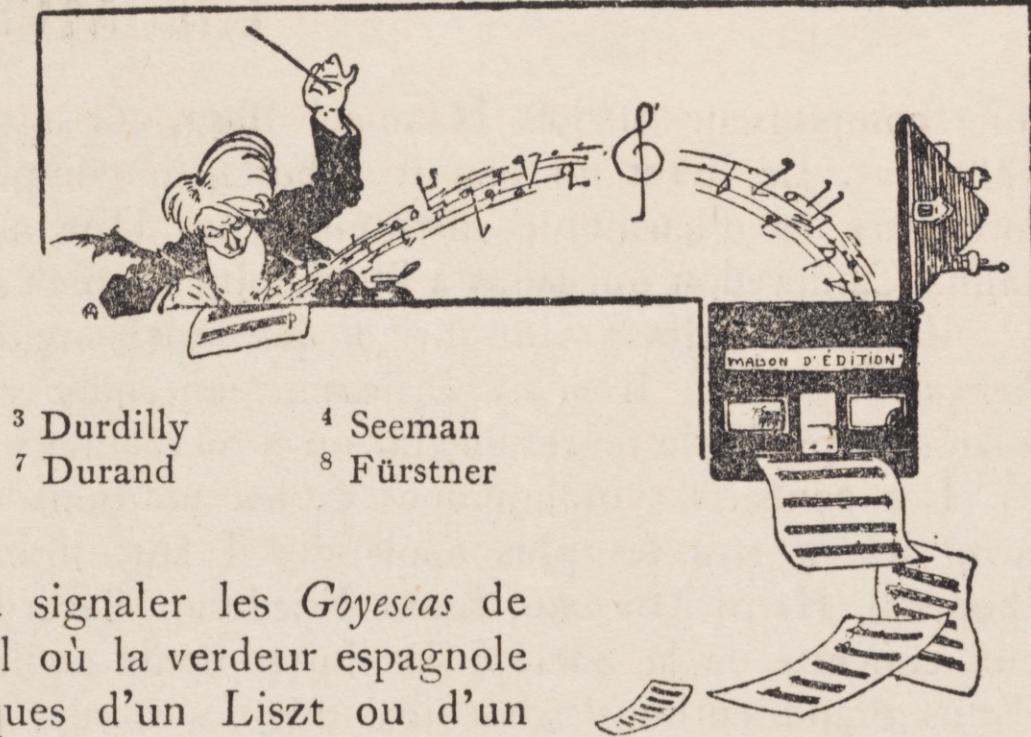
O. MORALES.



L'Édition Musicale

¹ Dotésio
⁵ Schirmer

² Hamelle
⁶ Chez l'auteur à Genève



³ Durdilly
⁷ Durand

⁴ Seeman
⁸ Fürstner

PIANO. — Il me faut tout d'abord signaler les *Goyescas* de **Granados**, (¹) extraordinaire petit recueil où la verdeur espagnole se vient combiner aux audaces pianistiques d'un Liszt ou d'un Debussy ; disons plus : ces pièces, d'une écriture prestigieuse, enrichissent de quelques éléments nouveaux notre technique ; et je ne serais pas étonné que d'ici quelques années, le premier moment d'effarement passé, on les considérât comme de la "musique de pianiste." Pour l'instant, goûtons en l'originalité intense, l'harmonie chaude, imprévue et toujours profondément nourrie : des pages comme le début du deuxième morceau, "coloquio en la reja", sont de celles qui ne s'oublient pas. Les *Quatre pièces brèves* de M. **Maurice Reuchsel** (²) ne manquent ni de distinction, ni de saveur ; nous ne pouvons en penser autant des *Six esquisses et six pièces dans le style ancien*, de M. **Albin Guillot** (³), pastiches faciles et de bien minime envergure.

Nous avons déjà dit notre mot sur l'entologie publiée par le Professeur **Riemann**, *Musikgeschichte in Beispielen* (⁴) dont la troisième et dernière partie vient de paraître ; on y remarquera quelques œuvres curieuses des premiers représentants du style classique en Allemagne, comme Richter, Graupner, Foerster et Hasse. Voici à présent le début d'une publication de haute importance, les *œuvres complètes de J. S. Bach*, pour l'orgue (⁵). Les noms de MM. **Widor** et **Schweitzer** inscrits en tête de cette collection, nous sont de sûrs garants de sa valeur historique et scientifique. Nous n'y trouverons aucune de ces fastidieuses indications de doigters et de nuances, qui surchargent trop souvent les meilleures rééditions classiques ; les observations générales sont rejetées dans la préface, où après avoir exposé leur plan d'ensemble, MM. Schweitzer et Widor nous donnent les plus précieuses indications sur l'interprétation traditionnelle de Bach et en particulier des Fugues et Préludes qui font l'objet du présent volume. A citer pour mémoire seulement, car c'est un ouvrage qui a déjà fait ses preuves les deux volumes du *solfège de l'enfant* par Mlle **Marie Chassevant** (⁶) et le *Manuel des Mères*, (⁶) exposé de la méthode enseignée aujourd'hui au Conservatoire de Genève.

PARTITIONS. — Excusons nous de n'avoir pas signalé plus tôt une partition de M. **R. Ducasse**, publiée il y a quelques mois, le *Jardin de Marguerite* (⁷). Encore un Faust, me direz-vous ? Oui, mais le pauvre vieux bonhomme qui en est le héros est devenu "presque un enfant" et c'est avec une lassitude bien désenchantée qu'il promène "sa vieille âme chenue" parmi les paysages estompés et crépusculaires qui furent jadis les jardins de Marguerite. Clématites, roses et lys concertent à l'envie pour charmer ses souvenirs pendant que les voix de deux inévitables amoureux, "elle et lui", comme de juste, montent au dessus du chœur des fleurs consolatrices. Notons la haute distinction du style, l'enchainement délicieux des modulations et attendons une première audition pour juger si tout ceci n'est pas un peu douceâtre et si l'auteur n'a pas quelquefois abusé de ce procédé séduisant et facile qu'est le Chœur à bouche fermée.

Pour ne pas sortir de l'horticulture, passons au *Chevalier à la Rose* de **Richard Strauss**⁽⁸⁾ dont la maison Fürstner nous donne une nouvelle édition avec texte français, dû à M. Chantavoine. Cette partition est éditée avec grand luxe, sous une couverture historiée que d'aucuns trouveront peut-être un peu trop osée. Il faut applaudir à son apparition ; on feuilletera avec fruit cette réduction pour piano et chant, sinon aisée, du moins très accessible. Enfin nous recevons de New York⁽⁹⁾ un Opéra, de style sévère, dont le livret Celtcio Wagnérien a pour héroïne principale la druidesse *Mona*, une sorte de Fervaal féminin ; l'auteur, **M. Horatio Parker**, n'évite pas toujours les réminiscences : par instants, nous croyons, nous acheminer vers la mort d'Iseult ; à d'autres, nous attendons l'apparition de Guilhen. Sachons reconnaître ici cependant une probité parfaite, un haut sérieux, et un véritable talent dans l'emploi des leitmotsifs, au dessin toujours caractérisé, ferme et sûr. *Mona*, fera-t-elle faire un pas à l'histoire du drame lyrique ? C'est, en tout cas, une œuvre remarquable comme assimilation parfaite du style dramatique. Il est rare que nous ayons à en dire autant d'un opéra qui a passé l'Atlantique.

V. P.

OBERLAND. — M^{lle} Lita de Klint et M. Hjalmar Hedlund, artistes suédois, ont donné en Suisse cet été une suite de concerts, dont le programme, scandinave, a été très goûté. M^{lle} Lita de Klint a fait apprécier une voix extrêmement travaillée et une méthode parfaite que met en valeur une diction remarquable.

LOS ANGELES. — La Californie serait-elle en avance sur notre vieille Europe ? On serait tenté de le croire en lisant ce questionnaire qui vient d'être posé aux élèves du Conservatoire de Los Angeles par le professeur de musicologie de cet établissement, notre collègue M. Zielinski (un fervent raveliste d'ailleurs) :

- “ 1. Quelles furent les premières nations qui aient cultivé la musique ?
- 2. Que savez-vous de Hieron ?
- 3. Quel était le système musical des Egyptiens ? Qui inventa la lyre ?
- 4. Parlez du système des Grecs.
- 5. Qu'appelait-on les canonici et les musici ?
- 6. Qui était St. Grégoire ? Qu'a-t-il fait pour la musique ? Parlez des modes du plain chant, des tons, des finales, etc.
- 7. Qu'était Boëce ?
- 8. Expliquez ce qu'on entend par notation neumatique, alphabetique et mensuraliste ?
- 9. Que savez-vous du triton ?
- 10. Qu'était-ce que l'arsis et la thésis chez les Grecs et comment les comprend-on aujourd'hui ? Qu'est-ce que l'arsis dans la musique grégorienne ?

Nous renvoyons ce programme à M. Maurice Emmanuel, en lui demandant de le présenter aux élèves de sa classe au Conservatoire de Paris.

Çà et Là

SALON DES MUSICIENS FRANÇAIS, sous le patronage et avec le concours des Membres de l'Institut. — M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, vient de décider que la grande Salle des Concerts du Conservatoire serait mise à la disposition du "Salon des Musiciens Français" pour y donner douze séances le mardi soir, de quinzaine en quinzaine, à partir de Novembre prochain.

M. Léon Bérard, qui présidait en personne le premier concert de la dernière saison, demeura très frappé du caractère *exclusivement* national du "Salon"; et c'est afin d'encourager les efforts du Comité que, sur l'avis favorable des plus hautes sommités musicales, il vient de prendre cette décision.

Nous rappelons aux compositeurs français que l'envoi de leurs œuvres doit être fait du 1^{er} au 25 Octobre prochain, au Secrétariat Général du "Salon", 28, rue Nollet à Paris, d'où seront expédiés tous renseignements demandés.

* * *

La facture française continue à triompher dans toute l'Europe. Voici de nouveaux succès à l'actif d'une de nos grandes marques nationales : à Londres, Marguerite Delcourt se fait applaudir au Bechstein Hall et à l'Université française en jouant un clavecin fabriqué par la maison Pleyel d'après le clavecin de Bach. A Scheweningue, Mademoiselle Lénars, professeur au Conservatoire, fait acclamer la harpe chromatique de Gustave Lyon dans les Danses de Debussy et dans les œuvres de Hændel et de Fauré.

On constate d'ailleurs, en parcourant le texte du budget voté sur la proposition du ministre de l'Instruction Publique par les Chambres Italiennes que, suivant l'exemple donné par la France, exemple qui sera sans nul doute suivi avant peu par tous les pays d'Europe et d'Amérique, que les Conservatoires Royaux de Milan, de Naples, de Palerme, de Parme, de Florence, possèdent chacun une classe de harpe chromatique.

* * *

LA MUSIQUE AU SALON D'AUTOMNE. — M^r Armand Parent nous communique les programmes de la saison musicale qu'il organise cette année au Salon d'automne, et qui comporte neuf premières auditions, dont celle d'un *quatuor* de lui-même : Victor Vreuls, *quatuor* (piano et cordes), première audition ; M. Crickboom, *sonate* (piano et violon), première audition ; Poldowsky, *mélodies* (piano et violon), première audition ; George-Ritas, *mélodies* (piano et violon), première audition ; Albert Laurent, *poème* (piano et trio à cordes), première audition ; Lucien de Flagny, *mélodies* (piano et trio à cordes), première audition ; Jean Cras, *poèmes intimes* (piano), œuvre nouvelle ; G. Lekeu, *quatuor* (piano et cordes) ; G. Dupont, *poème* (piano et quatuor à cordes) ; Th. Szanto, "Contrastes" (piano) ; J. Herscher, *mélodies* (piano), première audition ; M. Labey, *sonate* (piano et violon) ; A. Magnard, *trio* ; Henri Elie (*pièces pour piano*), première audition ; A. Parent (*quatuor à cordes*), première audition ; Vincent d'Indy, *sonate* (pour piano) ; A. Roussel, *sonate* (piano et violon).

* * *

Nous enregistrons avec plaisir la nomination, si sympathiquement accueillie dans les milieux artistiques, de M. Etienne Gaveau au grade de chevalier de la Légion d'honneur.

* * *

Notre distingué confrère H. Collet vient de déposer en Sorbonne les deux thèses qu'il soutiendra à la rentrée. La première porte sur le "Mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle" et l'autre sera une publication en langue espagnole d'un "Traité de chant d'orgue", manuscrit de la Bibliothèque Nationale qui présente le plus vif intérêt non seulement pour les musicologues mais pour le public espagnol et américain du Sud.

— On n'a pas oublié le concours de "the Art Publication Society" dont nous avons annoncé dernièrement les conditions. Les organisateurs de cette brillante compétition musicale, craignant que les différentes classes ne portent pas des dénominations assez précises, nous prient d'insérer ce qui suit :

La classe A correspond à la Polonaise en la bémol de Chopin, et aux grandes Etudes de Liszt ; la classe B, au Rondo Capricioso de Mendelssohn ; la classe C aux Scènes d'enfants de Schumann.

* * *

La société des "Auditions Modernes", sous le haut patronage de M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, informe MM. les compositeurs que leurs œuvres manuscrites de musique de chambre seront reçues jusqu'au 31 Octobre prochain, Maison Pleyel, 22, rue Rochechouart.

Adresser toute demande de renseignements à M. P. Oberdoerffer, 40, rue Dulong, Paris.

* * *

Nous sommes heureux d'annoncer que la Société Haendel donnera son premier Concert le Vendredi 6 décembre. Elle organisera quatre Séances pendant cette saison, avec des œuvres de : Haendel, Hasse, Locatelli, Graupner et Schütz.

* * *

Le Cours Sauvrezis, 55, rue de la Pompe, reprend ses programmes si complets, et qui mènent l'élève depuis le Solfège jusqu'à l'Orchestre, sous la direction de Maîtres éminents.

* * *

Notre éminent collègue M. Jean d'Udine nous prie d'annoncer que son Ecole Française de Gymnastique Rythmique ouvrira ce mois. Les cours auront lieu, comme d'habitude, 11, avenue des Ternes.

* * *

Les rééditions de : *Télémaque*, parodie par Lesage (Paris, 1715), et *The Beggars Opera*, par Gay et Pepusch (Londres, 1728), par notre collègue berlinoise Georgy Calmus, annoncées dans "S.I.M." l'année passée, viennent de paraître. On peut souscrire dès maintenant chez Liepmannshon à Berlin.

Dépositaires de S. I. M. à Paris

BLANCHARD 4, Boulevard St. André.
BOULINIER, 19, Boulevard St. Michel.
BRIQUET, 34, Boulevard Haussmann.
CHARTIER, 21, rue Saint-Sulpice.
COSTALLAT & Cie, 60, chaussée d'Antin.
DEMETS, 2, rue de Louvois.
DENOIX, 67, rue Caumartin.
DURAND & Cie, 4, Place de la Madeleine.
ESCHIG (MAX), 13, rue Laffitte.
FEUILLATRE, 8, Boulevard Denain.
FLAMMARION, Odéon
— 14, rue Auber.
— 3, Boulevard St. Martin.
— 10, Boulevard des Italiens.
— 36^{bis}, Avenue de l'Opéra.
FLOURY, 1, Boulevard des Capucines.

GATEAU, 8, rue de Castiglione.
GAVEAU, 45, rue La Boëtie.
GRUS & Cie, 116, Boulevard Haussmann.
LAROUSSE, 58, rue des Ecoles.
LIBRAIRIE ANGLAISE DE L'ETOILE,
3, avenue Victor-Hugo.
MARTIN, 3, Faubourg St. Honoré.
PAUL E., 100, Faubourg St. Honoré.
REY, 8, Boulevard des Italiens.
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.
ROUART, 18, Boulevard de Strasbourg.
SAUVAITRE, 72, Boulevard Haussmann.
SEVIN ET SARRAT, 25, rue La Boëtie.
STOCK, 155, rue St. Honoré.
TARIDE, 18, Boulevard St. Denis.
TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.
WEIL, 60, rue Caumartin.