2e Année. — Nos 17-18 — 15 Septembre 1906.

LE MERCURE MUSICAL

Sommaire

GEORGES D'ESPAGNAT..... *Composition inédite pour Simone.*

REMY DE GOURMONT..... *Simone. — VIII : Le Verger.*
PIERRE AUBRY..... *Les plus anciens textes de musique instrumentale.*
HENRY GAUTHIER-VILLARS *Gluck et Jean d'Udine.*
JULES ROUANET..... *La musique arabe en Algérie* (suite et fin).
PHILISTIN..... *Snobisme et critique.*

REVUE DU MOIS

Marcel Montandon : *La Musique à Munich.* — **E. Ansermet** : *La Musique en Suisse.* — **Jacques Reboul** : *Courrier de Lyon.* — *Échos.*

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... **1 fr.** | *UNION POSTALE*..... **1 fr. 25**

ANNONCES ET PUBLICITÉ
Ch. Jarlot
14, Boulevard Saint-Michel
PARIS VIe

ADMINISTRATION :
E. Demets
2, Rue de Louvois
PARIS IIe

Le *Mercure Musical* paraît le 1er et le 15 de chaque mois

ABONNEMENTS D'UN AN :
(Du 1er de chaque mois)

PARIS ET DÉPARTEMENTS..... **12** fr.
ÉTRANGER..... **15** fr.

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste

RÉDACTION : *2, rue de Louvois*, **PARIS IIe**

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — **PARIS, IIe**

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).
C'est l'espoir.
Les grands vents.
Tristesse.
En recueil. *Net.* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas).
I. Roses en bracelet autour.
II. Dans le jeune et frais cimetière.
III. Va-t-on songer à l'automne.
En recueil. *Net.* 3 »
— « Cinq mélodies ».
I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).
II. Si la plage penche (P. Valéry).
III. Les deux Perles (Tchang-Tsi).
IV. L'air (Th. de Banville).
V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).
En recueil. *Net.* 5 »
Déodat de Séverac.
Chanson de Blaisine (M. Magre). *Net.* 1 50
Le Chevrier (P. Rey). » 1 70
Les Cors (P. Rey). » 2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren). » 1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck). » 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Ten. (Th. Gautier). » 2 50
Dupont (G.). Les Effarés (J.-A. Rimbaud). » 2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor). » 1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. » 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige (Epigrammes de Cl. Marot). » 1 70

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse. » 2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne. » 2 »
— Minuetto. » 2 »
— Valse, en *sol* mineur » 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre. » 3 »
Labey (M.). Sonate en quatre part. » 8 »
Mel-Bonis. Bourrée. » 1 70
— Le moustique. » 2 »
Rhené-Baton. « Six préludes »
I. Prélude, en *mi* min. *Net.* 1 »
II. Prélude oriental, en *fa* ♯ maj. » 2 50
III. Prélude, en *ut* min. » 1 »
IV. Prélude, en *la* ♭ maj. » 1 70
V. Prélude ancien, en *si* min. » 1 70
VI. Prélude, en *sol* min. » 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau. » 3 35
— Pavane pour une Infante défunte. » 2 »
Vanzande (R.). Marine. » 2 50
Labey (M.). Symphonie en *mi*, piano 4 mains. » 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue en *la* min. (de J.-S. Bach). » 3 »
— Prélude et fugue en *mi* min. (de J.-S. Bach). » 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. *Net.* 10 »
Leclair (J.-M.). 1er Livre de 6 Sonates. » 15 »
Mel-Bonis Largo en *mi* maj. (attribué à Haendel). » 1 70
Munktell (H.). Sonate. » 8 »
Sérieyx (A.). Sonate en *sol*, en 4 parties. » 8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate. » 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 6 »

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate. » 7 »

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes. » 15 »
Leclair (J.-M.). Sonate à trois, violon ou flûte, violonc. et piano. » 2 50
Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et cordes. » 12 »
— Suite, pour piano, flûte et violonc. » 5 »
Seitz (A.). Quatuor, pour instruments à cordes. » 12 »

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion

ESTAMPIES ET DANSES ROYALES

LES PLUS ANCIENS TEXTES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE AU MOYEN AGE

Jusqu'à ces dernières années, on pouvait croire que les œuvres de musique instrumentale du moyen âge avaient eu le même sort que les instruments de musique sur lesquels on les jouait, et que la musicologie contemporaine n'aurait d'autre perspective désormais que d'ignorer toujours ceux-ci et celles-là. Tout au plus quelques érudits ont-ils, mais sans grande netteté, formulé l'hypothèse que les *ténors* des motets du treizième siècle étaient exécutés sur les instruments et non par les voix(1) : cette conception a pour fondement l'absence d'un texte littéraire à cette partie du motet. L'explication est vraisemblable, mais nous ferons remarquer qu'il n'est point de mélodie de *ténor* dans la musique médiévale qui ne soit désignée par quelques mots, soit de latin, soit de langue vulgaire, et, comme nous savons que, dès cette époque lointaine de l'art du déchant, l'habitude était prise par les musiciens d'adopter comme sujet de leurs compositions un thème mélodique généralement répandu, telle une antienne

(1) Lavoix, *La musique au siècle de saint Louis*, dans le *Recueil de motets français*, de G. Raynaud, p. 314, Paris, 1883. — De Coussemaker, *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, p. 67, Paris, 1865. — Koller (Oswald), *Der Liederkodex von Montpellier*, dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1888, 1er fasc.

On consultera sur l'accompagnement des voix par les instruments dans les compositions savantes du XIVe et du XVe siècle un article récent de M. Hugo Riemann, *das Kunstlied im 14-15. Jahrhundert*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, juillet-septembre, 1906.

de l'office liturgique, telle encore une chanson populaire, il est vraisemblable que les copistes des manuscrits ont négligé de transcrire des paroles qui étaient, comme les mélodies, dans la mémoire de tous. En fait, nous avons identifié un certain nombre de *ténors* français : les compositions auxquelles ils sont empruntés peuvent compter parmi les plus jolies et les plus justement populaires du moyen âge. Bref, la théorie qui considère les *ténors* de motets comme ayant été exécutés par des instruments, n'est point invraisemblable, mais nous devons jusqu'à plus ample informé la considérer encore comme une hypothèse, dont la vérification n'est pas faite.

C'est en 1897 seulement qu'un professeur d'Oxford, H.-E. Wooldridge, a publié en fac-similé un fragment authentique de musique instrumentale appartenant à la fin du XIVe siècle (1) : les plus anciens morceaux antérieurement connus ne remontaient guère plus haut que la seconde moitié du XVe siècle. M. Johannès Wolf, qui étudia le fragment publié par Wooldridge, y vit une très ancienne tablature d'orgue et donna de ce texte vénérable une excellente transcription (2). Cette publication marquait un progrès notable dans les études musicologiques, mais on pouvait toujours regretter de n'avoir point entre les mains quelqu'une de ces compositions instrumentales, que les jongleurs jouaient sur la rubèbe, sur la viole, sur la chifoine, dans ce beau siècle de la musique française, qui vit éclore les mélodies claires et faciles des troubadours et des trouvères.

Que l'action destructrice du temps ait eu raison de la fragilité des instruments de musique, cela ne se comprend que trop ! Que les violes, les gigues, les rotes, les luts, les guiternes, les mandores, les psaltérions, les frestels et tant d'autres ne nous soient plus aujourd'hui connus que par les mentions des poètes ou les enluminures des manuscrits, c'est peu certainement, mais nous avons au moins des données historiques sur les instruments de musique du moyen âge : nous les voyons, si nous ne les entendons point. Il n'en est que plus étrange

(1) WOOLDRIDGE (H.-E.), *Early English Harmony from the* 10th *to the* 15th *century. Vol.* I. *Facsimiles.* London, Quaritch, 1897. Les planches qui nous intéressent vont du nº XLII au nº XLV. Il faut encore citer la planche XXIV de cette publication ; c'est un fragment assez peu intéressant de musique instrumentale, reproduit depuis dans *Early Bodleian music*, pl. VII. London. 1901. L'original est à Oxford, Bodleian Douce 139, fol. 5 vº.

(2) WOLF (JOHANNÈS), *Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Jahrhundert*, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, de 1899 (Pustet, Ratisbonne). Le manuscrit original est au British Museum, Additional, ms. 28,550.

que les œuvres elles-mêmes ne se soient pas conservées, car les instruments ne devaient point toujours se borner à doubler les voix. Si les compositions instrumentales ont été écrites, pourquoi les manuscrits où elles se trouvaient ont-ils eu un sort moins durable que ceux des chansons de geste ou des chroniqueurs ou des sermonnaires ou de tous ceux dont les œuvres nous sont restées en nombre considérable ? Ce problème est à peu près insoluble. Il faut croire qu'une faible partie seulement des compositions de musique instrumentale a été notée, que les manuscrits de jongleurs qui les contenaient se sont trouvés — par trop d'usage — dans des conditions défectueuses pour résister à l'épreuve du temps, et qu'ainsi le peu que nous aurions pu connaître de ces productions a disparu avant de parvenir jusqu'à nous.

D'autres raisons pouvaient nous faire trouver plus regrettable encore cette lacune dans notre documentation musicologique, car nous sommes non seulement assurés de l'existence de la musique instrumentale au moyen âge, mais nous savons, grâce à des sources diverses et précises, quels furent les genres par lesquels elle se manifesta aux contemporains de saint Louis et de Philippe le Bel.

L'*estampie* dut être une des formes les plus usitées du style instrumental au XIIIe siècle. L'étymologie de ce terme est obscure. L'ancien français, *estampie*, et le provençal, *estampida*, désignent, selon Diez, une catégorie de poésies destinées à être chantées avec accompagnement de viole (1). On a pensé que ce mot pouvait venir d'un type latin *stampare* et désigner le mouvement du pied qui marque dans la danse le frappé ou le temps fort de la mesure : mais Diez objecte qu'on devrait dans ce cas avoir une forme *estampada*. Le verbe *estampir* se rencontre en provençal ancien avec la signification de retentir, résonner.

..... del salteri
faras ·x· cordas estampir (2).

Mais pour expliquer le provençal *estampir* dans le sens relevé plus haut, Diez pense au germanique *stamph*, allemand *stoessel*, en le rattachant au bruit du pilon dans le mortier : il paraît donc que nous sommes toujours dans le domaine des hypothèses (3).

(1) DIEZ (FR.), *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn, 1887.

(2) GUIRAUT DE CALANSON, *Fadet ioglar*, cité par Raynouard, *Lexique roman*, III, 201.

(3) Voir sur ce point MEYER (PAUL), *Les derniers troubadours de la Provence*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6e série, V, et KOERTING, deuxième édition, n° 904. Ce dernier propose le germanique *stampon*, représenté par l'allemand actuel *stampfen*.

Il est important de noter ici la curieuse unanimité des textes du moyen âge à définir l'estampie une musique de danse exécutée par les instruments. Tout d'abord nous rappellerons la célèbre *estampida* de Rambaut de Vaqueiras et l'histoire de cette pièce, telle qu'elle nous est connue par les *Biographies des troubadours en langue provençale* (1) et que nous l'avons nous-même racontée (2).

Le poète Rambaut de Vaqueiras (1180-1207) était, au dire de ses biographes, fils d'un pauvre chevalier du château de Vaqueiras qui avait nom Peirol, et qui passait pour fou. Après avoir été au service du prince d'Orange, Guillaume des Baux. sans doute comme jongleur, Rambaut s'en fut à la cour de Boniface II de Montferrat, où, pour son malheur, il s'enamoura de la sœur du marquis, madame Béatrice, qui était mariée au seigneur de Savone. Elle l'aima, ils s'aimèrent d'un de ces amours qui se traduisent en chansons pour la postérité, et tout allait au mieux du monde, quand le bonheur des amants suscita l'envie des *losengiers*, ces mauvaises langues de la littérature médiévale, qui s'en furent dire à madame Béatrice : « *Qui es aquest Raimbautz de Vaqueiras? Si tot lo marques l'a fait cavalier, sapchatz que non vos es onors ni a vos ni al marques* » : — Quel est donc ce Rambaut de Vaqueiras ? Quoique le marquis votre frère ait fait de lui un chevalier, sachez, Madame, qu'il n'est un honneur ni pour le marquis, ni pour vous ». — Comme, au moyen âge, la discrétion était la première règle de l'amour courtois, madame Béatrice crut que Rambaut s'était vanté et s'en offusqua : le galant jongleur eut son congé. Alors, adieu, chansons ! adieu, belles nuits d'amour! Rambaut est devenu taciturne et muet.

Ici, un des plus anciens manuscrits qui nous aient conservé la biographie de notre poète raconte l'épisode suivant. En ce temps vinrent à la cour du marquis deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la viole. Et un jour, ils jouèrent sur leurs instruments une *estampida*, qui plut fort au marquis, aux chevaliers et aux dames. Et sire Rambaut en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi ! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand voici un bel air de viole et près de vous aussi belle dame que ma sœur, qui vous tient à son service et est bien la plus valeureuse femme qui soit au monde ? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui savait la chose,

(1) *Les biographies des troubadours en langue provençale*, publiées par C. Chabaneau (Extrait du tome X de l'*Histoire générale du Languedoc*), Toulouse, 1885, in-4.

(2) *Revue musicale*, nº du 15 juin 1904.

dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi et pour tout l'entourage, vous plaise prier Rambaut qu'au nom de votre amour et de votre grâce, il ait à chanter et à retrouver sa gaîté d'antan ! »

Et madame Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre réconfort et pour l'amou d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire une nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida* en ces termes, *don Raimbautz per aquesta razon que vos avetz ausit, fetz la 'stampida que dis aisi* :

Kalenda maia
Ni flor de faia,
Ni cant d'ausell...

Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient jouée sur leurs violes, *aquesta'stampida fo facha a las notas de la 'stampida quel joglar fasion en las violas* ».

Voilà donc l'histoire : ce qu'il faut retenir au point de vue musicologique, c'est que les paroles de la pièce *Kalenda maia* furent composées par Rambaut de Vaqueiras pour être adaptées sur une mélodie instrumentale (1).

Venons maintenant à la seconde série de pièces établissant le caractère du genre. Ce sont quelques textes empruntés à la littérature du même temps.

*
* *

E Marot, par cortoisie je te prie,
Mon meffait pardone moi,
Je ferai une estampie si jolie,
Balle un petit, je t'an proi (2).

*
* *

Guis dou tabor au flahutel
Leur fait ceste estampie :
Chivalala, dori doreaus
Chivalala dorie (3).

*
* *

Cil vieleur vielent lais
Canconnetez et estampiez (4).

(1) On trouvera le texte musical de l'*estampida* de Rambaut de Vaqueiras dans l'étude à laquelle il est fait allusion à la note précédente.
(2) Bartsch, *Altfranz. Romanz und Pastourellen*. II, 35, 19.
(3) Id., *ibid.*, III, 21, 49.
(4) *Gilles de Chin*, poème de Gautier de Tournay, v. 1147, publié par Reiffenberg. Bruxelles, 1847.

*
* *

IIII menestreil de viele
Ont une estampie nouviele
Devant la dame vielée (1).

*
* *

La estoient li menestrel
Qui s'acquittoient bien et bel
A piper et tout de nouvel
Unes danses teles qu'il sorent,
Et si trestot que cessé orent
Les estampies qu'ils batoient,
Cil et celes qui s'esbatoient
Au danser sans gueres atendre
Commencierent leurs mains a tendre
Pour caroler (2).

*
* *

Veoir l'alons et je t'en prie,
Et sy disons une estampie
De noz ·II· bons instrumens (3).

A ces textes nous en ajouterons un autre que son caractère didactique ne permet pas de confondre avec ces sources poétiques : c'est la définition de l'*estampida* donnée par les *Leys d'Amors :*

Encaras havem estampida et aquesta a respieg alcunas vetz quant al so d'esturmens, et adonx d'aquesta no curam. Et alcunas vetz a respieg no tant solamen al so, ans o ha al dictat qu'om fa d'amors o de lauzors, a la maniera de vers e de chanso (4).

Enfin, en troisième et dernier lieu, voici sur l'*estampie* un document très important, qui ne nous est connu que depuis peu d'années, grâce à la publication que M. Johannès Wolf en a faite en 1899 : c'est le traité de musique de Jean de Grocheo, qui, vraisemblablement, fut *regens Parisius* au quatorzième siècle (5). Grocheo nous donne une classification des genres

(1) *La messe des oiseaux*, v. 641, dans les *Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, publiés par A. Scheler. III, 20.

(2) FROISSART, *Poésies*, publiées par A. Scheler, I, 221. Bruxelles, 1870. 3 vol. in-8°.

(3) JUBINAL, *Mystères inédits du quinzième siècle*, II, 76.

(4) *Leys d'Amors*, I, 350, publiés par Gatien Arnoult dans les *Monuments de la littérature romane*, Paris et Toulouse, 3 vol. in-8°., s. d.

(5) *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo* dans les *Sammelbände der In-*

en musique : il divise cet art en musique vocale — nous n'en dirons rien ici — et en musique instrumentale. Il est intéressant de connaître le texte précis de cet auteur.

..... De instrumentalibus [formis] nunc prosequamur... Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa uisa a nobis uiella uidetur preualere... Bonus autem artifex in uiella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit. Ille tamen que coram diuitibus in festis et ludis fiunt communiter ad ·III· generaliter reducuntur, puta *cantum coronatum*, *ductiam* et *stantipedem*. Sed de cantu coronato prius dictum est. De ductia igitur et stantipede nunc dicendum.

.... Stantipes uero est sonus illitteratus habens difficilem concordantiarum discretionem per puncta determinatus. Dico autem habens difficilem... *etc.*: propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum aduertentis et multotiens animos diuitum a praua cogitatione deuertit. Dico autem per puncta determinatus, eo quod percussione, que est in ductia, caret et solum punctorum distinctione cognoscitur.

Partes autem ductie et stantipedis puncta communiter dicuntur.

Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo duas habens partes in principio similes, in fine differentes, qui clausum et apertum communiter appellantur. Dico autem duas habens partes... *etc.*, ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori. Numerum uero punctorum in ductia ad numerum ·III· consonantiarum et perfectarum attendentes ad ·III· posuerunt. Sunt tamen aliquando note uocate ·IV· punctorum, que ad ductiam uel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam alique ductie ·IV· habentes puncta puta ductia « pierron ».

Numerum uero punctorum in stantipede quidam ad ·VI· posuerunt ad rationes uocis inspicientes. Alii tamen de nouo inspicientes forte ad numerum ·VIII· concordantiarum uel naturali inclinatione ducti puta Tassynus, numerum ad ·VII· augmentauerunt. Huiusmodi autem stantipedes res cum ·VII· chordis uel difficiles res Tassyni.

Componere ductiam et stantipedem est sonum per puncta et rectas percussiones in ductia et stantipede determinare. Quemadmodum enim materia naturalis per formam naturalem determinatur, ita sonus determinatus est per puncta et per formam artificialem ei ab artifice attributam.

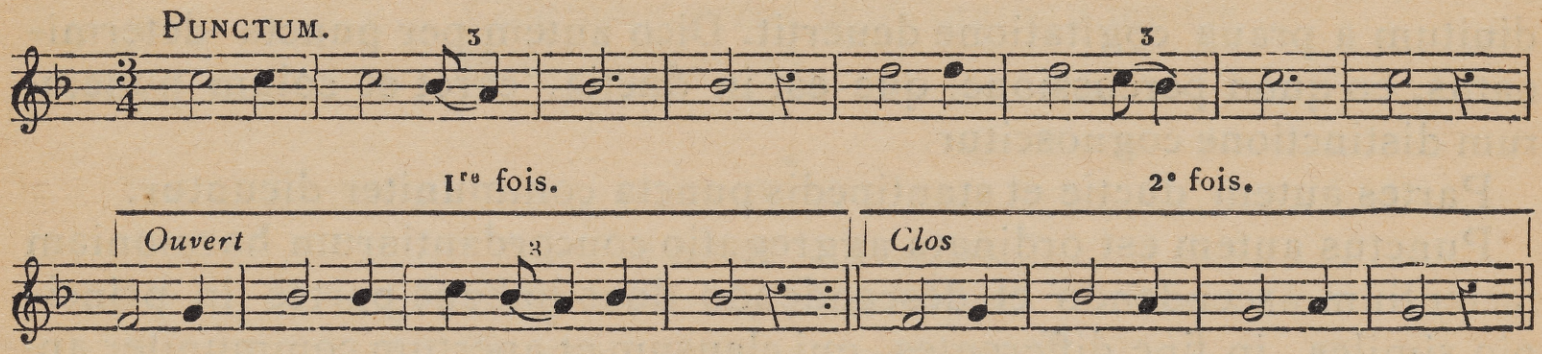
Quid igitur sit ductia et stantipes et que earum partes et que earum compositio, sic sit dictum....

ternationalen Musikgesellschaft, première année, premier fascicule, 1899.

Notons ici que mention est faite de l'estampie, *estampete*, comme forme de composition musicale, par Robert de Handlo, vers le même temps : «... Ab hoc siquidem modo proueniunt hoketi omnes, rondelli, ballade, coree, cantifractus, estampete, floriture et uniuerse note breuium et semibreuium que sub celo sunt, que semibreues, breues atque longe in hoc modo quinto comprehenduntur ». (Robert de Handlo, *Regule*, dans DE COUSSEMAKER, *SS.*, I, p. 402.)

La définition de l'*estampie* chez Jean de Grocheo est curieuse par un enchevêtrement de considérations morales et de détails techniques. Nous ne retiendrons que ces derniers : l'estampie est une mélodie sans paroles, *sonus illitteratus*, composée d'une suite de « puncta », *per puncta determinatus*.

Depuis la publication d'une très ancienne tablature d'orgue par Wooldridge et l'étude qui en a été faite par Joh. Wolf (1), nous savons avec précision ce qu'est le *punctum* dans la musique instrumentale du moyen âge. C'est une courte phrase mélodique, une manière de clausule, reprise deux fois et terminée la première fois par l'ouvert, *apertum*, la seconde fois par le clos, *clausum* (2). Un exemple ne sera pas inutile.



C'est cet ensemble qui constitue un *punctum* : l'estampie se compose de quatre, six ou sept *puncta*, qui ont le clos et l'ouvert identiques au début et différenciés à la terminaison.

Ces deux expressions, le clos, *clausum*, et l'ouvert, *apertum*, appartiennent à la terminologie poétique du XIVe siècle, où elles désignent la première et la seconde partie du couplet de la ballade (3). Le clos et l'ouvert ont, vers le même temps, passé dans la langue musicale : ils se rencontrent dans les textes que nous allons publier ci-après, dès le début du XIVe siècle. On les retrouve ensuite dans les tablatures du

(1) Voir plus haut.

(2) Le mot *punctum* a des sens très nombreux dans le vocabulaire musical du moyen âge. Nous venons d'en voir un. L'Anonyme IV de De Coussemaker (*SS.*, I, 363) l'emploie en une même phrase avec deux significations différentes : « Item omnis punctus penultimus ante longam pausationem sicut in fine puncti uel clausule est longus ». Il faut noter ici l'opposition de « punctus » au sens de note, *uel nota* et de « punctus », au sens de phrase mélodique, *uel clausula*. Cf. dans le même sens Jean de Garlande (*SS.*, I., 114).

(3) Il faut se reporter pour une étude plus complète du *clos* et de l'*ouvert* dans la langue poétique du XIVe siècle aux deux ouvrages suivants :

Hecq (G.) et Paris (L.), *La poétique française au moyen âge et à la Renaissance*, Paris, 1896, in-8°.

Langlois (E.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, dans la *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*, Paris, 1902.

SIMONE

poème champêtre

par

REMY DE GOURMONT

Dessins de GEORGES *d'*ESPAGNAT

Le Verger

Le Verger

Simone, allons au verger
Avec un panier d'osier.
Nous dirons à nos pommiers,
En entrant dans le verger :
Voici la saison des pommes.
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.

Les pommiers sont pleins de guêpes,
Car les pommes sont très mûres :
Il se fait un grand murmure
Autour du vieux doux-aux-vêpes.
Les pommiers sont pleins de pommes,
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.

Nous cueillerons le calville,
Le pigeonnet et la reinette,
Et aussi des pommes à cidre
Dont la chair est un peu doucette.
Voici la saison des pommes,
Allons au verger. Simone,
Allons au verger.

Tu auras l odeur des pommes
Sur ta robe et sur tes mains,
Et tes cheveux seront pleins
Du parfum doux de l automne.
Les pommiers sont pleins de pommes.
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.

Simone, tu seras mon verger
Et mon pommier de doux-aux-vêpes ;
Simone, écarte les guêpes
De ton cœur et de mon verger.
Voici la saison des guêpes,
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.

manuscrit *Add. 28550* du British Museum. Les textes publiés par Johannès Wolf dans sa magistrale *Histoire de la notation mesurée de 1250 à 1460* en fournissent d'autres exemples, surtout dans les œuvres de provenance italienne, avec la forme, assez peu régulière, *verto*, et l'autre, meilleure, *chiuso* (1). Enfin, un théoricien du quinzième siècle, Egidius de Murino, publié dans les *Scriptores* de De Coussemaker, nous donne les règles du clos et de l'ouvert dans la ballade simple et double, dans le virelai simple et double et dans le rondeau.

Isto modo debet fieri ballada simplex : in primo fac apertum et clausum, et ultimo fac clausum solummodo.

Item ballada duplex habet apertum et clausum ante et retro.

Item vironellus simplex habet ante apertum et clausum retro.

Item vironellus duplex habet dimidium apertum et clausum ante et apertum et clausum retro.

Item rondellus habet apertum ante, quando finitur in *ut* et debet esse decima ; et quando finitur in *la*, debet esse quinta, et retro clausum (2).

En revanche, nous ne voyons point l'intérêt de rapprocher ici les deux textes de l'Anonyme IV (3) et de Jean de Garlande (4), dont se sont servis Hugo Riemann (5) et Walter Niemann (6) pour expliquer les expressions de *clos* et d'*ouvert* : il nous semble que ces citations, peu claires par elles-mêmes, n'ajoutent rien à ce que nous savons déjà.

La définition que nous avons pu donner plus haut de l'estampie n'est encore, si claire soit-elle, qu'une définition, mais heureusement nous possédons des documents pratiques qui en mettent les moindres détails en relief et sont, à notre connaissance, les plus anciennes œuvres de musique instrumentale du moyen âge, qui nous soient parvenues. Il s'agit d'additions, que, dans les premières années du quatorzième siècle, c'est-à-dire postérieurement à la rédaction générale du manuscrit, un amateur bien avisé a faites sur quelques folios blancs du manuscrit

(1) Wolf (Ioh.), *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, 1904, 3 vol. in-8. Voir les nos XXVII et LXI.

(2) De Coussemaker, *SS.*, III, 128.

(3) *SS.*, I, 357.

(4) *SS.*, I, 117.

(5) Riemann (H.), *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX. Iahrhundert.* Leipzig, 1898.

(6) Niemann (W.), *Uber die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Iohannes de Garlandia*, Leipzig, 1902.

de la Bibliothèque nationale, fonds français 844. Très connu, souvent utilisé, ce beau manuscrit, qui faisait autrefois partie de la bibliothèque du cardinal Mazarin, est un précieux recueil de chansons de trouvères et de troubadours accompagnées de leurs mélodies. Les interpolations qu'il contient sont très curieuses, mais aucune ne dépasse en intérêt celles dont nous allons nous occuper ici.

Ces pièces se trouvent en deux endroits du manuscrit. Un premier groupe apparaît au folio 5 r°. Il est assez court et se compose seulement de deux pièces : l'une comprend quatre *puncta* avec indication de l'ouvert et du clos, l'autre, qui porte le nom de « danse », n'a que trois *puncta*. Nous pouvons peut-être y voir deux exemples de cette forme de musique instrumentale, appelée *ductia* dans le texte de Jean de Grocheo, sans être autrement en mesure de l'affirmer.

Le second groupe est plus important : il occupe une partie du folio 103 v° et dans leur entier les folios 104 r° et v°. Il se compose de huit *estampies* et d'une *dansse real*, qui termine le fragment. Le titre de l'une de ces pièces, *la tierche estampie roial*, permet une localisation assez vague, il est vrai, mais que l'on peut restreindre aux provinces du nord-ouest de la France, Normandie, Picardie, Artois ou Wallonie, à cause du *ch* de *tierche* : cette caractéristique de graphie nous indique soit l'origine du musicien, soit plus simplement peut-être celle du copiste.

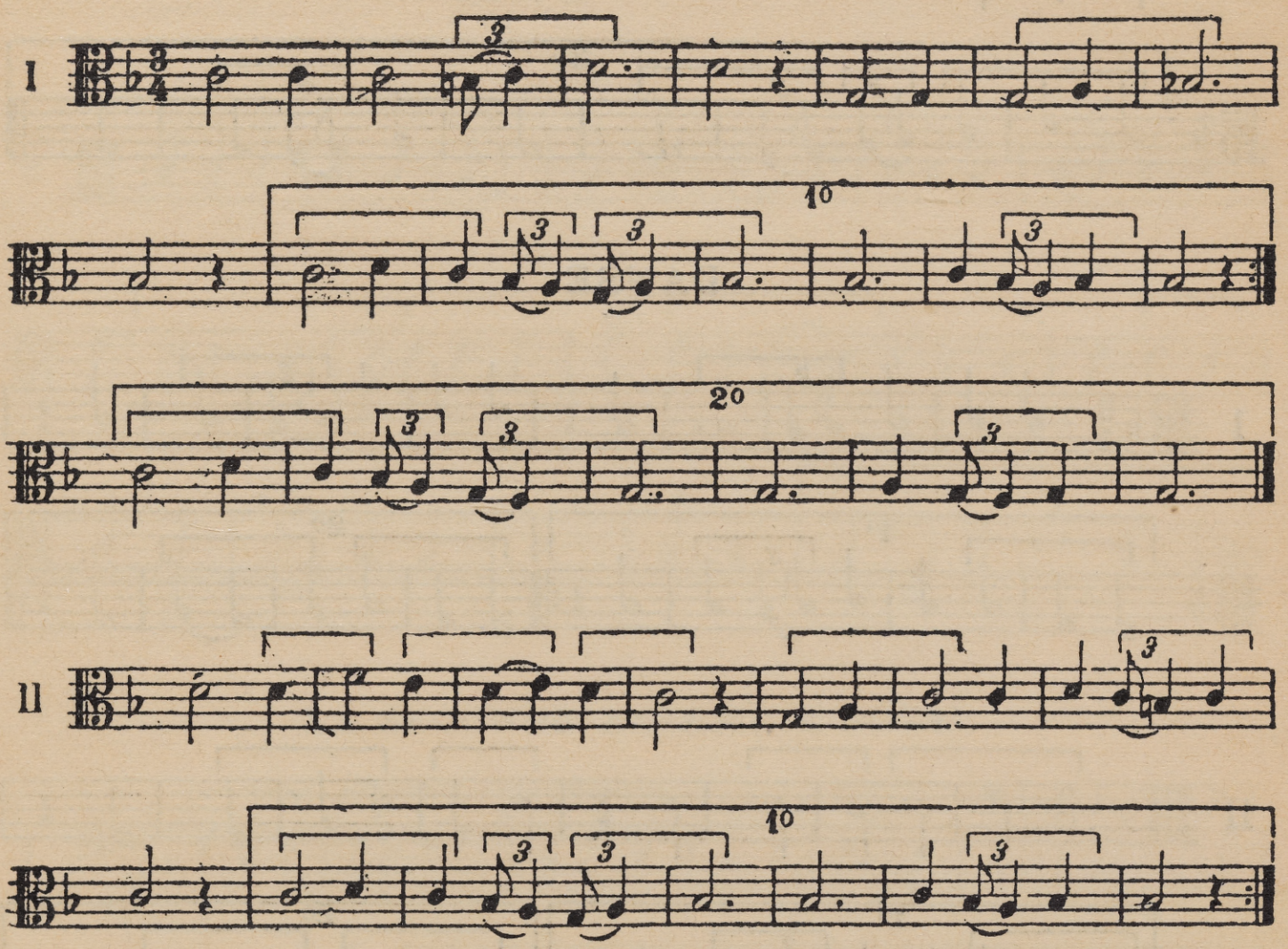
L'examen paléographique de ces deux fragments ne décèle aucun signe extrinsèque qui nous permette de les faire descendre plus bas que les premières années du quatorzième siècle : l'écriture du texte aussi bien que la notation appartiennent à cette époque, sans qu'aucun détail vienne infirmer cette manière de voir.

Les renseignements fournis par les caractères intrinsèques du document ne sont pas moins concluants. La notation musicale ne contient aucune des formes séméiographiques de l'*ars nova*, la minime n'y apparaît point, la semi-brève n'est jamais employée isolément. Nous sommes donc en présence de textes antérieurs à l'année 1325. En revanche, l'écriture franconienne de la seconde moitié du treizième siècle y est nettement employée et rend compte de toutes les particularités de la notation : nous noterons au fur et à mesure les quelques difficultés qui se présentent dans ces curieux documents. Aussi notre traduction est-elle faite sur les bases de cette doctrine.

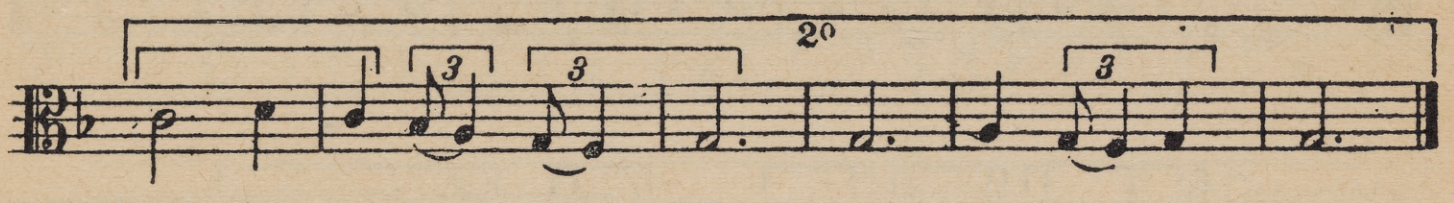
PREMIER FRAGMENT

[.....](1)

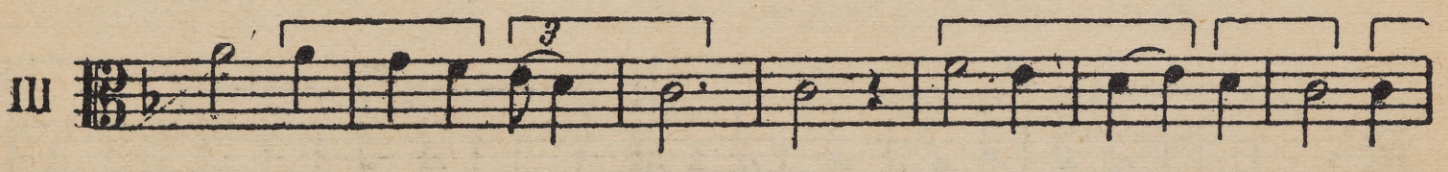
I

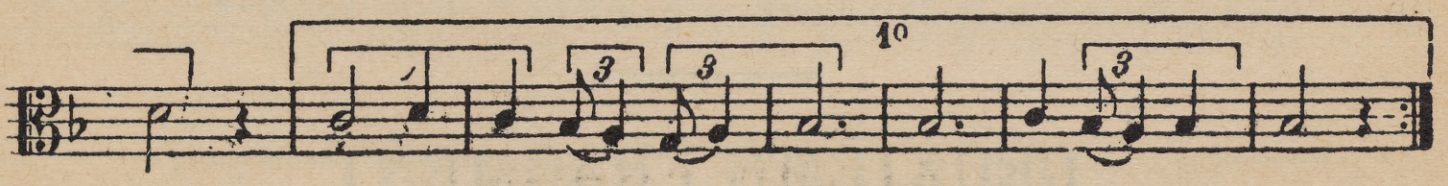


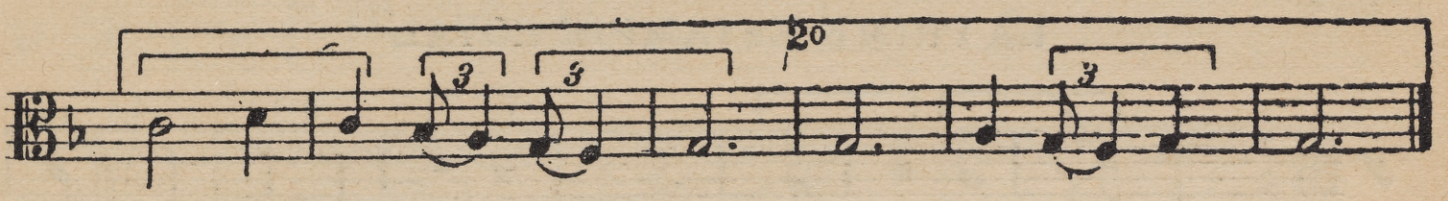
II



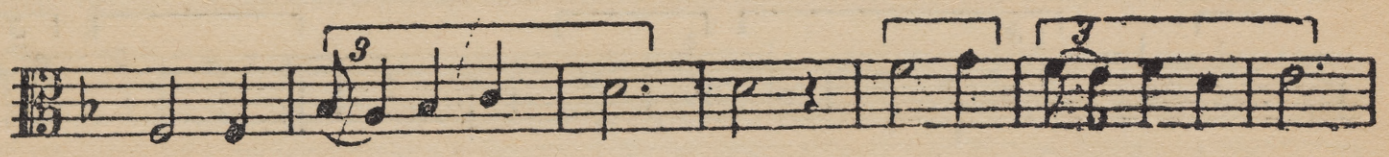
III



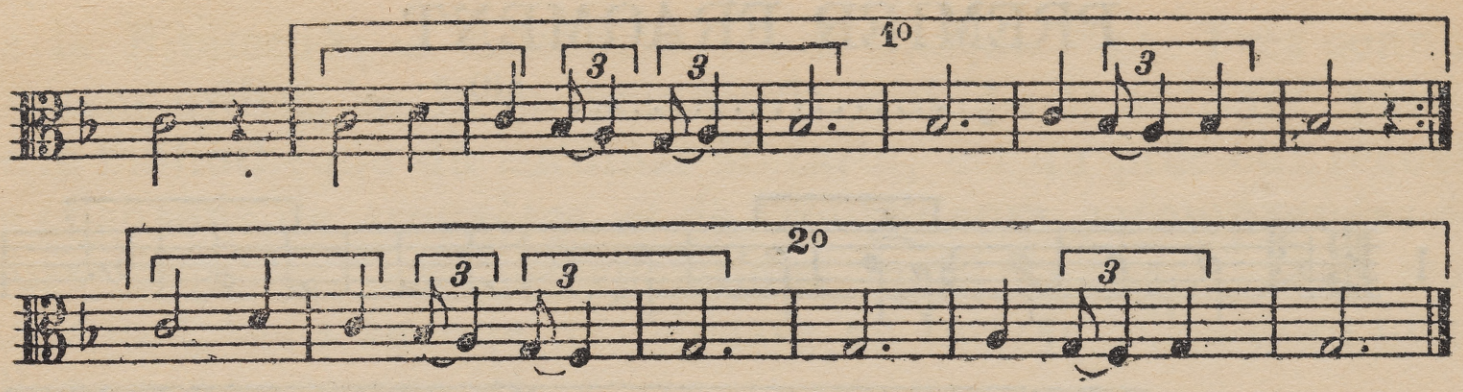




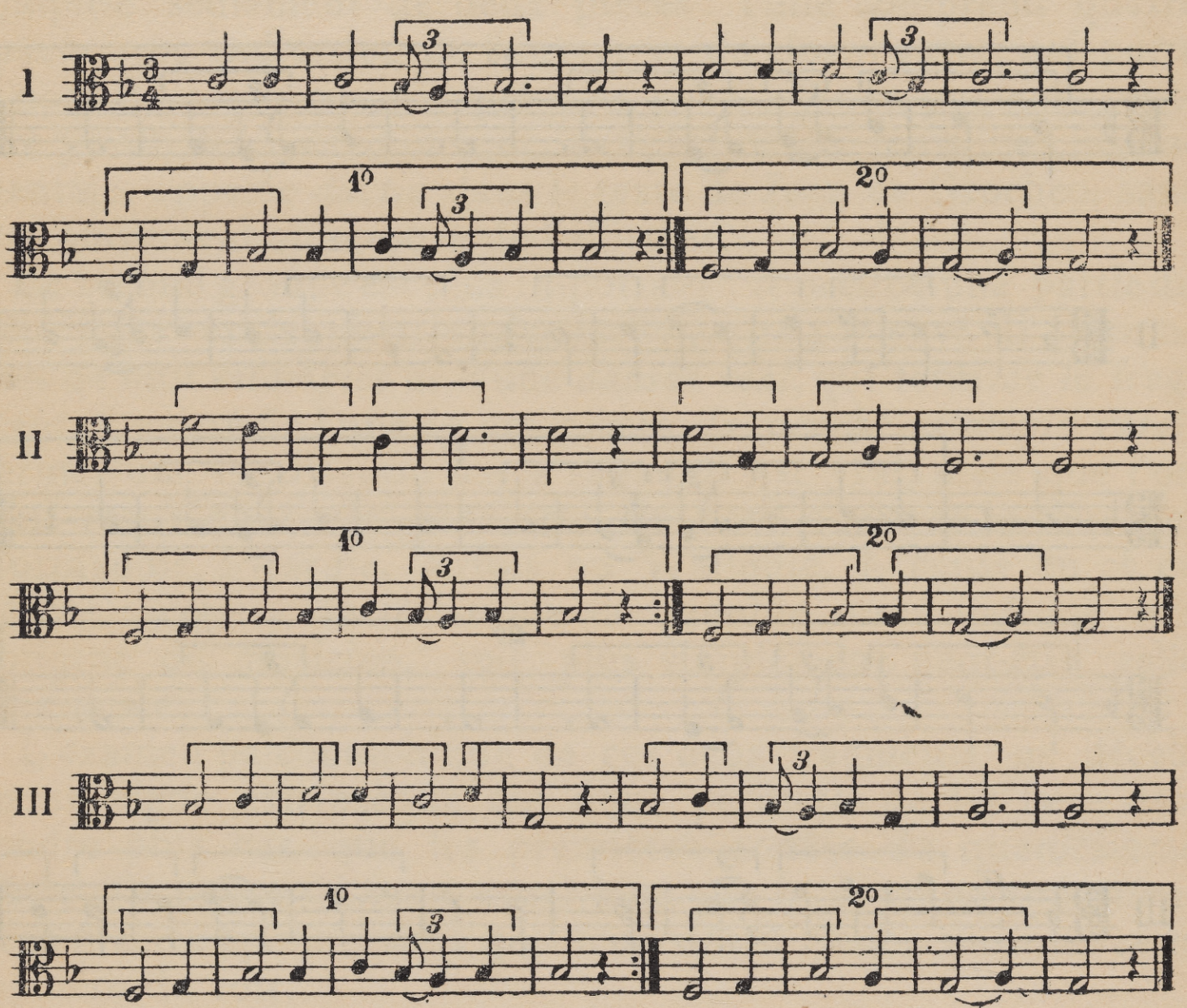
IV



(1) Le titre manque dans le manuscrit.

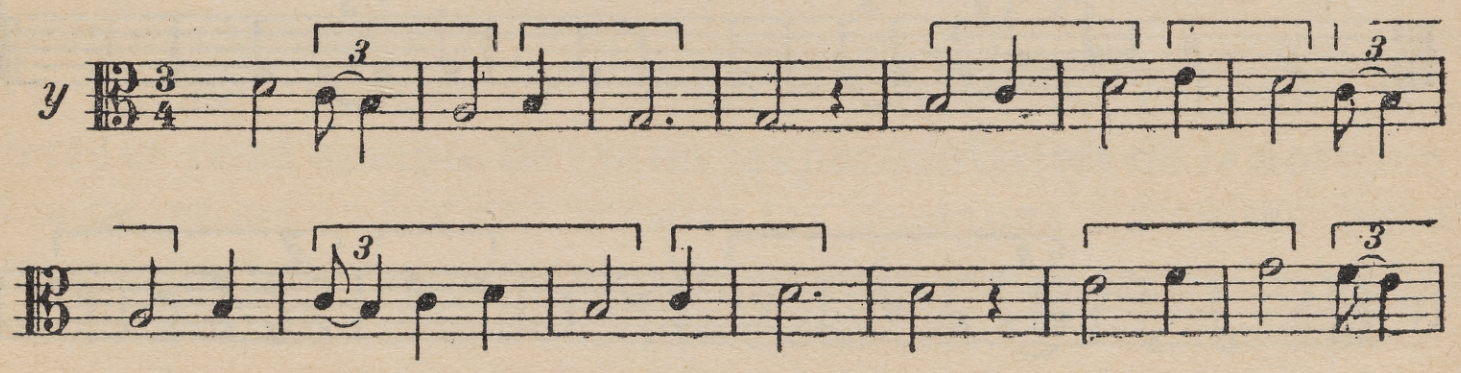


DANSE

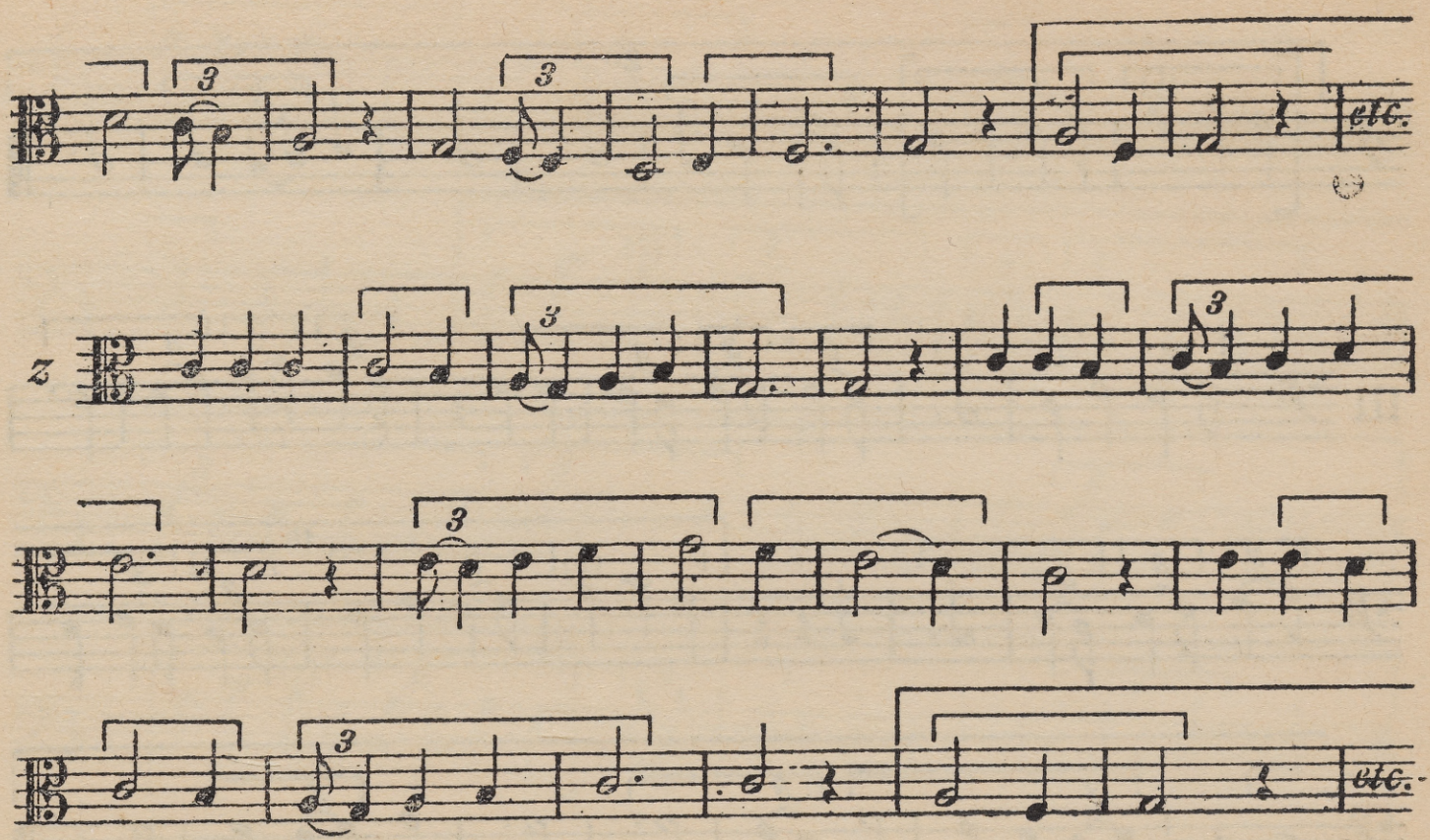


DEUXIÈME FRAGMENT

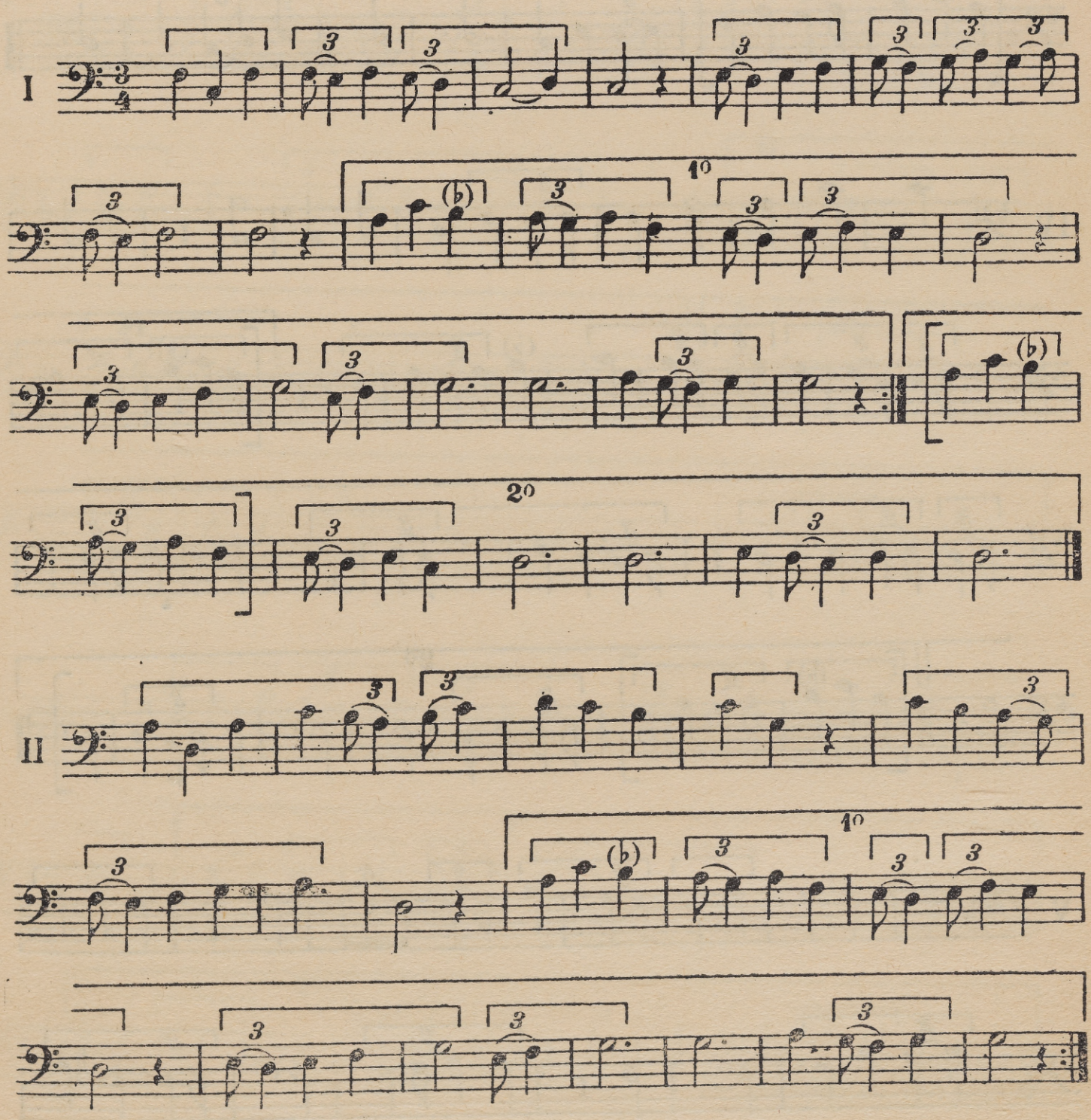
LA PRIME ESTAMPIE ROYAL[1]

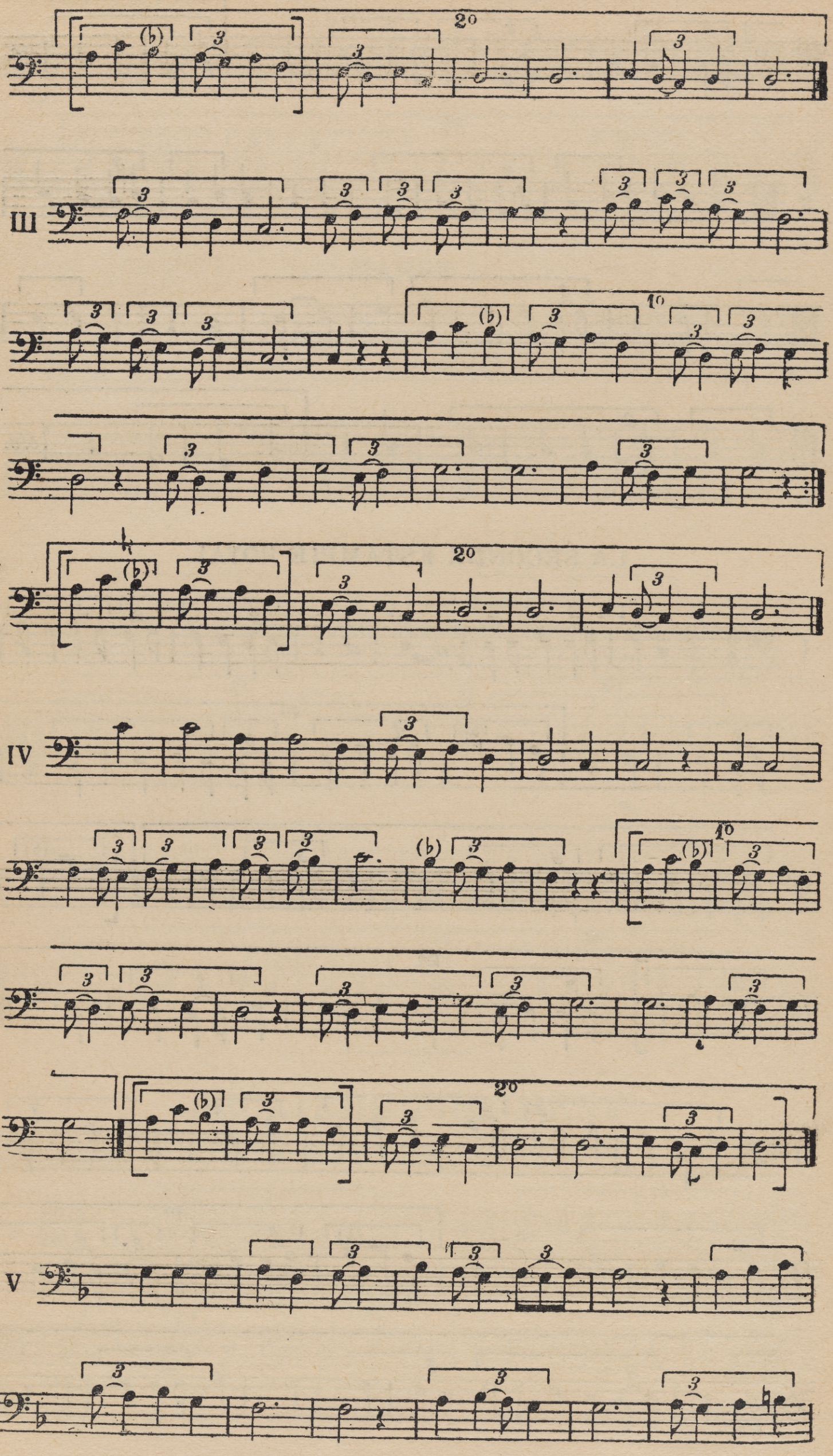


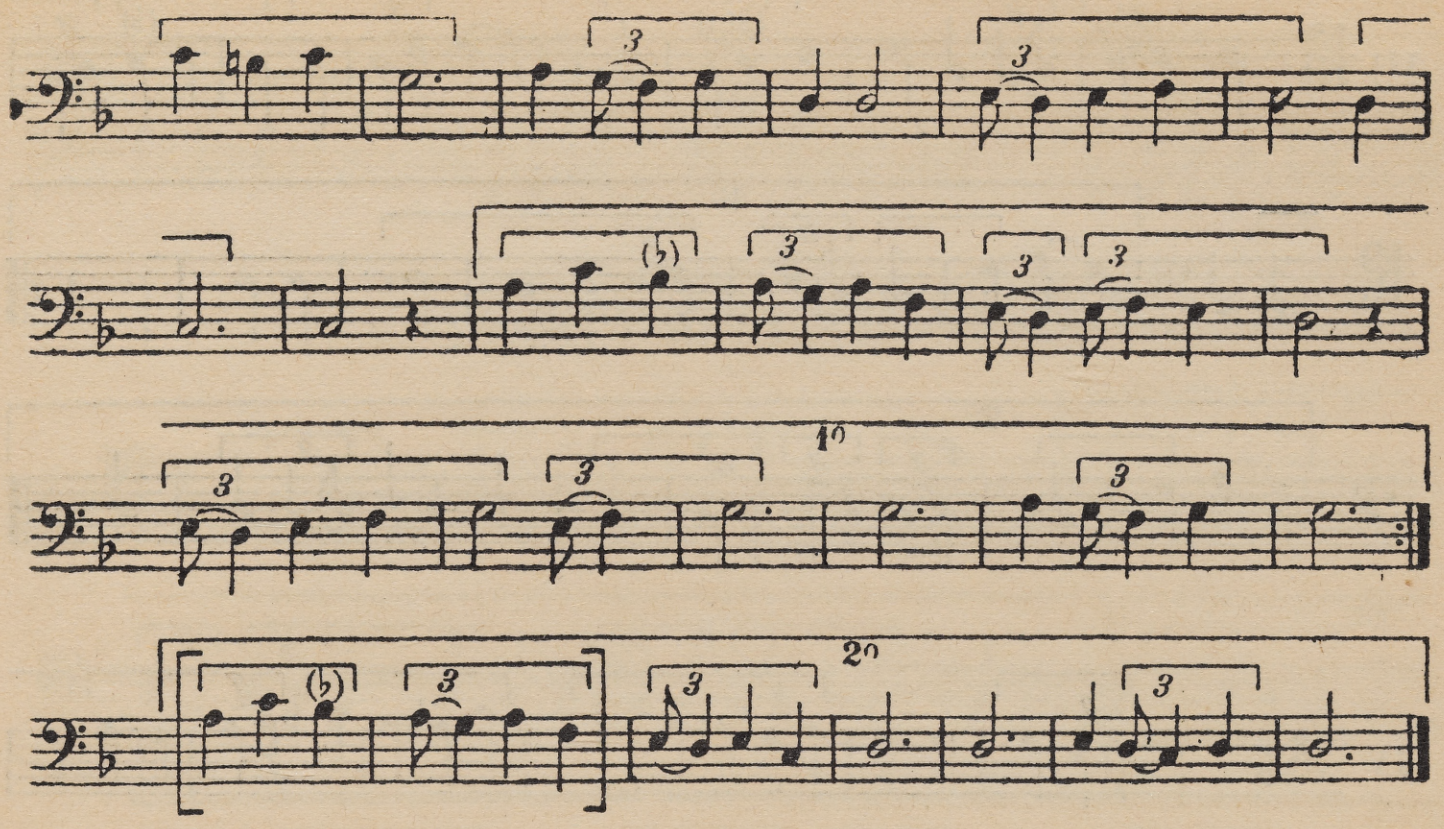
(1) Le titre manque dans le manuscrit, ainsi que les premiers puncta de l'estampie.



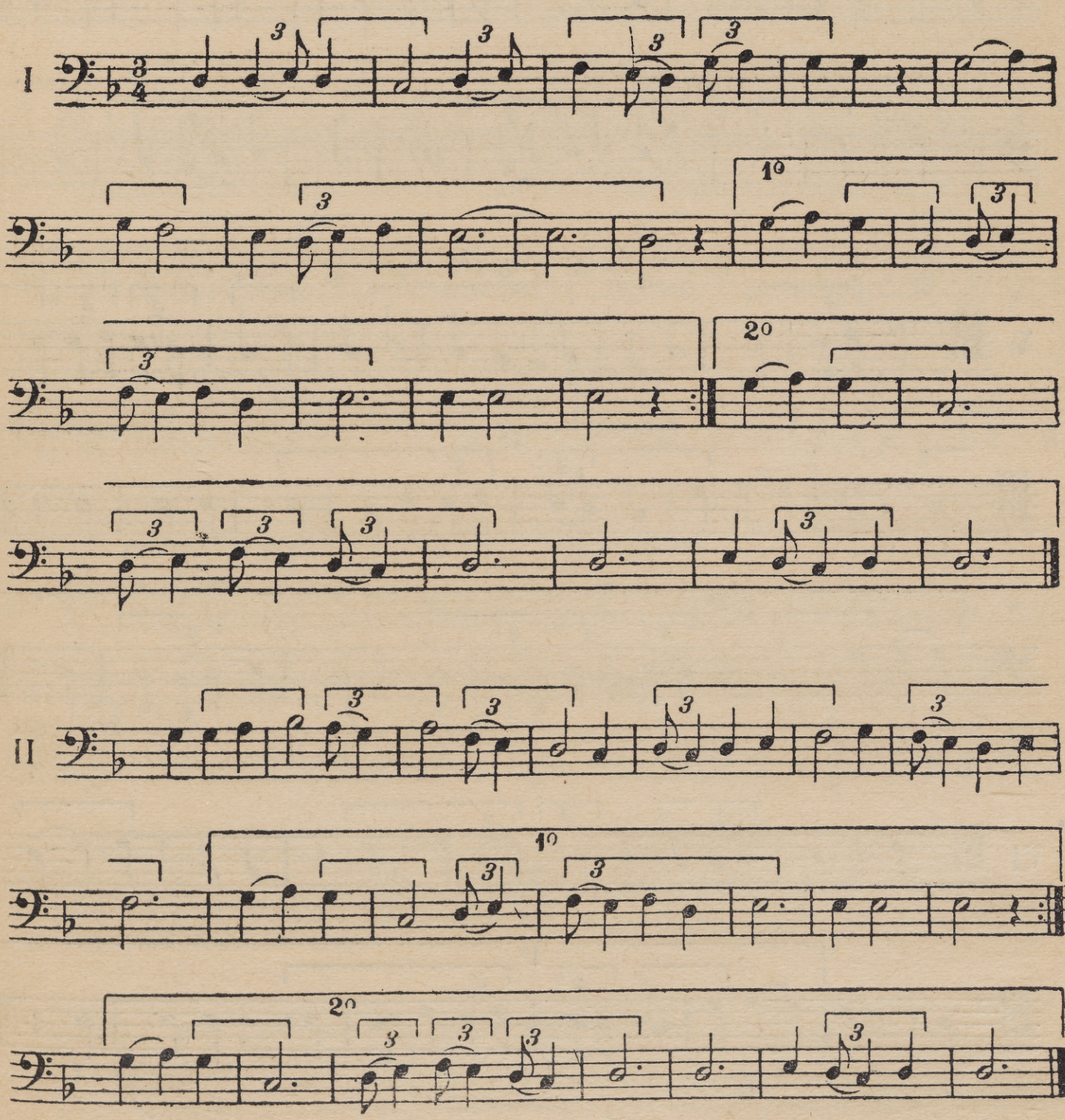
LA SECONDE ESTAMPIE ROYAL




III
IV
V
*



LA TIERCHE ESTAMPIE ROIAL



III

1°

2°

IV

1°

2°

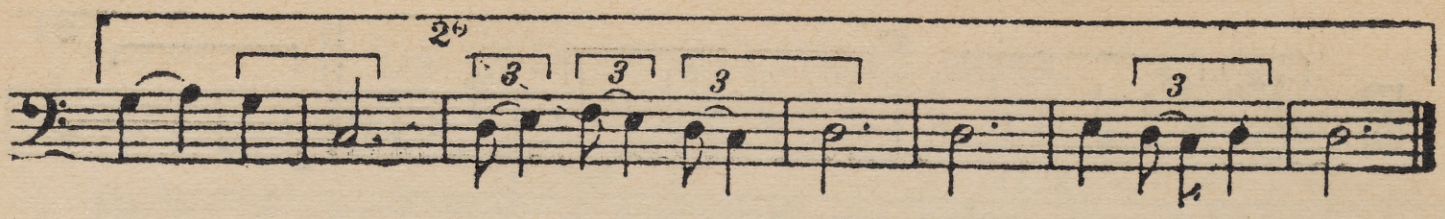
V

1°

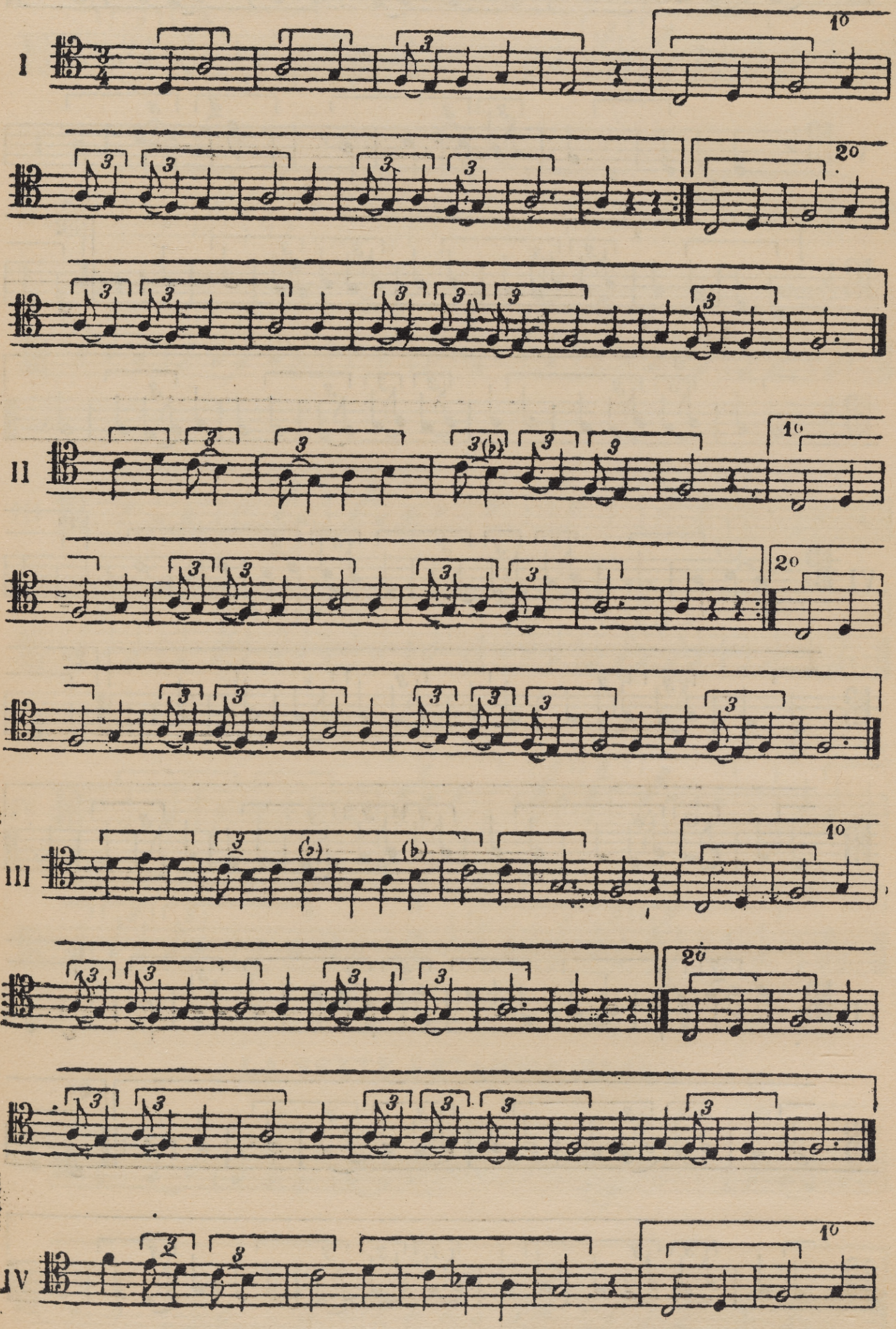
2°

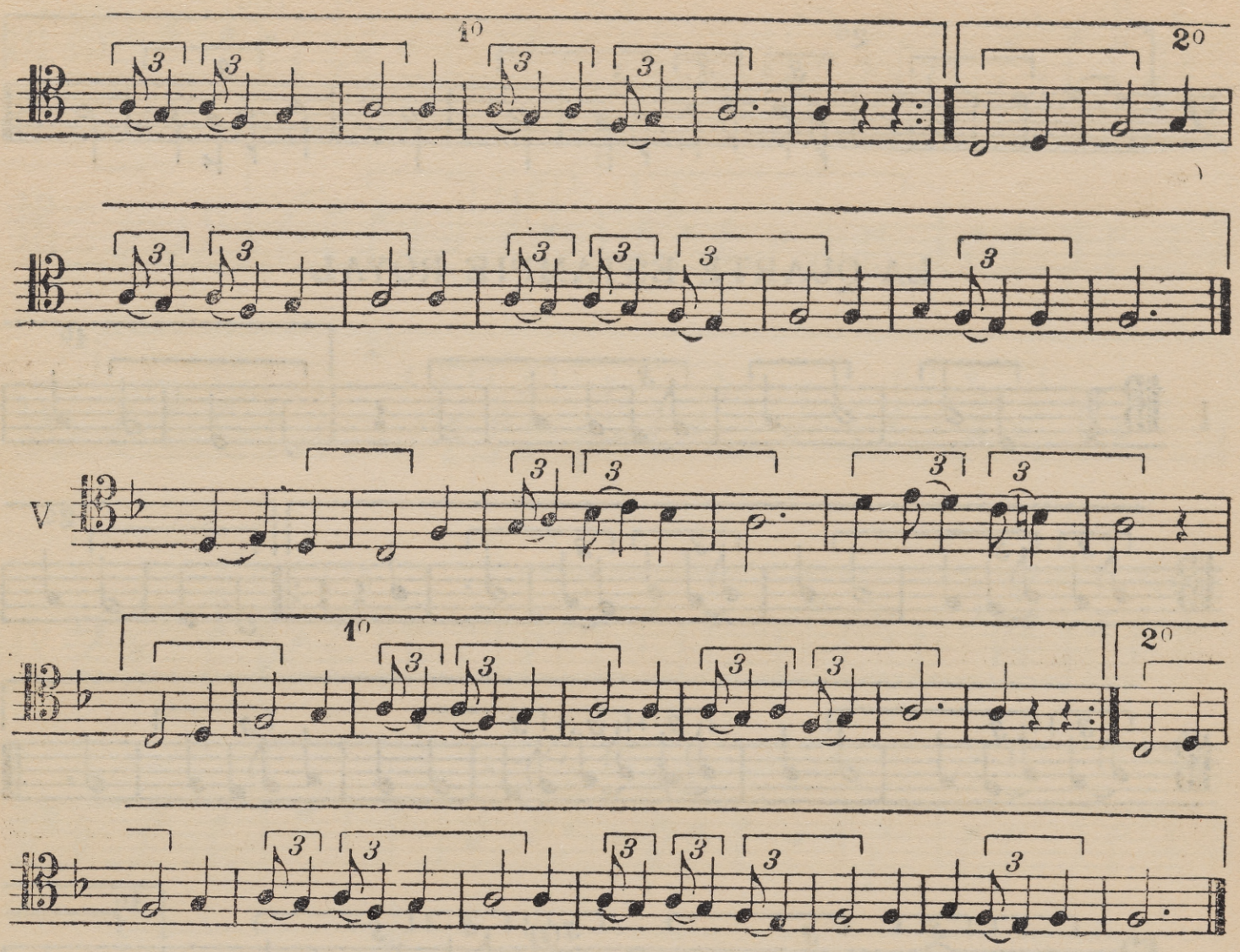
VI

1°

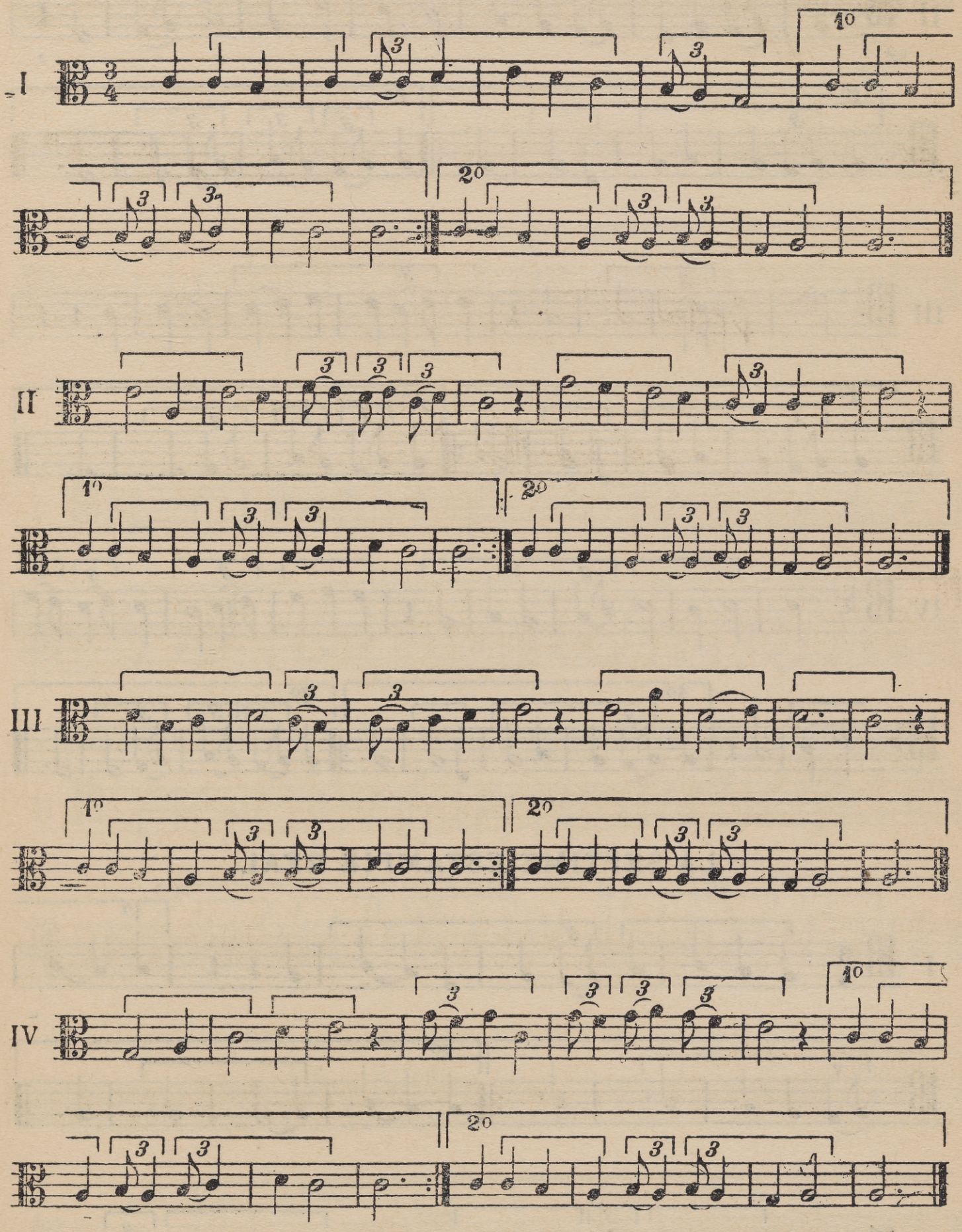


LA QUARTE ESTAMPIE ROYAL

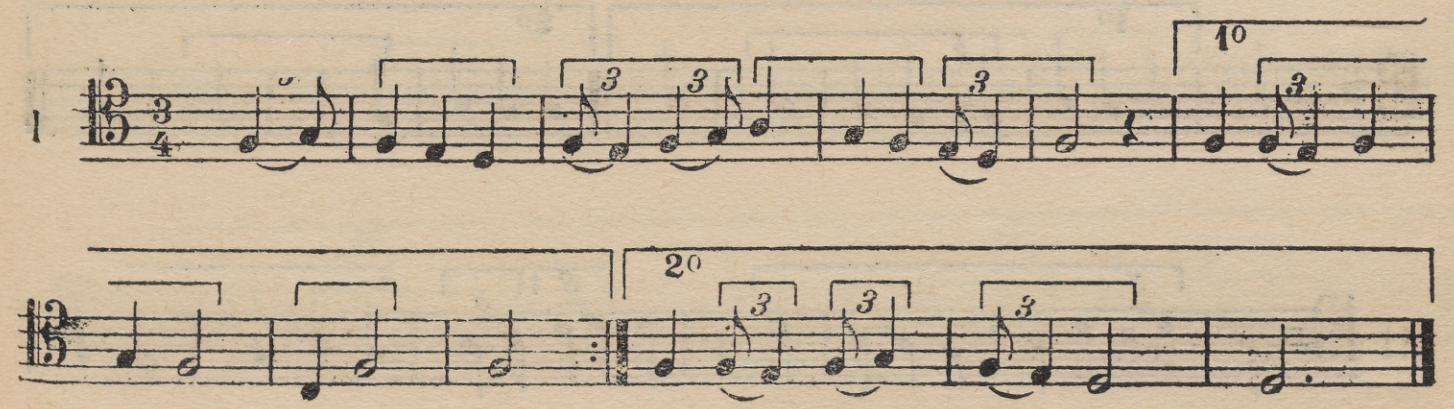



1°
2°
V
1°
2°
(b)
VI
1°
2°
VII
1°
2°

LA QUINTE ESTAMPIE REAL



LA SEXTE ESTAMPIE REAL



II

III

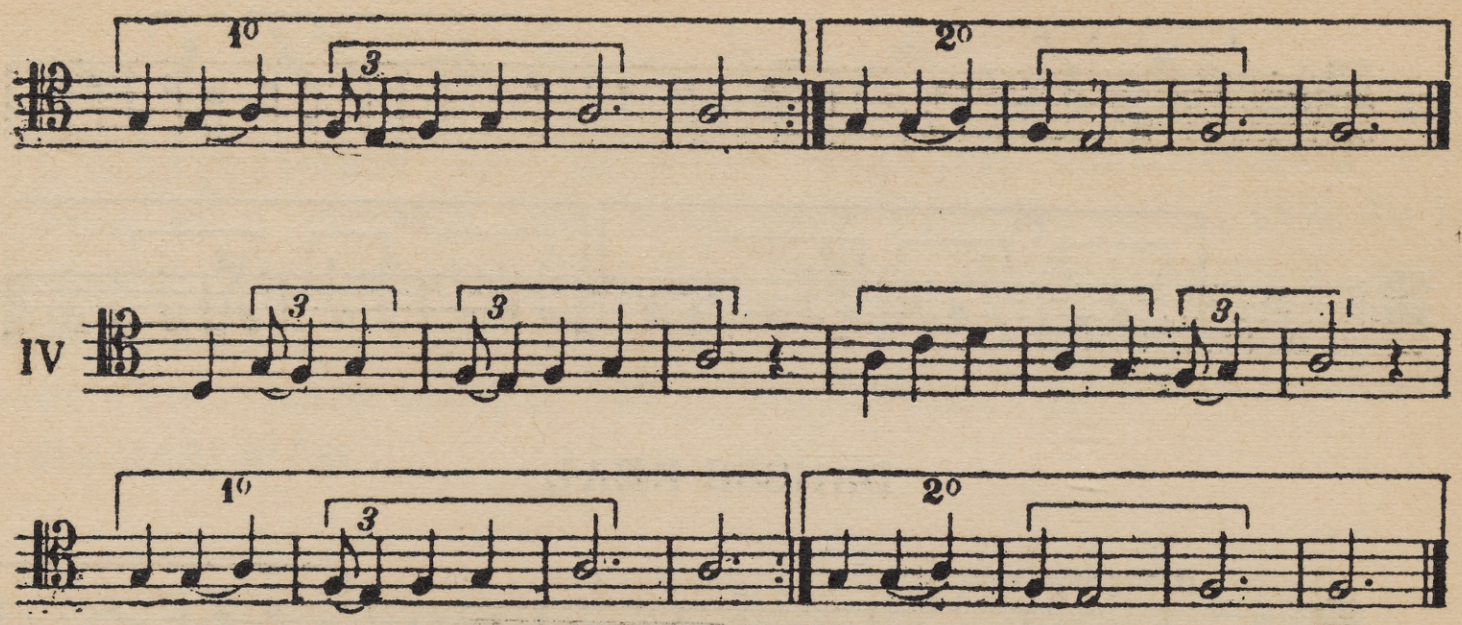
IV

LA SEPTIME ESTAMPIE REAL

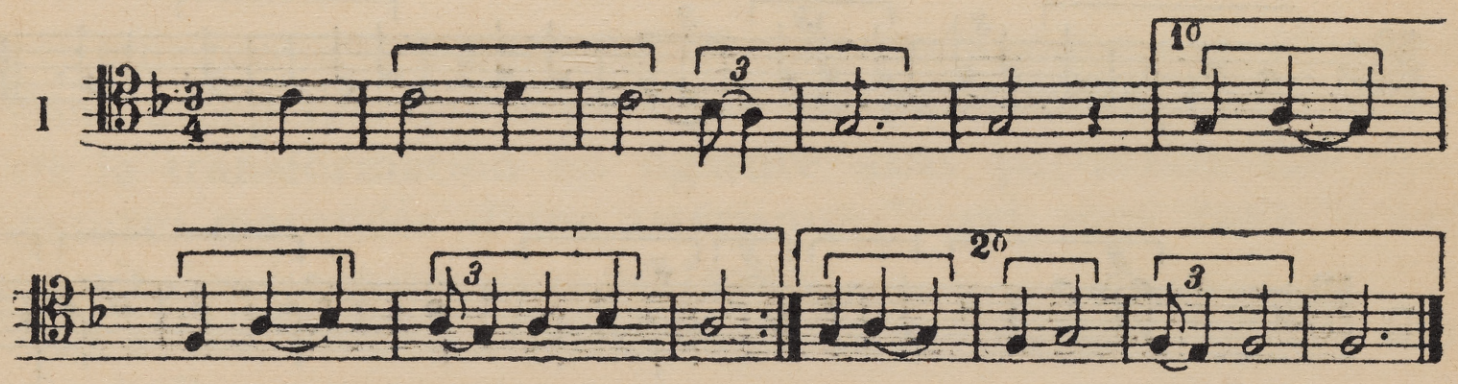
I

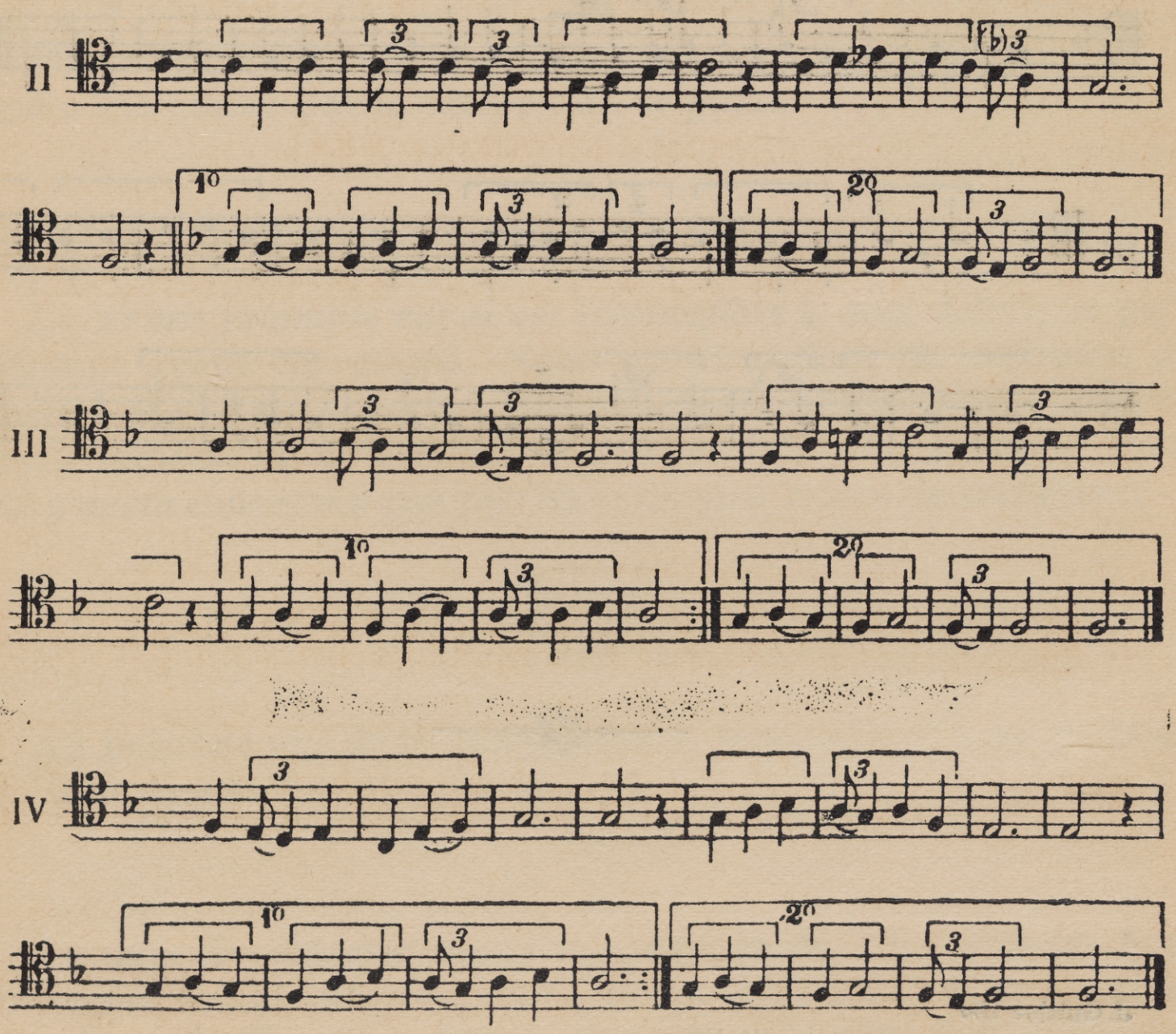
II

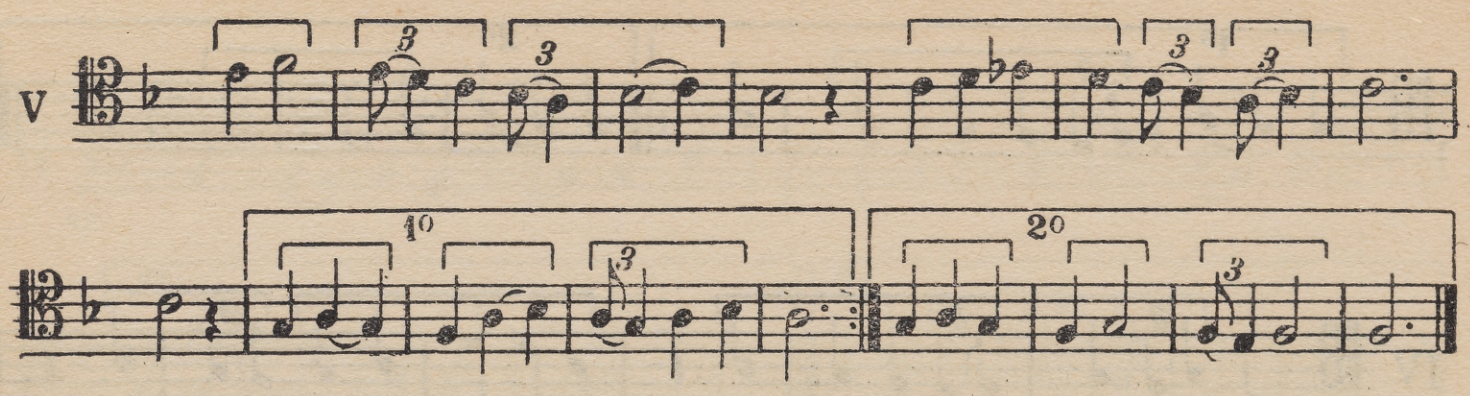
III



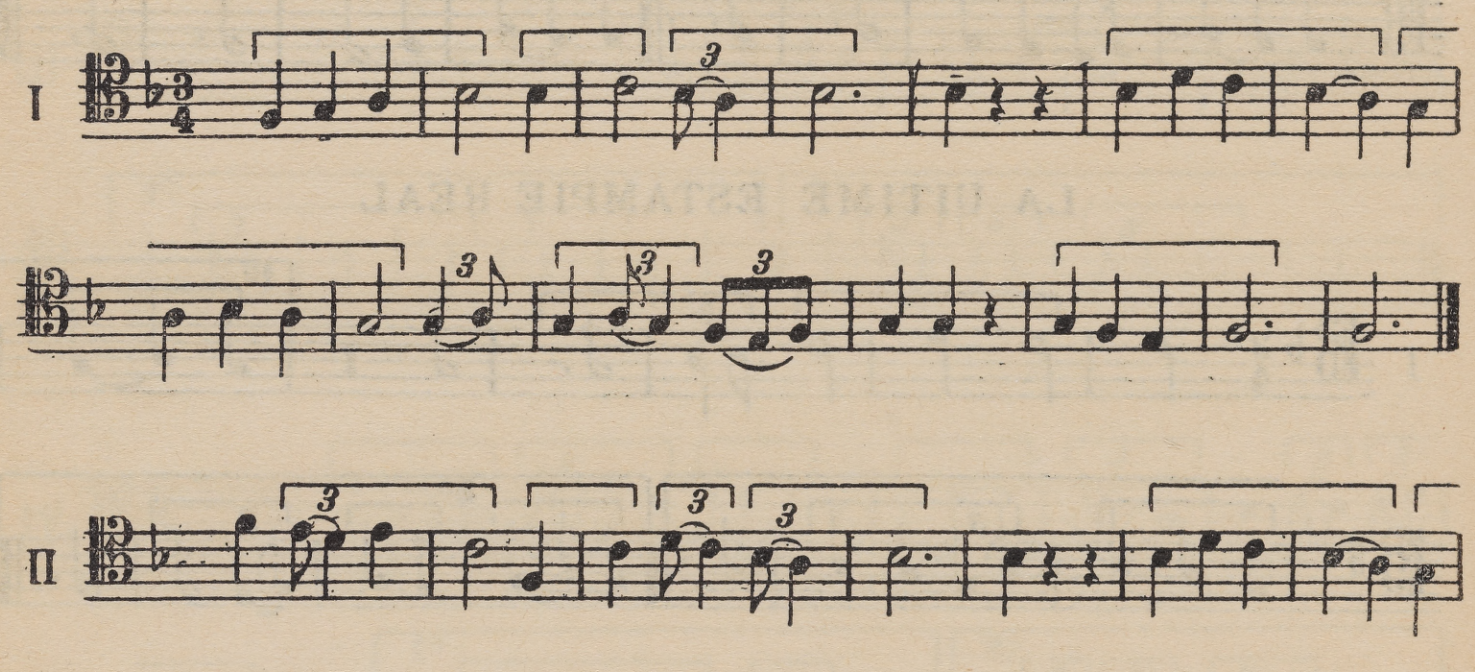
LA UITIME ESTAMPIE REAL

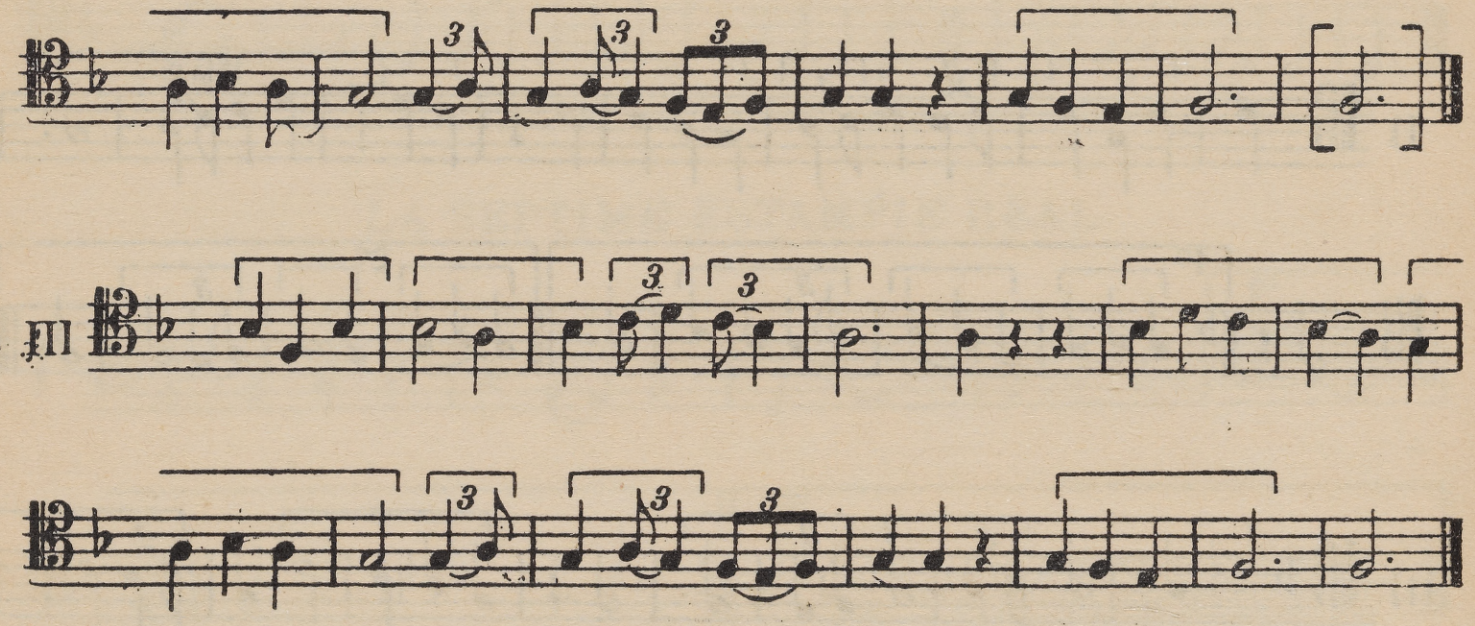






DANSSE REAL

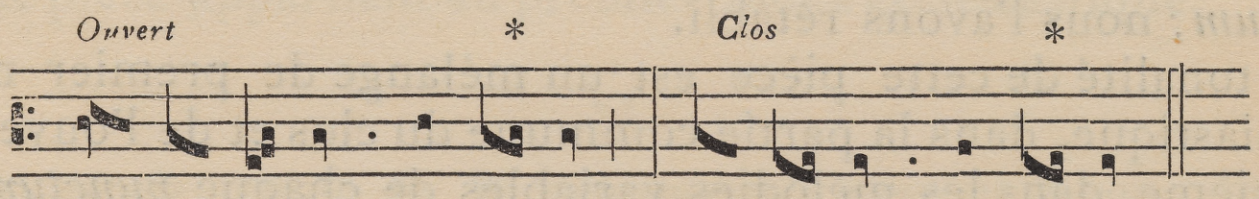




J. Guidez Gr:

PREMIER FRAGMENT

L'interprétation du premier fragment est extrêmement simple et n'offre de difficultés qu'à l'ouvert et au clos de la première pièce, où un point de division, *diuisio modorum*, rend assez malaisée la répartition ternaire des valeurs. Comme on peut s'en rendre compte sur le fac-similé, l'ouvert et le clos se présentent ainsi :



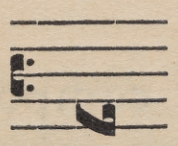
Il faut recourir à une conjecture pour donner une interprétation acceptable de ce passage. La plus simple nous semble être la transformation en ligature sans perfection des deux ligatures marquées d'une astérisque (*) qui sont dans le manuscrit des ligatures avec perfection.

En outre, on doit répéter en tête du clos la première ligature de l'ouvert

qui a été omise par le scribe de l'original.

DEUXIÈME FRAGMENT

La *prime estampie royal* est incomplète à son début, le parchemin ayant été coupé. Nous ignorons donc de combien de *puncta* elle était composée. Nous ignorons de même la formule mélodique de l'ouvert et du clos, qui n'est indiquée dans les *puncta* conservés que par les quelques notes de réclame :



Au point de vue de la tonalité, nous avons affaire à un 7e mode ecclésiastique.

*
* *

La *seconde estampie royal* se compose de cinq *puncta*. Une difficulté semble se présenter à propos du clos. On se souvient que Jean de Grocheo définit l'ouvert et le clos des estampies

comme étant *in principio similes, in fine differentes*, identiques au commencement et différenciés à la terminaison. C'est d'ailleurs la règle suivie dans les autres pièces de notre fragment.

Cette constatation générale nous autorise à penser que, par suite d'une distraction du scribe, le clos de la seconde estampie doit être incomplet à son début : nous avons conjecturé une correction, que nous présentons entre crochets carrés dans notre transcription.

Le début de l'ouvert a été omis à la suite du quatrième *punctum ;* nous l'avons rétabli.

La tonalité de cette pièce est un mélange de premier mode ecclésiastique, dans la partie commune du clos et de l'ouvert, et de sixième, dans les mélodies variables de chaque *punctum*.

*
* *

La *tierche estampie roial* est très régulièrement construite : elle se compose de six *puncta*, dont le clos et l'ouvert sont nettement indiqués.

La tonalité de cette pièce est un mélange du sixième mode avec le premier : il y a là un procédé qui rappelle le passage du ton de *fa* majeur à son relatif *ré* mineur.

*
* *

La *quarte estampie royal* comprend sept *puncta*, régulièrement formés. Une faute du scribe a placé après l'ouvert la double barre qui devait être seulement après le clos, à la fin de la seconde ligne.

Au sixième *punctum*, il manque un point après la première ligature.

La tonalité de cette pièce est très indécise.

*
* *

La *quinte estampie real* est composée de quatre *puncta* seulement. A la différence des pièces précédentes, le refrain n'est plus seulement amorcé par une réclame de quelques notes, mais à chaque clausule, dans cette estampie et dans celles qui vont suivre, l'ouvert et le clos sont notés d'un bout à l'autre.

M. Johannès Wolf, qui a bien voulu revoir nos transcriptions, nous a proposé pour le premier *punctum* une interprétation que nous avons suivie de préférence à la nôtre. Sur son conseil également, nous avons lu dans la cinquième ligature du troisième *punctum* une ligature *sans propriété* pour arriver par

l'allongement de la note *sine causa* à parfaire une seconde période de quatre mesures symétrique à la première.

La tonalité de cette pièce est un 1er mode ecclésiastique très net.

*
* *

La *sexte estampie real*, qui se compose de quatre *puncta*, ne présente aucune difficulté de transcription.

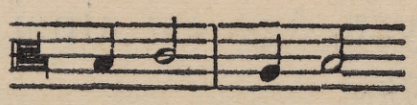
Cette pièce appartient au premier mode ecclésiastique.

*
* *

Il en est de même de la *septime estampie real*, qui mérite encore par la clarté et la grâce de l'idée musicale de nous charmer aujourd'hui. Cette pièce oscille entre le sixième mode ecclésiastique et le majeur moderne, et cette indécision est tout à son avantage. Comme la précédente, elle se compose de quatre clausules.

*
* *

La *uitime estampie real*, composée de cinq *puncta*, présente une anomalie au clos du quatrième et du cinquième *punctum*. Comme on peut s'en rendre compte sur notre fac-similé, le texte s'éloigne du refrain des deux premières clausules, et nous devrions traduire :

 *etc.*

Nous avons dans notre transcription conservé l'unité de la leçon primitive. Nous sommes en présence d'un 6e mode mélangé de diverses modulations.

*
* *

Cette dernière pièce, *dansse real*, rompt la formule jusqu'alors suivie. Les trois clausules, dont elle est formée, ne comportent ni ouvert, ni clos. Seulement un refrain uniforme termine chacune d'elles.

Le sixième mode ecclésiastique répond à la tonalité de cette pièce.

Maintenant une question se pose : à quel instrument ces pièces étaient-elles destinées ? Nous croyons qu'il ne saurait y avoir de doute à ce sujet. On a vu dans le texte des *Biographies de troubadours* les jongleurs, qui, à la cour de Boniface de Montferrat, exécutaient sur la viole l'estampie à laquelle Rambaut de Vaqueiras allait adapter les paroles de sa poésie charmeuse. C'est la viole encore, ou la vièle (1), que les textes poétiques que nous avons rapportés plus haut mettent entre les mains des jongleurs, lorsqu'ils jouent des estampies. Enfin le passage de Jean de Grocheo nous fait arriver à la même conclusion. Le plus ancien texte connu de musique instrumentale proprement dite est donc un texte de musique de vièle.

Nous n'avons certes pas l'intention de décrire ici la viole ou la vièle en tant qu'instrument de musique, et nous renvoyons pour cela aux travaux qui traitent spécialement de ce sujet (2). Nous dirons seulement que la vièle fut au moyen âge un représentant de la famille des instruments à cordes frottées : elle se jouait avec l'*arçon* ou l'archet. Comme il advint pour presque tous les instruments de musique de ce temps, alors que des données précises et mathématiques n'avaient point encore déterminé les lois de la construction sonore, la forme de la vièle varia souvent, mais ce qui la caractérisa et la différencia en même temps des autres instruments de la même famille, tels que la lyra, la rubèbe et la gigue, c'est qu'elle avait un manche indépendant de sa caisse de résonance, ne faisant pas corps avec cette dernière, et que le fond de cette caisse était le plus souvent plat : la vièle du moyen âge est ainsi l'ancêtre direct des violes et du violon moderne.

Variable aussi fut le nombre des cordes dont elle était montée : les représentations figurées du XIIIe siècle nous montrent des vièles qui avaient deux, trois, quatre ou six cordes, mais le plus grand nombre atteste que le type courant était la vièle à cinq cordes. Or, l'interprétation des monuments figurés est très

(1) L'ancien provençal *viula*, qui s'est continué dans *viole*, se distingue du vieux français *vièle* ou *vielle*. On sait que ces deux mots ont toujours tenu en échec la science étymologique.

(2) *Note sur un manuscrit du XIIIe siècle dans lequel l'auteur, Jérôme de Moravie, donne les principes pour accorder et jouer la vielle et la rubelle, deux des principaux instruments à cordes et à archet de son temps*, par Perne, dans la *Revue musicale*, première année, t. II, p. 457 et 481 (1828).

Essai sur les instruments de musique au moyen âge, par De Coussemaker, dans les *Annales archéologiques*, t. VII, p. 99 et 157 (1847).

Histoire générale de la musique, par Fétis, t. V, p. 167 (1876).

Les ancêtres du violon et du violoncelle, par Laurent Grillet, t. I, p. 37 et ss. (1901).

délicate, car on doit toujours compter avec la fantaisie de l'artiste et les difficultés du métier : un sculpteur n'est point tenu d'avoir la précision d'un luthier. Nous accorderons donc une créance supérieure au texte maintes fois cité de Jérôme de Moravie, qui nous fait connaître les différentes façons d'accorder la vièle de son temps, c'est-à-dire au milieu du XIIIe siècle (1). On verra qu'il n'est pas sans intérêt de donner le texte original de ce chapitre.

..... Viella uero, licet plus quam rubeba, tamen secundum magis et minus ascendit, id est secundum quod a diuersis diuersimode temperatur. Nam uiella potest temperari triplex. Ipsa enim habet et habere debet cordas quinque. Et tunc primo modo sic temperatur, ut scilicet prima corda faciat D, secunda Γ, tertia G in grauibus quarta et quinta ambe unisone *d* constituant in acutis. Et tunc conscendere poterit a *gamma ut* usque ad $\frac{a}{a}$ duplicatum hoc modo. Diximus enim quod secunda corda per se facit Γ, per applicationem autem indicis faciet A, medii B, medici C in grauibus. Prima, que bordunus est aliarum, D solum facit, que quidem eo quod extra corpus uielle, id est a latere, affixa sit, applicationes digitorum euadit. Unde claues duas quas obmittit, scilicet E et F, quarta et quinta corde in dupla suplebunt. Tertia corda per se facit G, per applicationem indicis facit *a*, medii retorti *b*, eiusdem, sed cadentis naturaliter ♮, medici *c* acutum. Quarta uero et quinta per se faciunt *d* acutum, per applicationem indicis *e*, medii *f*, medici *g*, per applicationem autem auricularis $\frac{a}{a}$ duplicatum. Et talis uiella ut prius patuit, uim modorum omnium comprehendit et hic est modus primus temperandi uiellas.

Alius necessarius est propter laycos et omnes alios cantus, maxime irregulares qui frequenter per totam manum discurrere uolunt et tunc necessarium est ut omnes quinque corde ipsius uielle corpori solido affigantur, nullaque a latere, ut applicationem digitorum queant recipere, sic tamen sint disposite secundum sonum, ut easdem claues per se constituant quas modo primo. Et prima corda, secunda, tertia et quarta, sed non quinta, que non unisona cum quarta, sed sesquitertia fieri dicitur, id est in *g* collocata superacuto et tunc dicta corda quinta per applicationem indicis faciet $\frac{a}{a}$, medii retorti $\frac{b}{b}$; eiusdem, sed naturaliter cadentis, aliud ♮, per applicationem medici $\frac{c}{c}$, per applicationem uero auricularis $\frac{d}{d}$. De reliquis cordis sicut prius.

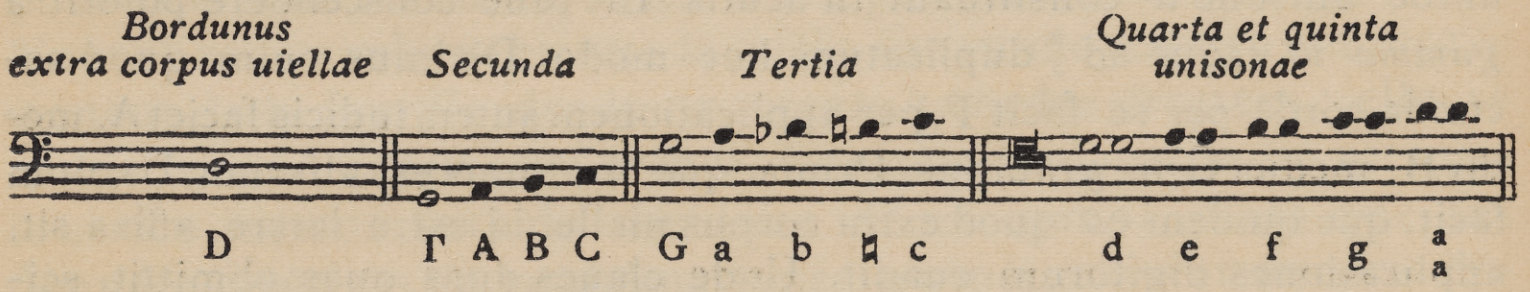
(1) Nous rapprochons un texte moins connu, mais très décisif, d'Elias Salomon, qui semble avoir vécu vers la fin du même siècle. « Sicut uidemus quod in uiella non sunt, nisi quinque chordae et tamen secundum diuersitatem tractuum chordarum puncti et sonus uiellae possunt multiplicari ultra quinque punctos pro uoluntate actoris et cantus qui regitur in illis instrumentis, uelint uel nolint actores : et instrumenta reguntur per artem istam et omnino subiiciunt huic arti, quidquid congrue cantari potest. » (Elias Salomon, *Scientia artis musicae*, c. IV, ap. Gerbert, *SS.*, III, p. 20.)

Tertius modus oppositus primo, eo scilicet quod prima et secunda corda facit Γ, tertia D, quarta et quinta c et in hoc quoque modo tertio uoces medie inueniuntur modo superius prenotato.

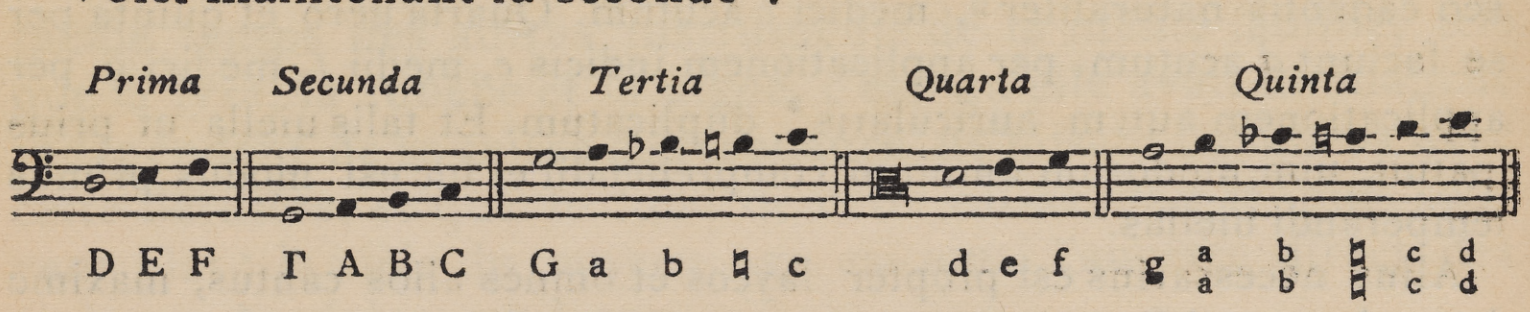
Quibus uisis et memorie commendatis totam artem uiellandi habere poterit, arte usui applicata (1).

Ce texte vénérable est en quelque sorte la plus ancienne méthode d'instrument qui nous soit parvenue. L'art de la vièle y est tout entier contenu. Aussi bien, l'interprétation en est-elle très claire, au moins en ce qui concerne les deux premières manières d'accorder l'instrument.

Voici la première dans la forme concrète de la notation moderne :



Voici maintenant la seconde :



Nous n'insisterons pas sur les bizarreries de l'une et l'autre disposition : on en trouvera la critique dans les travaux que nous avons précédemment mentionnés. La difficulté commence avec la troisième manière d'accorder l'instrument. Perne en donne la traduction suivante (2) d'après le texte du même manuscrit, que nous avons collationné et que lui-même déclare suivre.

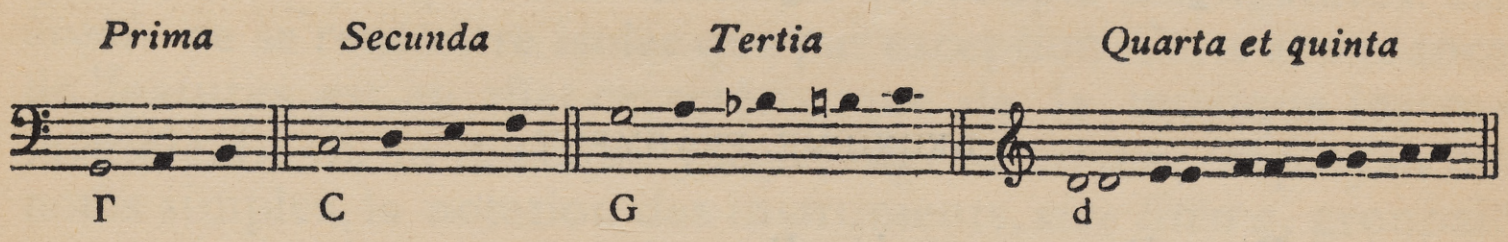
La troisième manière est opposée à la première en ce que la première corde donne Γ *ut* (*sol le plus grave*). C (*ut grave*) est donné par la seconde

(1) Paris, Bibliothèque nationale, ms. latin 16663, fol. 187 r°. Perne a connu ce ms. à son ancienne cote du fonds de la Sorbonne, lat. 1817. Le texte a été publié dans la collection des *Scriptores* de De Coussemaker, t. I, p. 152.

(2) Art. cité, p. 466.

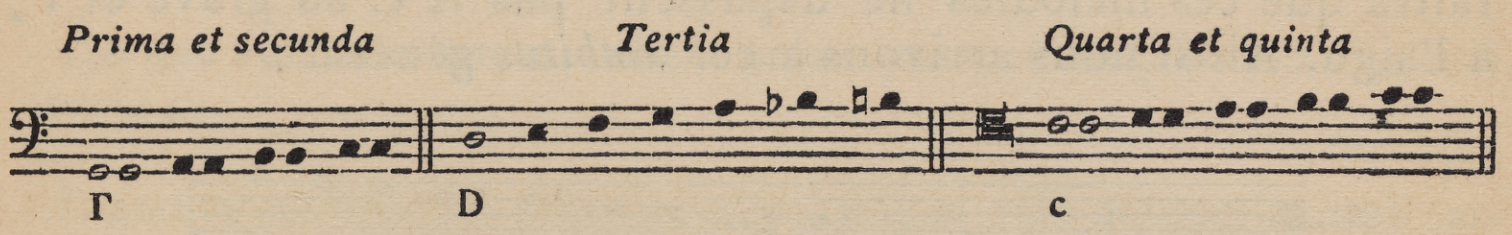
corde ; G (*sol octave de sol grave*) est donné par la troisième, D (*ré aigu*) par la quatrième et la cinquième corde. Et dans cette troisième manière, excepté le ♭ aigu (*si ♭ aigu*) que l'on ne peut former sur la cinquième corde, toutes les autres voix médiaires (*les sons obtenus par l'application des doigts*) se trouvent comme dans la première manière ci-dessus désignée.

Et, afin qu'il n'y ait point de méprise sur sa pensée, Perne en donne la réalisation musicale dans l'exemple suivant :



Cette traduction est une pure fantasmagorie, elle est la négation même de l'original : son seul intérêt est de nous montrer comment on travaillait à l'école de Fétis, comment travaillait Fétis lui-même, qui en 1876 reproduisait cette ridicule traduction dans son *Histoire générale de la musique*, au lieu de recourir au texte original de Jérôme de Moravie, publié par De Coussemaker dans la collection des *Scriptores* quelque quinze ans plus tôt.

Le texte de Jérôme de Moravie est sans doute fautif. Il nous donne l'accord



assez inattendu, impossible même en raison de l'intervalle de septième (D-c) à couvrir sur une seule corde, la position de la vièle sur la poitrine et non sous le menton ne permettant pas le déplacement de la main. Au surplus, nous n'avons aucune raison plausible de préférer une correction à une autre (1), mais nous avons tenu à reproduire ici dans sa forme première le texte de Jérôme de Moravie défiguré par ses commentateurs et à signaler la réelle difficulté qu'il présente, car ce document est le plus intéressant que nous ayons pour l'histoire de la vièle au treizième siècle.

(1) Hugo Riemann dans son *Handbuch der Musikgeschichte*, 2e partie, p. 153 (Leipzig, 1905) n'élève pourtant pas d'objection contre l'exactitude du texte de Jérôme de Moravie.

Nous avons fait cette digression dans la pensée de vérifier si la tessiture des pièces que nous venons d'étudier n'excède point les ressources de la vièle. En examinant l'*ambitus* de chacune d'elles, on arrive aux constatations suivantes :

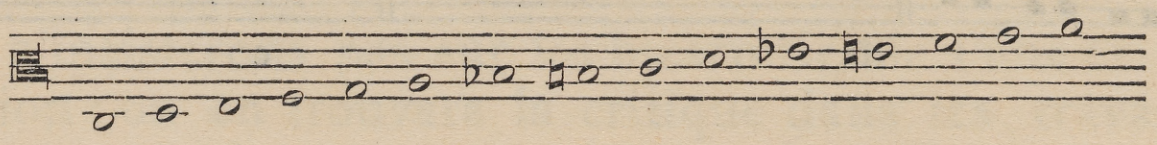
PREMIER FRAGMENT

Première pièce : F — $^{a}_{a}$
2e — F — f

DEUXIÈME FRAGMENT

Première estampie : D — g
2e — C — d
3e — C — e
4e — C — f
5e — E — $^{a}_{a}$
6e — C — e
7e — D — f
8e — C — f
Dansse — E — f

Si nous faisons la synthèse de ces résultats partiels, il apparaîtra que ces mélodies ne dépassent pas le C au grave et l'$^{a}_{a}$ à l'aigu. Ainsi nous arrivons à cet *ambitus* général :



qui reste dans les limites de l'instrument selon la seconde forme d'accord indiquée par Jérôme de Moravie.

Toutefois cette hypothèse demeure extrêmement fragile, et il nous tarde de revenir sur un terrain plus solide pour clore la série de problèmes musicologiques soulevés par les textes que nous étudions.

Ces estampies et ces danses nous font voir enfin comment on écrivait pour la vièle au début du XIVe siècle, et une telle constatation n'est point indifférente, car elle nous permet de ramener à sa juste valeur un texte de Jean de Muris, dont volontiers on serait tenté d'exagérer la portée. Voici ce passage :

Cordalia etiam quedam progressiue temperantur ut cithare et psalteria, organistrum, monocordum et similia : et *hec habent signa propria suarum notarum* (1).

Nos estampies sont bien destinées à être jouées sur des instruments à cordes, *cordalia*, mais nous ne voyons pas que dans la notation qui nous les a conservées, il soit fait usage de ces signes spéciaux, *signa propria*, mentionnés par Jean de Muris. Ce que l'on peut remarquer, disons même ce qu'il faut remarquer, c'est un emploi très habile et très souple des ligatures. La *breuis* ne se rencontre isolée que par exception. Cette abondance de ligatures est en effet caractéristique de la musique instrumentale. Là où la musique vocale, *supra litteram*, employait les notes simples, la notation des instruments, *sine littera*, groupait ces notes simples en ligatures. Les textes sont nombreux et formels.

Et notandum quod quedam figure accipiuntur sine litera et quedam cum litera. Sine litera coniunguntur in quantum possunt uel poterunt, cum litera quandoque sic, quandoque non (2).

Notandum est quod differentia est dicendo cum litera et sine litera, quoniam sine litera fiat ligatio punctorum iuxta duas, uel tres, uel quatuor, etc., ligatas quantum plus poterit secundum quod melius competit... Cum litera uero quandoque fit ligatio quandoque non ; sed in maiori parte plus distrahuntur quam ligantur (3).

Ille que sunt sine littera, debent prout possunt amplius ad inuicem ligari (4).

Ligatura est plurium notarum contractus ut quia quidem cantus organici sunt sine littera, notis coniungunt propter breuitatem ligaturarum (5).

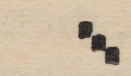
Alia regula est quod numquam debet poni simplex, uel non ligata ubi potest poni ligata, uel composita..... Omnis figura non ligata debet reduci ad ligatam per equipollentiam (6).

Ce qui revient à dire que dans la notation instrumentale du

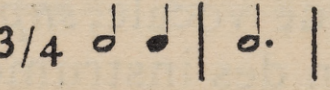
(1) Jean de Muris, *Summa musica*, c. XII, dans les *Scriptores* de Gerbert t. III, p. 214.— Voir H. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie*, p. 211.
(2) Anonymus IV, *ap.* DE COUSSEMAKER, *SS.*, t. I p. 341.
(3) Id., *ibid.*, p. 343.
(4) Aristote, *ibid.*, p. 269.
(5) Walter Odington, *ibid.*, p. 242.
(6) Jean de Garlande, *ibid.*, p. 103.

moyen âge, il s'agissait de traduire, en les conservant selon la théorie mensuraliste de la ligature, les valeurs simples des notes. Ainsi le dessin rythmique *supra litteram :*

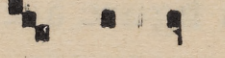
deviendra en ligature



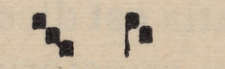
sans que la signification soit changée. Elle reste dans les deux cas



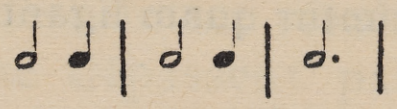
Autre exemple : là où pour le chanteur le musicien écrira



pour le joueur de vièle, au contraire, il faudra noter :



l'exécution restant la même



Le texte de Jean de Muris est donc exact, mais dans la mesure seulement où il se trouve confirmé par l'Anonyme IV, Aristote et Walter Odington : il ne s'agit point d'une notation inconnue et perdue, mais de l'appropriation aux instruments de la séméiographie franconienne. Peut-être même, si l'on se souvient du rôle important que jouent les ligatures dans les *tenors* de motets, a-t-on le droit d'y trouver un argument nouveau en faveur de la thèse, énoncée au début de ce travail, qui considère cette partie comme ayant été jadis confiée aux instruments. Nous reviendrons prochainement sur cette question.

Les conclusions, que nous avons à dégager de cette étude, ne feront qu'en résumer les points principaux.

I. Les textes interpolés du manuscrit français 844 de la Bibliothèque nationale, que nous venons d'examiner, sont au nombre des plus anciens monuments connus de la musique instrumentale

proprement dite au moyen âge : on peut en fixer paléographiquement l'écriture aux premières années du XIVe siècle.

II. Ces pièces, estampies et danses royales, sont écrites dans la plus parfaite conformité avec les règles assignées par Jean de Grocheo à la composition instrumentale.

III. A quel instrument ces compositions étaient-elles destinées ? Nous pouvons sans hésiter répondre que nous avons devant nous des textes musicaux destinés à la vièle, l'instrument favori des jongleurs.

IV. Enfin, ces textes nous montrent comment on écrivait pour les instruments à l'âge de la notation franconienne.

Et voici enfin la raison qui, selon nous, détermine l'intérêt historique des pièces que nous venons d'étudier : c'est qu'elles sont, en plein moyen âge, les premiers vestiges d'une tradition française de musique instrumentale, qui se développera au quinzième et au seizième siècle en faveur des joueurs de luth et des joueurs d'orgue, qui au dix-septième et au dix-huitième siècle surtout s'épanouira avec les maîtres violonistes de l'école des Rebel et des Leclair, avec les violistes formés autour de Marais et de Sainte-Colombe, qui aboutira en une dernière étape au rôle prépondérant de l'élément symphonique dans le drame lyrique contemporain. Ces origines, pour humbles et modestes qu'elles soient, valent toutefois d'être signalées. A l'âge où nous sommes, au début du quatorzième siècle, les instruments de musique sont proscrits de l'église, où, seul, l'orgue peut faire entendre sa voix. Ils chantent donc pour le monde laïque. Le siècle de saint Louis est celui où la musique commence à oublier le plus complètement ses origines religieuses, et nos estampies sont les précieux témoins de cette évolution.

PIERRE AUBRY.

GLUCK ET JEAN D'UDINE

Si l'on estime que l'impersonnalité est la première qualité de l'historien, il faut détourner des travaux historiques M. Jean d'Udine, auteur d'une monographie aussi subjective qu'intéressante du chevalier Gluck. Loin de s'effacer derrière son sujet pour dissimuler ses goûts, ses aspirations et ses haines, il les affirme, les développe et prend prétexte de tous les incidents de la vie de son héros pour nous exposer ses chères théories. A la fin de son volume, je n'avais peut-être pas appris grand'chose de neuf sur l'auteur d'*Armide*, mais j'avais fait ample connaissance avec celui des *Chants de la Jungle*. Je ne m'en plains pas: le tête-à-tête avec M. Jean d'Udine est plein d'agréments, et l'on ne saurait passer cent vingt pages en plus charmante compagnie. Aussi bien il faut posséder une personnalité vigoureuse pour transparaître ainsi sous chaque page du récit. C'est donc avec une quasi-admiration pour son afflux d'idées que j'entreprends de chicaner le savoureux écrivain sur les aphorismes personnels dont il a étoilé son étude gluckiste.

Dès l'abord nous sommes fixés sur sa méthode de travail et son dédain des fiches documentaires. Jean d'Udine, qui tient à ne pas passer pour un rat de bibliothèque, déclare : « Nous ne « donnerons pas de bibliographie de Gluck. Les ouvrages d'en- « semble sur l'homme et l'œuvre sont très peu nombreux. Jus- « qu'ici l'on n'en avait publié qu'un seul en France (!), un livre « très complet, d'ailleurs, le *Gluck et Piccini*, de Gustave Des- « noiresterres. Ce volume se réfère avec beaucoup de soin aux « quelques ouvrages allemands consacrés à l'auteur d'*Alceste*... « etc. »

On ne peut mépriser plus cavalièrement les deux volumes d'A. B. Marx, *Gluck et ses œuvres* (Berlin), traitant de la partie technique, l'ouvrage de Siegmeyer et celui de Riedel (Vienne), et aussi le livre d'Antoine Schmid (Leipzig), qui fixe avec une minutie précise tous les détails biographiques relatifs à Christophe-Willibald. A ne considérer que la production française, on peut s'étonner de voir Jean d'Udine oublier le consciencieux volume de Barbedette (1822), mépriser le livre de Miel

(1840) et les études biographiques de Solié (1853), négliger aussi les contributions personnelles de MM. Troplong, de Kermoysan, Gustave Bertrand, la traduction des lettres de Gluck par Guy de Charnacé et faire fi des nombreuses monographies consacrées à chacun des opéras du bon chevalier par Mignard, Baudoin, F. de Villars, etc...

Même désinvolture à propos de la guerre glucko-picciniste. Cette lutte de deux esthétiques est traitée dédaigneusement par Jean d'Udine de « chamailles entre des littérateurs et des barreurs de croches » ! Et, pour écarter définitivement de sa route cette ennuyeuse aventure, il ajoute : « Etudier l'histoire du gluckisme et du piccinisme, c'est se documenter sur un litige passionnant à coup sûr..., mais ce n'est apprendre rien de précis ni d'utile sur Gluck et sur son art. » Lors, tranquillisé par cette déclaration, bannissant tout vain regret, l'auteur passe à un autre exercice.

Je ne suis pas certain qu'il ait raison. Certes, plusieurs combattants de cette longue escarmouche artistique luttèrent sans bien savoir pourquoi. Les gens de lettres de l'époque se ruèrent dans la mêlée avec cette autorité irrésistible que donne l'incompétence, poussant des cris de guerre dépourvus de toute signification musicale. Mais si les opinions de Voltaire et de Mme du Deffand sur la réforme gluckiste se peuvent négliger sans remords, il me semble que Marmontel, La Harpe, d'Alembert, Guinguené, l'architecte Coquéau, l'abbé Arnaud, le bailli du Rollet, Corancez et surtout Suard, le fameux « Anonyme de Vaugirard », nous ont laissé des écrits significatifs. En lisant Suard et Arnaud, porte-paroles presque officiels de Gluck, c'est le fond même de la pensée de l'auteur d'*Alceste* que nous touchons dans leurs lettres et leurs articles. Pourquoi donc mépriser ce moyen de connaître avec sûreté les intentions du novateur ? Gluck ne fut pas un révolutionnaire inconscient. Rien de plus raisonné, de plus volontaire, que les efforts de ce créateur résolument analyste qui, parfois, scandalise, tant il prend un médiocre souci de l'inspiration musicale dans ses conceptions minutieusement préméditées où rien n'est laissé au hasard. Les moindres paroles d'un tel homme méritent donc d'être recueillies, même sur les lèvres de ses amis ou de ses ennemis, si l'on veut comprendre parfaitement sa vie et son art. Je souhaite que l'ami d'Udine me prouve mon erreur, et qu'il eut raison de sauter délibérément, à pieds joints, par-dessus toute cette querelle.

Je souhaite aussi que les musicographes friands de statistiques et de précision chronologique ne s'abattent pas sur son *Répertoire des œuvres dramatiques de Gluck*. Ils lui tiendraient rigueur

d'avoir osé écrire : « Il n'y a aucun intérêt à énumérer les pièces qu'il a pu écrire en dehors de ses opéras. »

Au point de vue documentaire, il ne serait pourtant pas inutile de connaître du moins le nom de toutes les œuvres du compositeur; outre les huit mélodies sur les poèmes de Klopstock et l'oratorio du *Jugement dernier*, on pourrait signaler, entre autres, le psaume VIII (*Domine, Deus noster*), les six symphonies et le *De Profundis* pour orchestre et chœurs qui figurent dans les catalogues les moins détaillés. D'ailleurs, la liste des opéras, la seule que l'auteur prétende dresser complètement, me paraît, elle aussi, incertaine. J'y note l'oubli du *Telemacco* (1) (1750) joué à Rome, de la *Danza*, de Métastase (1755), jouée à Luxembourg, de l'*Innocenza giustificata* (1756) jouée à Vienne, de l'*Ivrogne corrigé* (1760), opéra-comique joué dans la même ville, de la première version de l'*Arbre enchanté*, qui date de 1762 et non de 1775, et qui fut ainsi créé à Vienne treize ans avant d'être modifié à l'usage de Versailles. J'indique encore un autre opéra-comique, joué la même année à Vienne : « On ne s'avise jamais de tout », titre qui pourrait servir d'épigraphe au volume de Jean d'Udine.

Ah! si l'on voulait être complet, rappeler qu'en 1765 Gluck faisait représenter à Vienne une nouvelle version de son *Telemacco* sous le nom de *l'Isola di Circe*, et que ce fut également une nouvelle *Cythère assiégée* dont se régala Paris en 1775!...

Mais, encore un coup, l'original et combatif esthéticien n'a rien d'un rongeur de manuscrits. Il néglige ces détails parce qu'il trouve plus urgent de lancer quelques vérités premières de sa façon ; au vrai, Gluck n'est rien pour lui qu'un prétexte à entamer une de ces controverses artistiques où il excelle et dans lesquelles il dépense tant de troublante ingéniosité.

L'important est d'énoncer le grand principe des formes et de transcrire le long exposé, confié l'été dernier au *Courrier Musical*, sur les mélodies du « premier, du second et du troisième type ». Il urge de révéler que « les harmonies conso-
« nantes et tonales représentent un maximum d'organisation
« correspondant aux formes anthropistiques de l'air, tandis que
« les harmonies dissonantes et chromatiques représentent des
« degrés d'organisation moins stricte et correspondent aux
« formes métanthropiques de la libre mélodie et du récitatif. »
Il ne faut pas perdre cette occasion de nier la possibilité d'une

(1) Le *Telemacco* a ceci de particulièrement intéressant que l'un de ses chœurs est devenu un des principaux motifs de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* et que son ouverture est celle d'*Armide*.

orthodoxie musicale et d'écrire : « En matière de qualité, il n'y a pas de critérium » !...

Un petit volume serait nécessaire pour discuter toute cette littérature ; je ne compte pas l'entreprendre, mais je manifesterai ingénument ma surprise en face de ce dogmatisme intransigeant. En quoi diable un accord dissonant peut-il passer pour moins organisé qu'un accord consonant ?

Il me semble qu'une septième de dominante avec ses notes à tendances définies, ses degrés à résolution obligatoire et la fonction tonale de ses éléments constitutifs, représente une organisation très supérieure et beaucoup plus stricte que celle d'un brave accord parfait dont l'agrégation est dépourvue de toute propriété de ce genre. C'est donc, — ô terreur ! — la septième qui devrait être anthropistique et l'accord parfait qui passe à la métanthropie ? Non, c'est trop affreux d'y songer !...

Sans discuter la grave question du subjectivisme en matière de goût, je m'étonnerai seulement que l'ardent métaphysicien, après avoir énergiquement nié l'existence de tout critérium de qualité, déclare que « la mélodie de Mozart l'emporte infiniment comme *qualité* sur celle des Italiens, qu'*Alceste* est « d'une beauté beaucoup plus constante » qu'*Orphée*, et qu'une valse de Métra « ne vaut pas telle psalmodie liturgique ». De quel droit, cher ami, vous prononcez-vous sur une question de qualité après avoir si formellement prohibé les jugements de cette espèce ?

Mais la partie la plus inquiétante de l'ouvrage est encore celle où notre terrible idéologue jette un coup d'œil d'ensemble sur les écoles musicales modernes et les rattache à la réforme gluckiste.

Tout d'abord, j'aurais voulu une définition précise de ce qui, pour Jean d'Udine, constitue l'essence même du « gluckisme ». Qu'entend-il par ce mot ? Est-ce la subordination de la musique aux paroles ou le triomphe de la « motricité » des airs organisés ? Les deux, sans doute, si j'en crois ses exemples ; mais, par malheur, ces deux qualités semblent un peu contradictoires. C'est ainsi que je m'explique mal cette critique de l'art wagnérien : « La mélodie continue de Wagner est un sophisme. Wagner, qui se croyait un bon gluckiste, ne l'était pas. » A quoi bon démontrer que c'était le respect même de la prosodie et du mot expressif qui détournait Wagner des phrases carrées et des « airs » à compartiments qui sont les grands ennemis de la vérité musicale ? Loin d'être un mauvais gluckiste, l'auteur de *Parsifal* le fut au contraire plus logiquement et plus complètement que son maître !

On demeure également surpris de la généalogie établie dans

l'école française : « Gounod, Bizet, Félicien David, sont des gluckistes », déclare Jean d'Udine qui vient de refuser à Wagner ce qualificatif ! Il y aurait beaucoup à dire sur le respect que Gounod et Félicien David accordaient non seulement au sens des paroles, mais même à leur prosodie; n'insistons pas ; toutefois, de plus fortes émotions nous sont réservées.

Sachez, en effet, que depuis quelque temps on recommence à blasphémer contre *Armide* et *Alceste*. Et qui donc, s'il vous plaît ? Ce serait, ô surprise, « la Littérature !... la Littérature qui n'aime pas les airs, parce que les airs, c'est trop de musique ! » Et ce serait cette blasphématrice qui « psalmodierait, balbutierait presque le dialogue de *Pelléas* » ! Que de sujets d'étonnement dans une seule phrase ! Qui aurait soupçonné la littérature de ne pas aimer les airs, elle qui a toujours marché à l'arrière-garde du mouvement musical, qui découvre les génies le jour de leur mort et qui est actuellement le dernier rempart de l'italianisme et de la romance dramatique de nos pères. Et qui eût songé à voir en elle la nourrice de Debussy ? En tout cas, ce fut, pour l'auteur de *Pelléas*, une nourrice qui lui réserva jusqu'ici plus de taloches que de caresses !

Mais quelle angoisse pour les esthéticiens de bonne volonté ! Voilà Debussy traité en ennemi de la réforme gluckiste, lui qui a dépassé encore Wagner dans le respect du mot et la subordination de l'expression musicale à l'expression poétique ! Comment s'y reconnaître ?... Bien plus, Jean d'Udine motive sa condamnation de la façon suivante : « Le préglucksme (c'est ainsi qu'il désigne l'esthétique debussyste) aurait tort de se croire dramatique ou *psychologique*, il ne saurait être que décoratif. » Et pourquoi cela ? Parce qu'il se cantonne dans les mélodies du premier et du second type. Or, si nous nous reportons aux définitions des trois « types » de mélodies, nous trouvons ceci : « Les mélodies du premier et du second type étroitement appropriées à la sensation ou au sentiment inspirateurs en traduisent méticuleusement toutes les particularités, l'air ne peint que synthétiquement des aspects d'ensemble, etc... » Donc, en reniant les airs (troisième type), en recherchant les psalmodies (premier type) et les récitatifs (second type), il est certain que Debussy « traduira méticuleusement toutes les particularités du sentiment inspirateur », et que, par conséquent, il fera d'excellente psychologie musicale !... Si j'étais logicien, je m'effarerais.

Mais arrêtons ce petit jeu. Ces quelques exemples suffisent pour montrer le danger des trop belles classifications. Qui veut trop prouver ne prouve rien. On s'étonne d'autant plus de ces

curieuses inconséquences que l'auteur termine son ouvrage par une phrase pleine de sagesse qui — inconséquence suprême — ruine tous ses ingénieux échafaudages. « Ne quittons pas le chevalier, dit-il, sans nous rappeler qu'au moyen de beaux arguments, beaucoup de bons esprits méconnurent ses chefs-d'œuvre. Disons-nous bien que ce n'est pas avec l'intelligence qu'il faut écouter la musique, mais avec les sens et le cœur. » Voilà qui est bien pensé et bien dit ; mais pourquoi Jean d'Udine a-t-il attendu la cent vingt-quatrième et dernière page de son volume pour énoncer cette vérité, digne de figurer dans une préface ? Pourquoi ?... Parce que cela l'eût détourné de faire son livre, et c'eût été grand dommage ! D'ailleurs, pour oublier les contradictions qu'on y rencontre, souvenons-nous qu'il n'y a que Dieu et les imbéciles qui ne se contredisent jamais... L'ami d'Udine est tout le contraire d'un imbécile.

Henry Gauthier-Villars.

ESQUISSE POUR UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE ARABE

EN ALGÉRIE (1)

LES CHANTS DU MUEZZIN

1° *Appel à la prière du rite Maleki.* — Chant presque toujours monosyllabique d'un ambitus très restreint, admissible comme type des chants arabes les plus anciens.

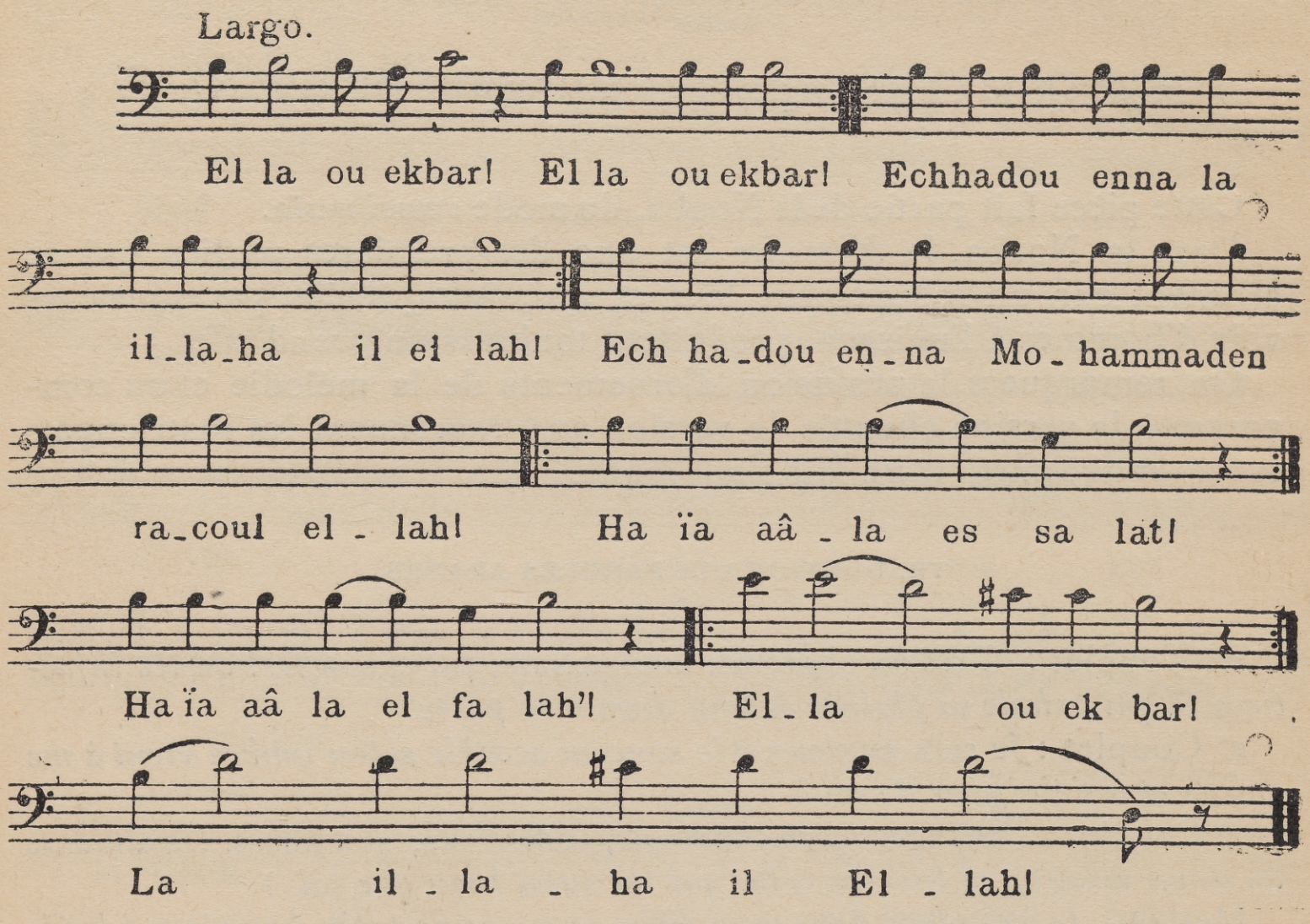
2° *Appel à la prière du rite Hanefi.* — En comparant ces deux chants, on constatera que le second, plus varié, moins rigide, avec des vocalises assez longues sur une syllabe, correspond à une période musicale plus raffinée.

TRADUCTION DES PAROLES ARABES.

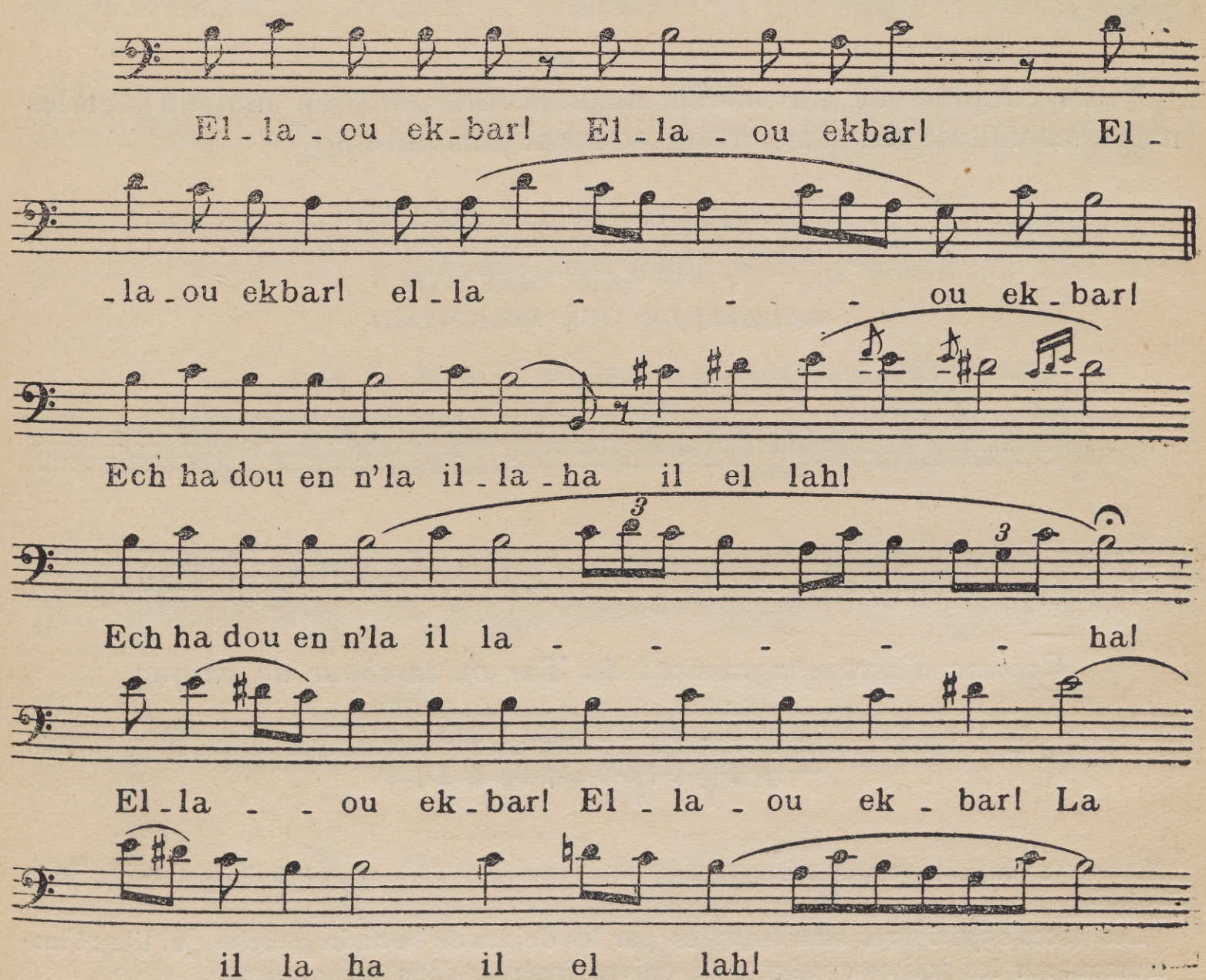
Dieu est grand. — Proclamez qu'il n'y a de Dieu que Dieu. — Proclamez que Mohamed est le prophète de Dieu. — Venez pour la prière. — Venez pour la prière, ô peuple. — Dieu est grand. — Il n'y a de Dieu que Dieu.

(1) Suite et fin. Voir le *Mercure musical* du 15 août 1906.

Rite Maleki d'Alger



Rite Hanefi d'Alger



II

MUSIQUE CLASSIQUE OU MUSIQUE DE GRENADE

Cette pièce fait partie de la Nouba, du mode *remel maïa*.

Dans la Nouba, le *Messeder* est une des premières parties qui se chantent sur un mouvement lent et qui, interprétées par plusieurs voix d'hommes à l'unisson, produisent toujours un grand effet.

On remarquera la profusion d'ornements de la mélodie et on comparera à la version chantée la version que reprennent les instruments sur un mouvement deux fois plus rapide.

TRADUCTION DES PAROLES ARABES.

1er Couplet : *C'est un opprimé, une victime, qui a souffert de tes injustices et qui exhale sa plainte debout devant ta porte.*

2e Couplet : *Je suis anxieux et le souci m'accable si ton ombre vient à me quitter et à s'éloigner de moi.*

3e Couplet : *C'est une chose convenue, indiscutée, que parmi les amants au doux visage, où trouver celui qui est aussi beau que toi ?*

Metlaâ : *Je t'ai placé dans mon cœur comme une petite bougie qui brûle sans jamais s'éteindre, j'en jure par Allah !*

Mais si tu laisses périr ma flamme, je guérirai, ô mon frère, avec l'aide d'Allah.

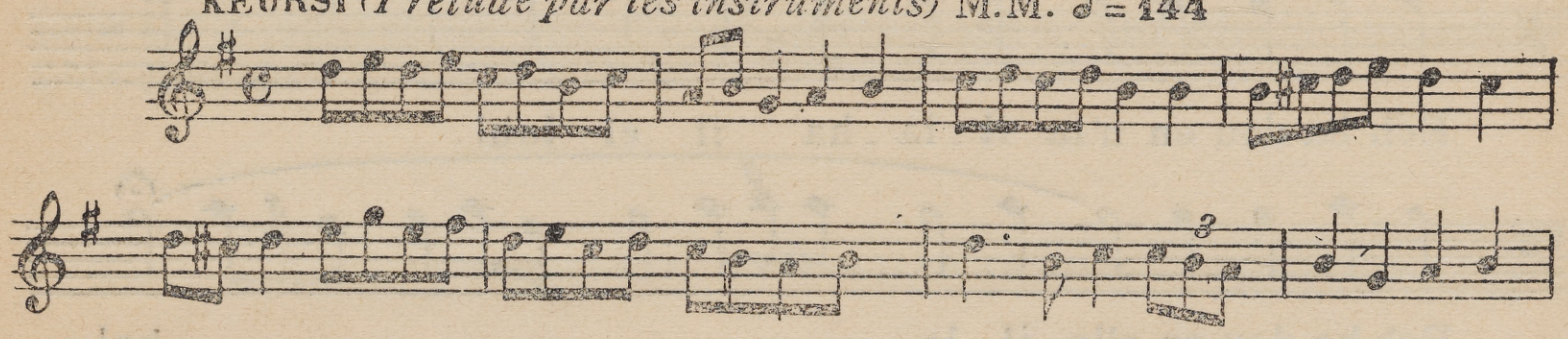
Trois couplets et leur *metlâa* forment une *bit* (une maison), et les mélodies classiques comportent souvent plusieurs *bit*.

MESSEDER DE LA NOUBA

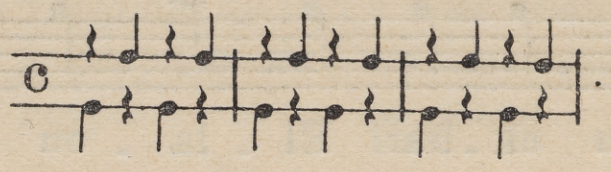
Du Mode Remel Maïa

MOUDELOUM OUA MOUCHTAKI

KEURSI *(Prélude par les instruments)* M.M. ♩ = 144



Rythme d'accompagnement du Tar *ou tambour de basque*



Les notes inférieures sont frappées sur la peau du TAR par les doigts de la main droite.

Les notes supérieures sont frappées par les doigts de la main gauche qui tient l'instrument sur les petites cymbales de cuivre insérées dans la monture.

Chant Adagio ♩= 80

Med - loum Ya la la la la la lanl

ya la lanl Ah ya la lanl Oua mouch'ta

ki Oua ou - a oua kef

oua kef li ba

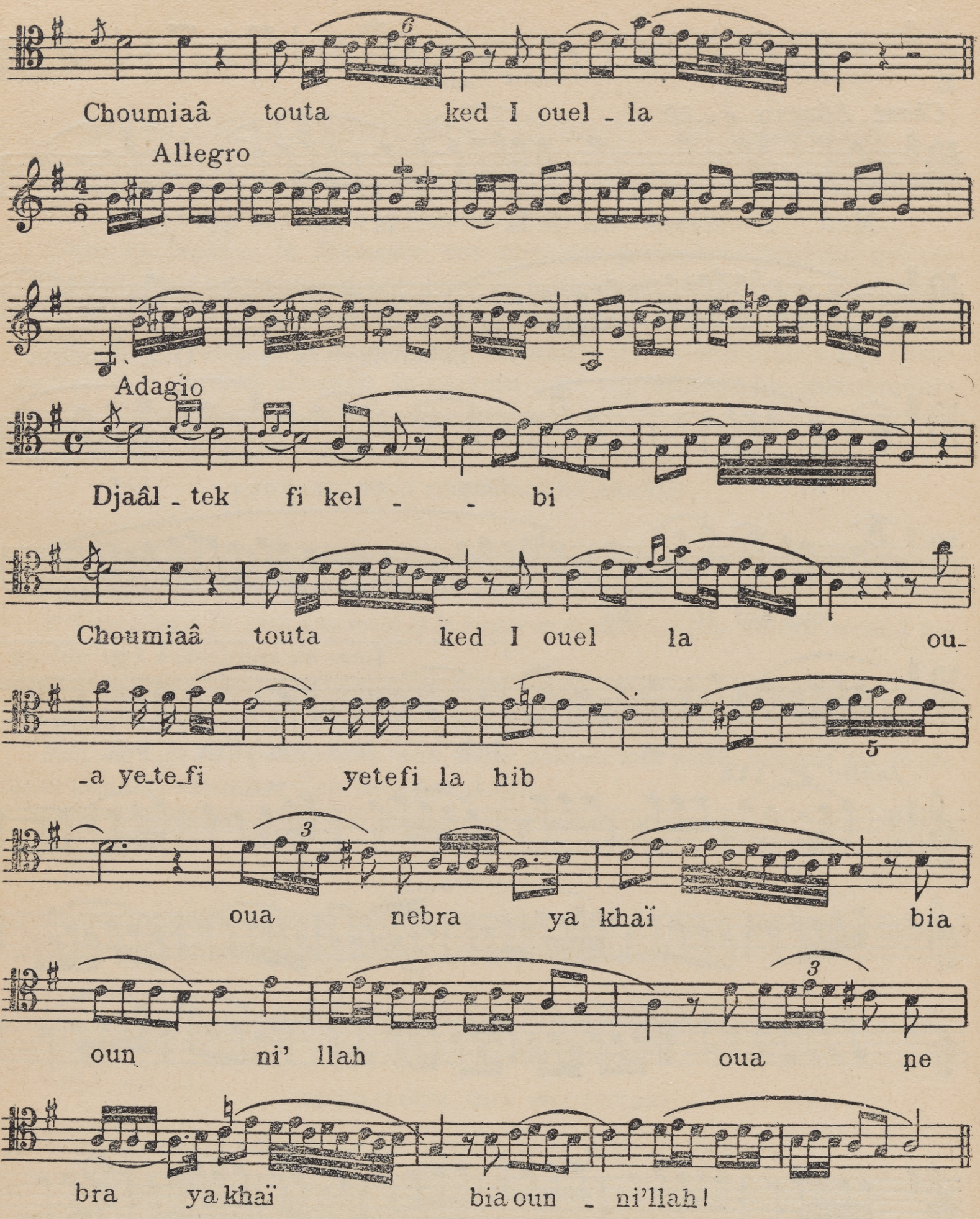
1 2

li ba bek oua mou ch'ta bek

Instr: ♩= 144

Adagio

Djaâl - tek fi Kel - - bi



III

MUSIQUE CLASSIQUE MODERNE

Cette chanson, bien que moderne, est considérée comme classique à Alger à cause de sa composition rigoureusement conforme aux lois de la chanson ancienne et de sa forme sévère et archaïque.

TRADUCTION DES PAROLES ARABES.

1° Ghessen (*couplet*). — *La taille qui m'a séduit, — Qui m'a distrait, — Je n'ai pas désespéré de la posséder.*

2e Ghessen. — *O mon âme, ô mon basilic, — Comme tu me tyrannises ! — Je bois, et mon verre ne peut plus me suffire.*

3e Ghessen. — *Comment ai-je pu retenir mes larmes, — lorsque m'est parvenue ta lettre, — ô le plus aimé des hommes.*

Metlaâ. — *Je t'ai obéi comme au Sultan, dès que tu m'as avoué le secret de ton amour.*

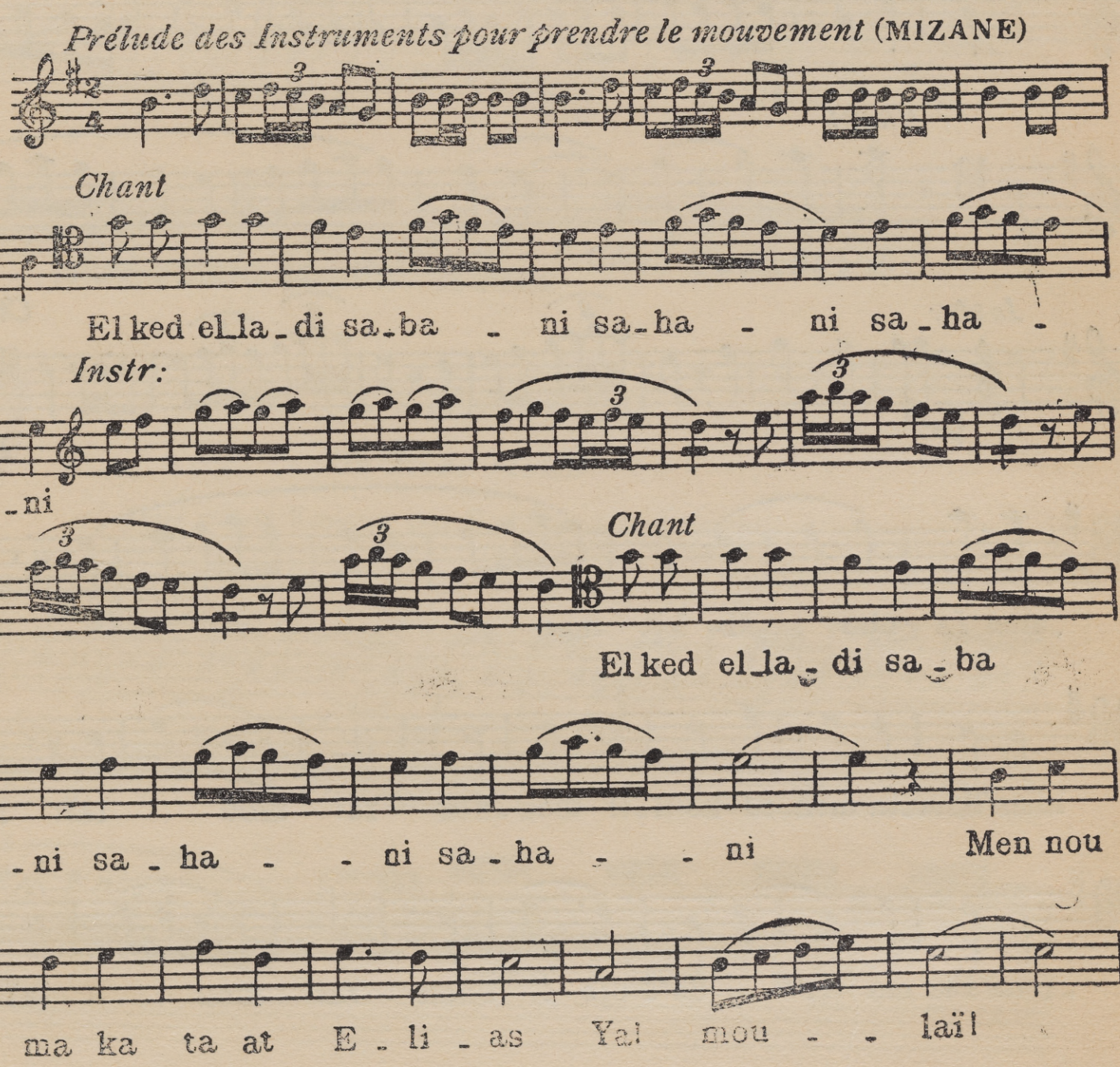
Redjou. — *Si la faute provient de toi, — avoue qu'elle provient aussi un peu de toi. — En tout cas, j'accepte la décision que t'inspirera ton cœur.*

Le redjou (retour) se chante sur un fragment mélodique pris au commencement de la chanson.

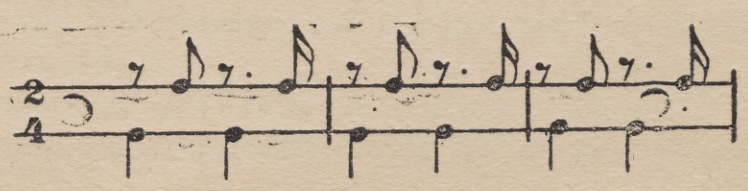
EL KEL ELLADI SABANI

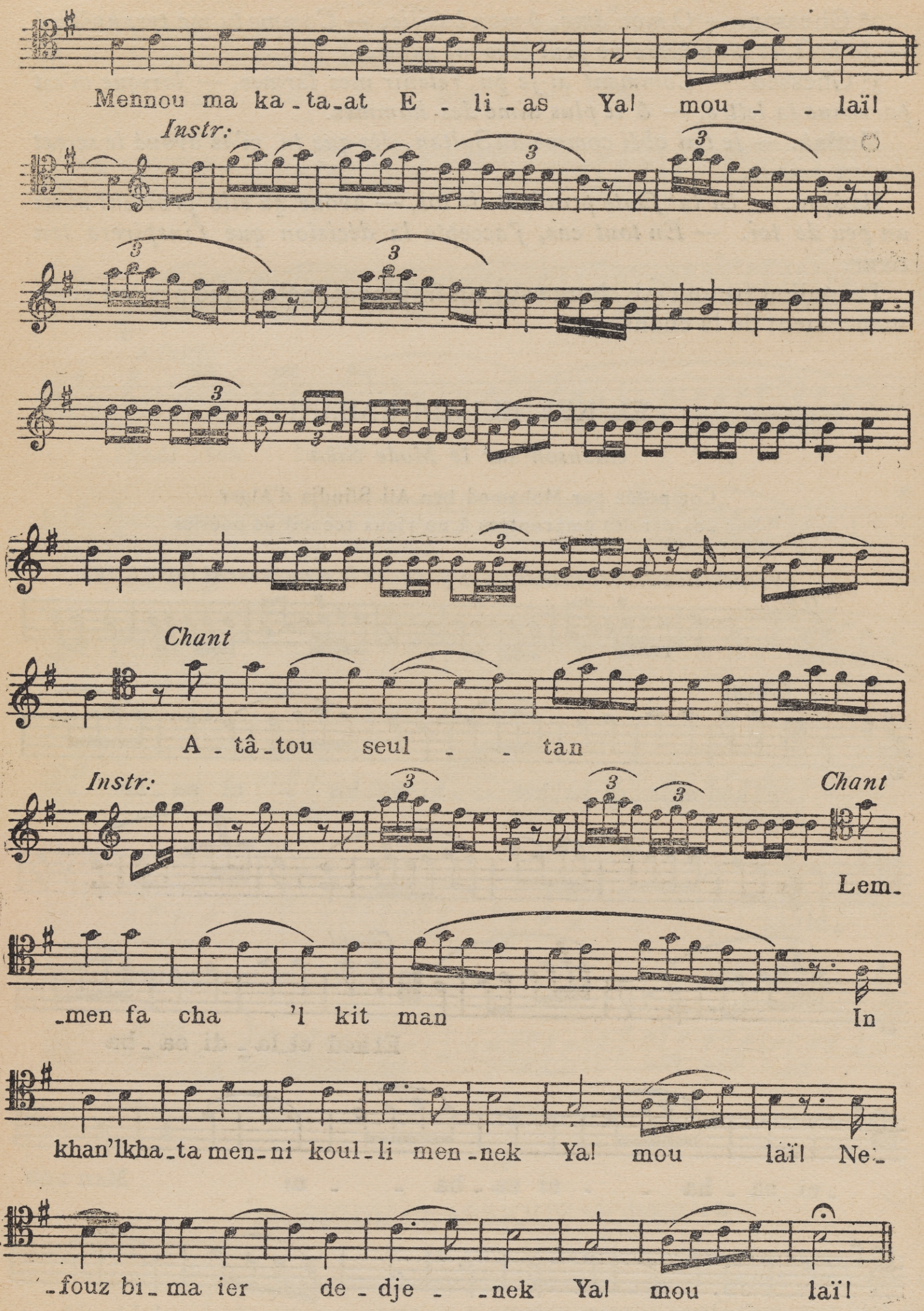
Chanson sur le Mode Sika

Composée par Mohamed ben Ali Sfindja d'Alger
Sur des paroles empruntées à un vieux recueil de poésies



Rythme d'accompagnement du Tar

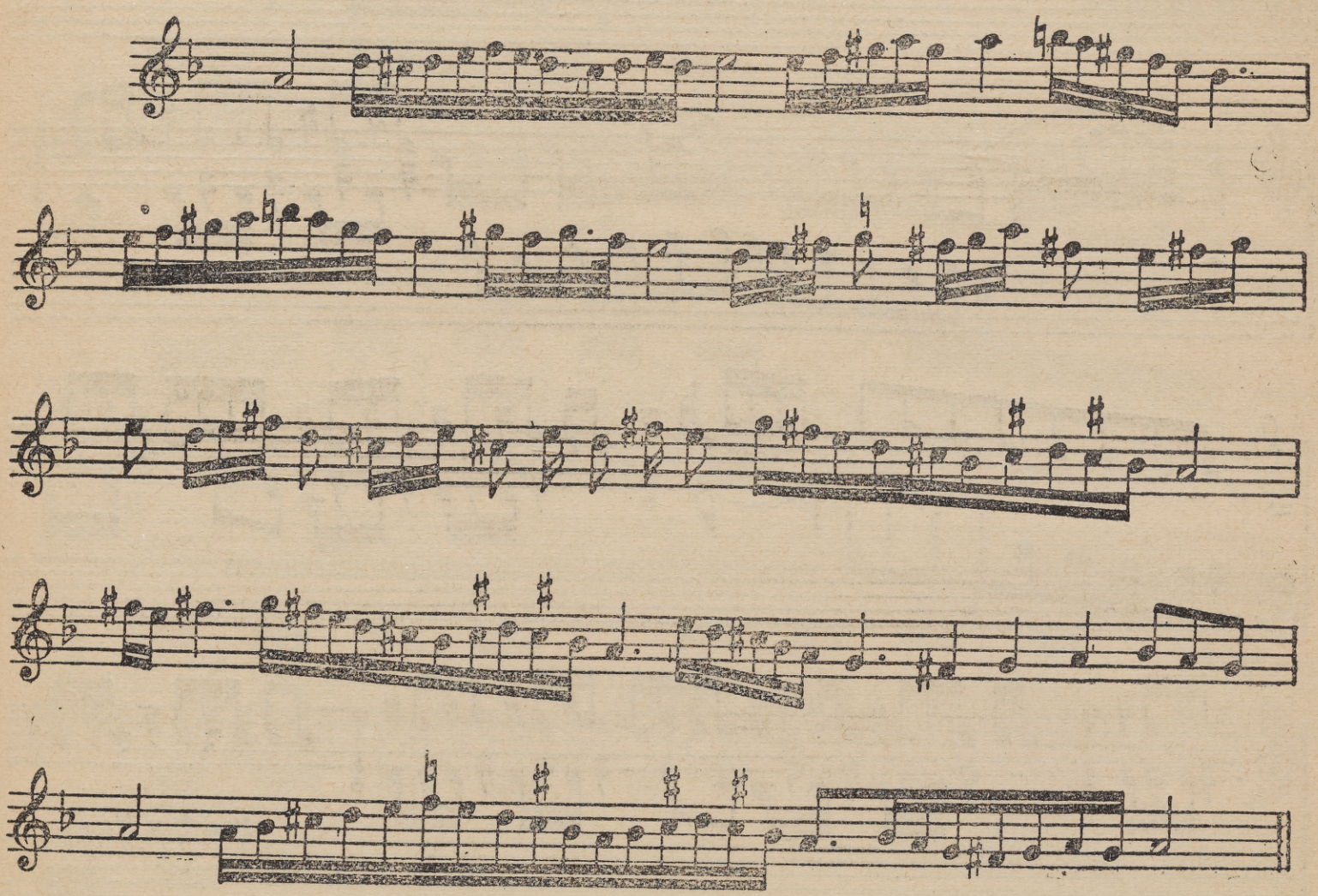



Mennou ma ka_ta_at E_li_as Ya! mou__laïl
Instr:
Chant
Â_tâ_tou seul__tan
Instr:
Chant
Lem_
_men fa cha 'l kit man In
khan'lkha_ta men_ni koul_li men_nek Ya! mou laïl Ne_
_fouz bi_ma ier de_dje__nek Ya! mou laïl

PRÉLUDE DE LA TOUCHIAT

Du Mode Zidane

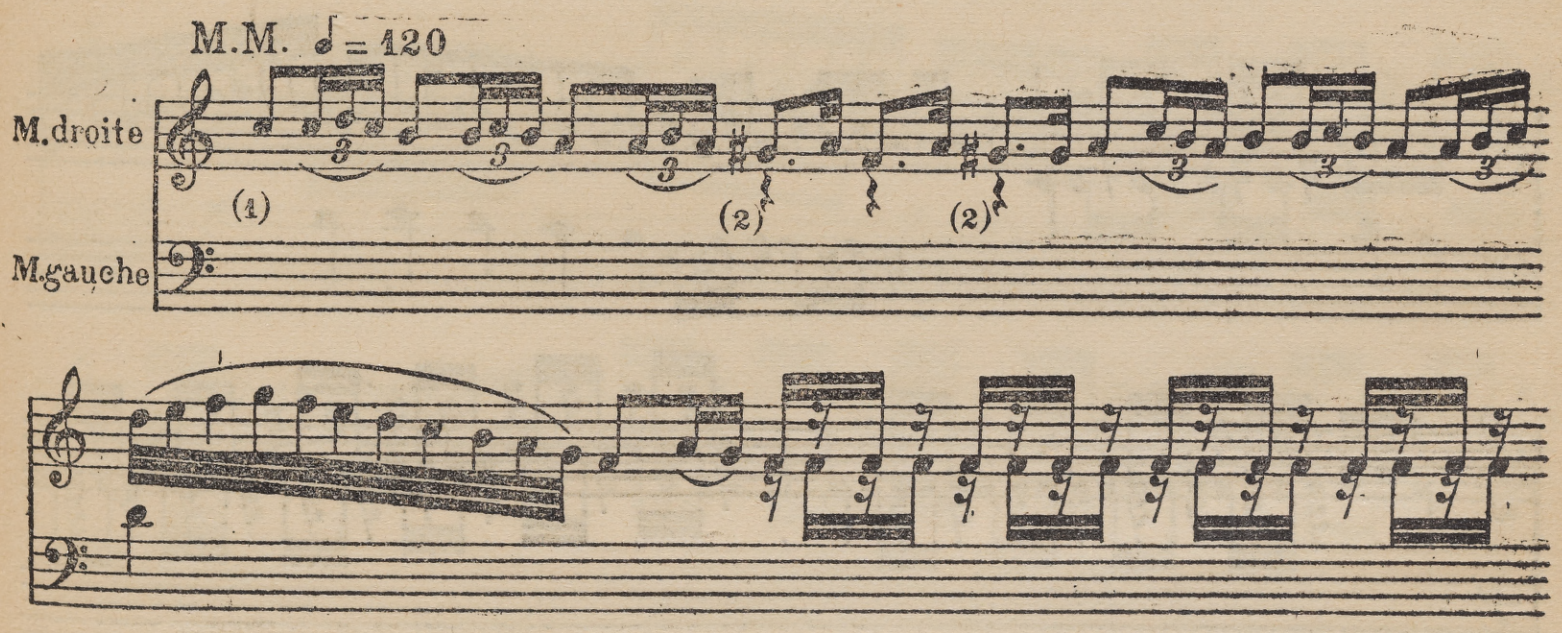
Tlemcen. Recueilli par M. Mostafa ben Aboura



MESTEKHBER

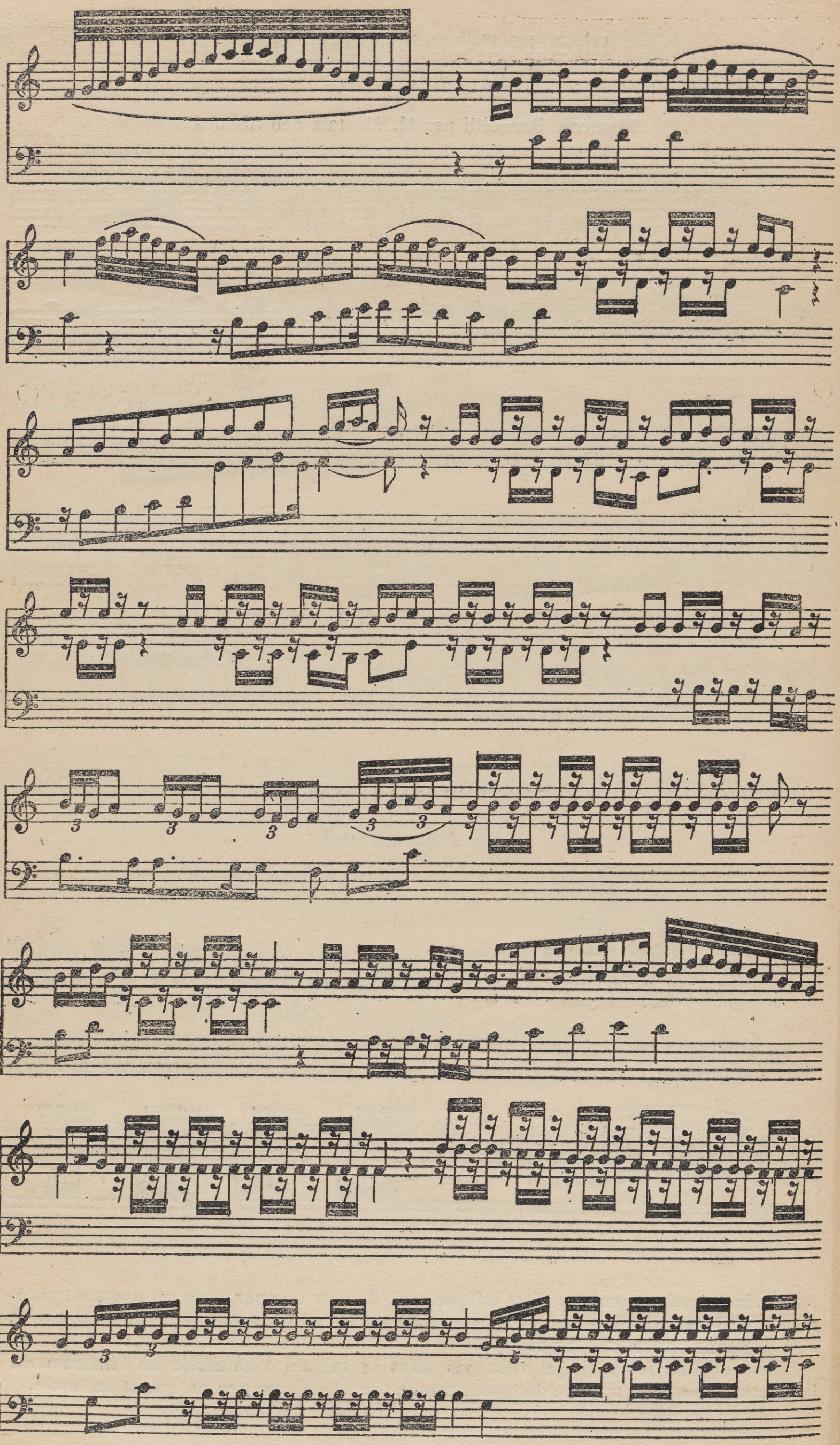
Du Mode Moual

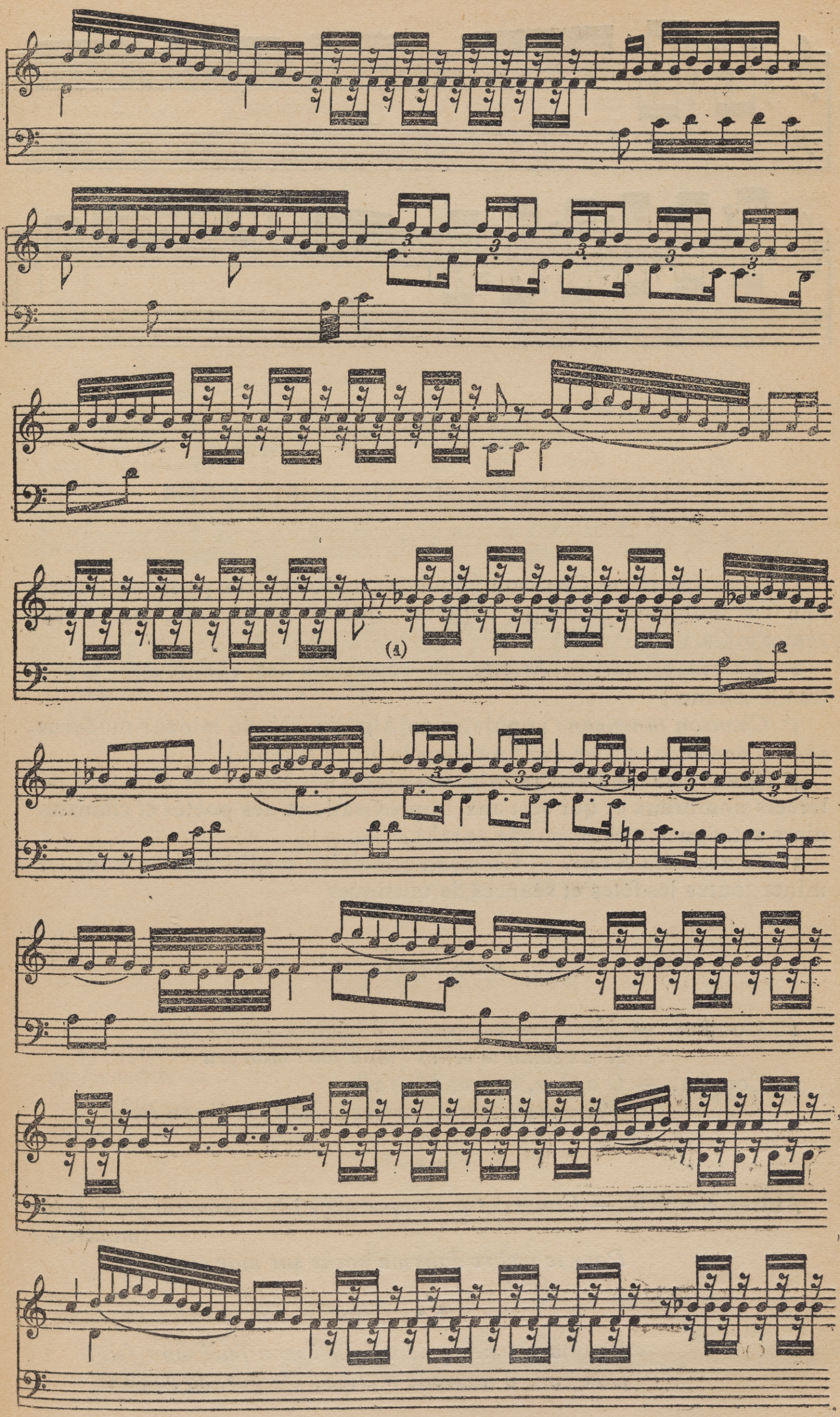
Joué sur le Kanoun par Kaddour Oulid Ettebib



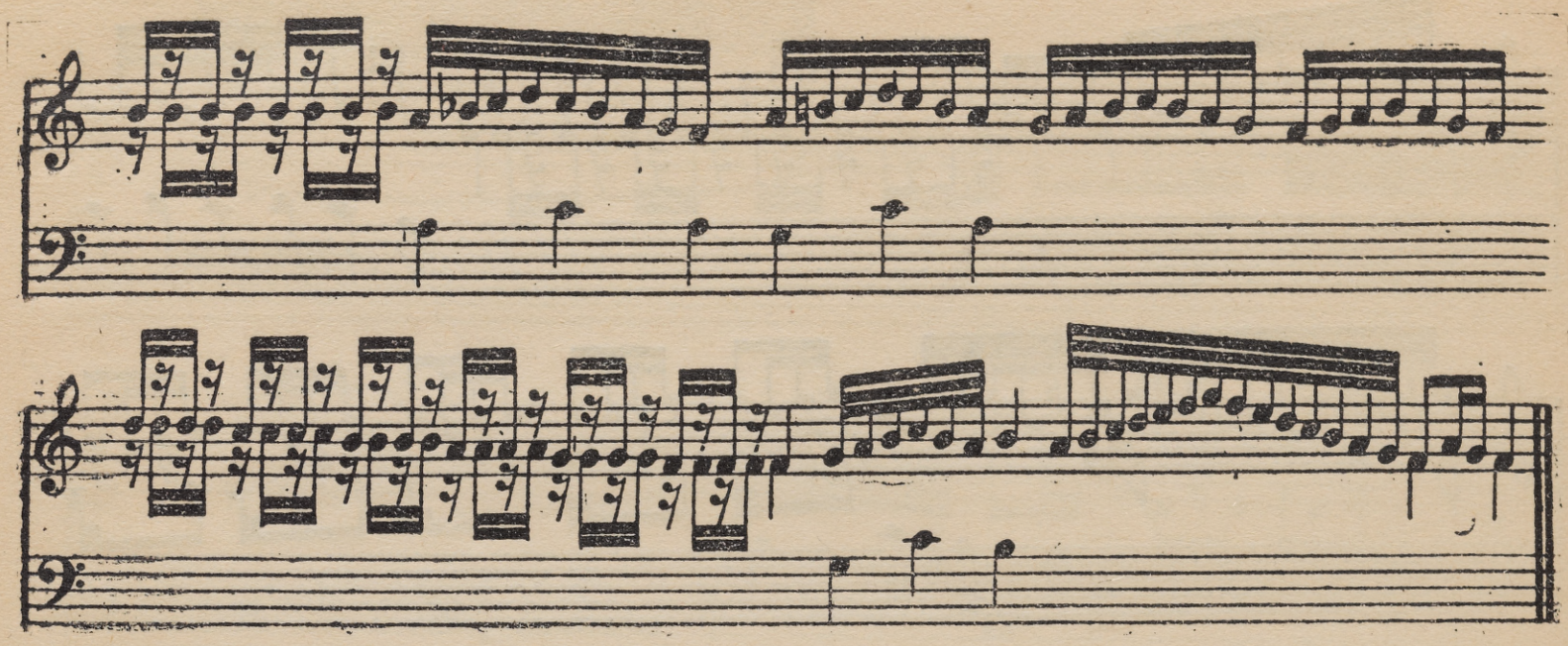
(1) L'index métronomique n'est ici que pour donner un aperçu du mouvement général, le MESTEKHBER n'est pas accompagné par les instruments de percussion et n'a, à proprement parler, aucune mesure.

(2) Pour faire le *Sol* ♯ qui n'est pas dans la tablature naturelle de l'instrument, l'exécutant appuie la tranche du pouce gauche sur le *Sol* un peu en avant de la clé.





(1) Le *si* ♭ se fait en appuyant la tranche du pouce de la main gauche sur la corde *la*.



IV

CHANSONS ET ARIETTES POPULAIRES

1° *Rana djinak.* — Chanson populaire traditionnelle pour commencer une fête indigène. Mariage, baptême, quêtes religieuses, etc. (Mode remel maïa.)

2° *Kadria senâa.* — Ariette du répertoire des chanteuses arabes (mode zidane.)

3° *Chanson tunisienne* populaire en Algérie. (Mode mineur moderne, sauf la dernière reprise qui finit dans le mode zidane.)

4° *Djatni bria.* — Petit refrain populaire sur lequel se chantent des tercets nombreux et qui sert aux improvisations des poètes et chansonniers satiriques locaux (mode aarak).

5° *Bekaou aâla Kheir.* — Chanson populaire traditionnelle pour terminer toutes les fêtes et séances de musique.

RANA DJINAK.

1er Couplet. — *Nous sommes venus ! ô lumière de mes yeux*
Nous sommes venus ! mon feu ! mon feu

2e Couplet. — *O aghas, ouvrez le sérail,*
Votre maîtresse est arrivée ! mon feu ! mon feu !

*
* *

Autres couplets. — *Comment te nommerai-je ? te nommerai-je, « petite montre » ?*
Pour te mettre dans ma poche sur mon cœur.

*
* *

Bonjour, ô nouvelle mariée ! mon feu ! mon feu !
Bonjour, ô nouvelle mariée ! O figure de bonheur !

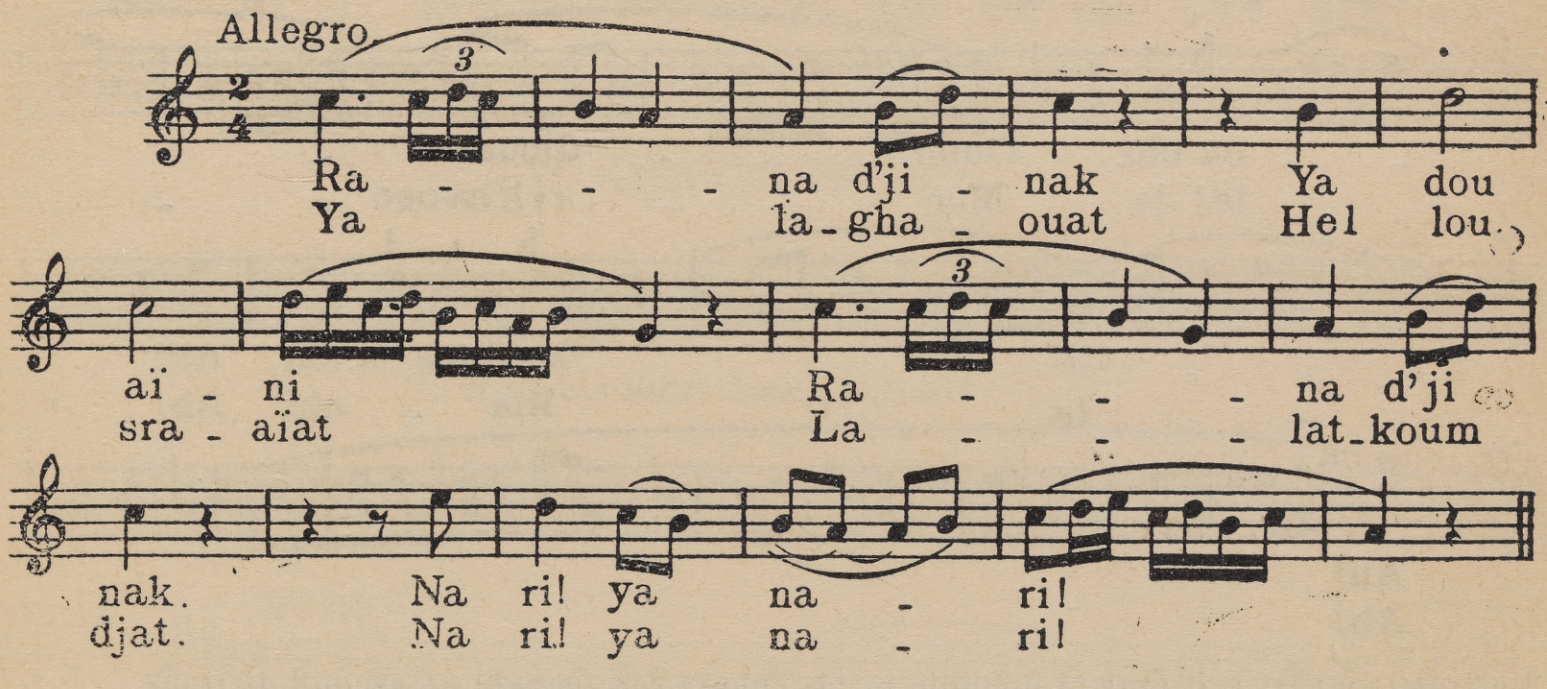
*
* *

Que le matin te porte chance, ô nouvelle mariée !
Que Dieu protège les tiens qui t'ont amenée !

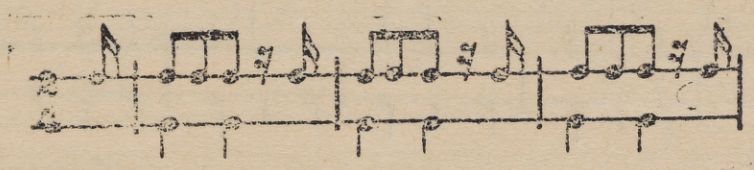
*
* *

Elle va et vient dans le corridor avec un petit pantalon rouge
Et une ceinture à glands grenats. Mon feu ! Mon feu !

RANA D'JINAK



Rythme d'accompagnement du Tar



NEDJMA MEDOUAK

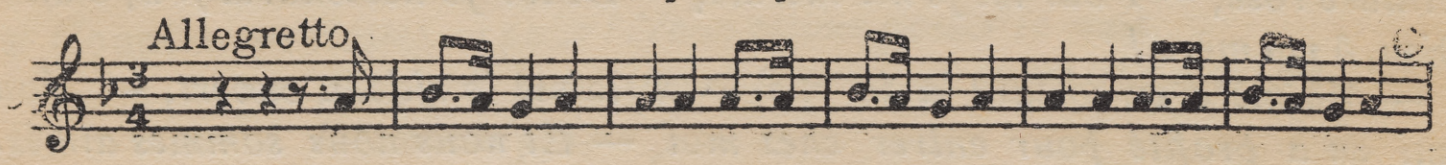
1er distique. — *O Étoile ! combien tu brilles, ô étoile ! ô maîtresse. — Et les astres de la nuit sont sans éclat auprès de toi. Ah !*

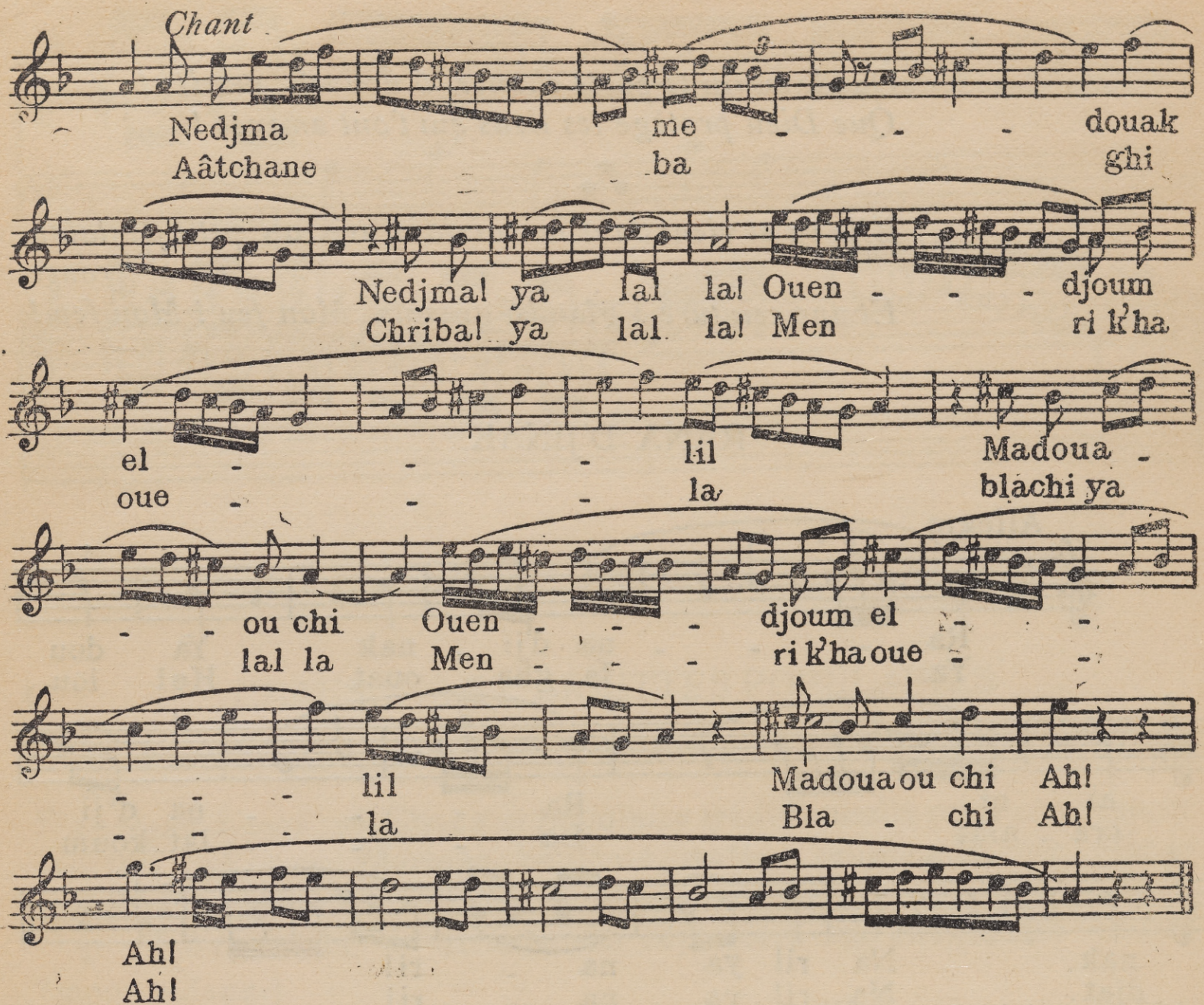
2e distique. — *J'ai soif, je désire une petite liqueur, ô maîtresse ! de ta salive et pas d'autre. Ah !*

KADRIA SENAA

Du Mode Zidane

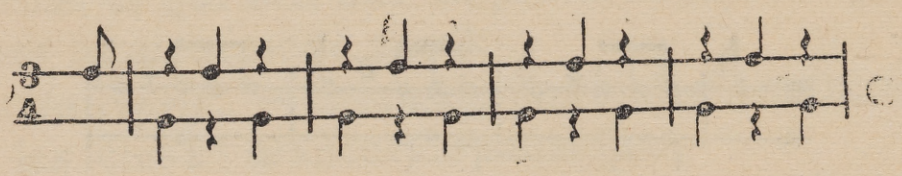
MIZANE *des instruments pour prendre le mouvement.*





Les instruments répètent la mélodie et les chanteuses passent au second distique

Rythme d'accompagnement du Tar



YA MOULET EL AAIN EL KEH'LA

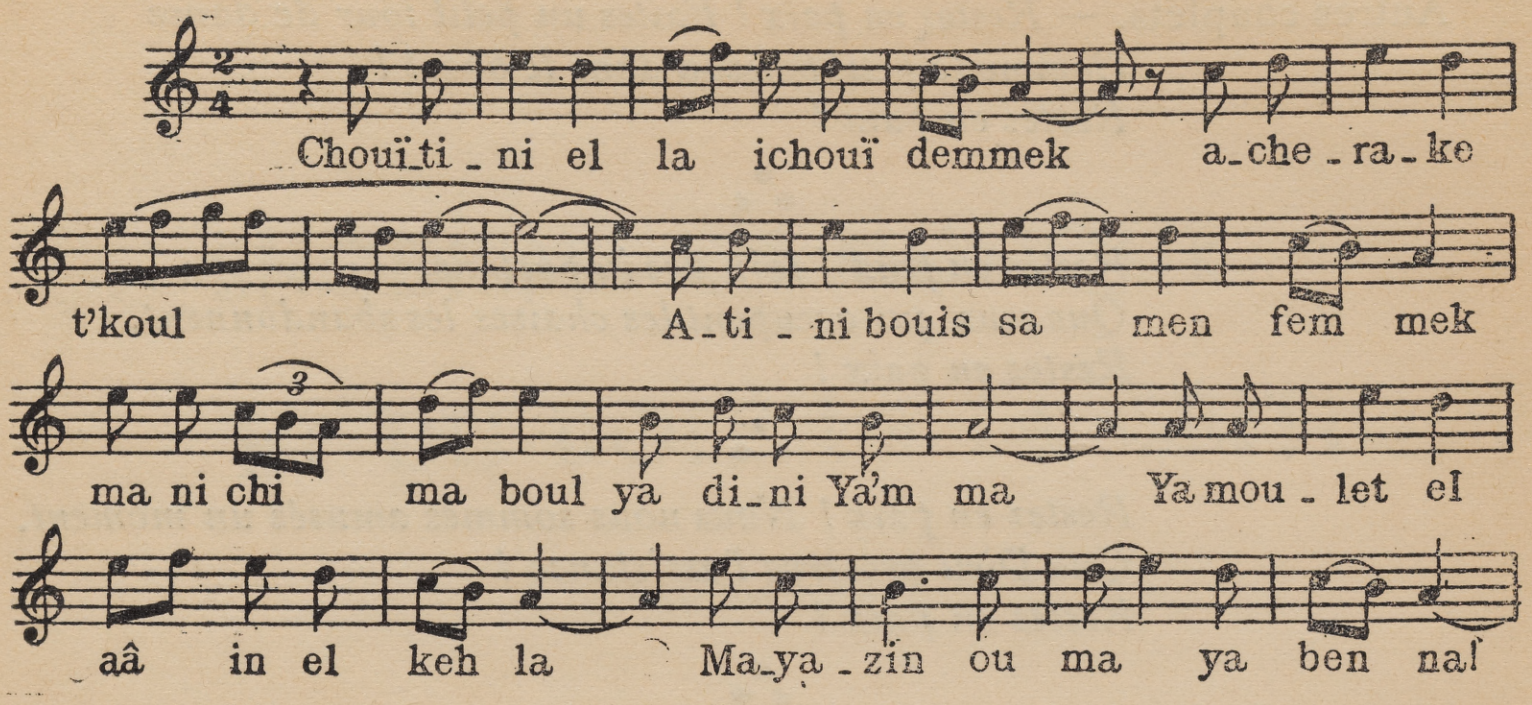
1er Couplet. — *Tu m'as brûlé, qu'Allah brûle ton sang. — Que dit-il ? — Donne-moi un baiser de ta bouche. — Je ne suis pas fou, ô mon Dieu ! ô ma mère !*

Refrain. — *O toi qui possèdes de si beaux yeux noirs, — Que tu es douce et savoureuse !*

Autres couplets. — *Quand nous fûmes hors des portes, — Nous rencontrâmes ces beaux jeunes hommes. — (Celui qui est) ma gazelle était le plus beau de tous, — et je me laissai aimer, ô mon Dieu ! ô ma mère (ou : avec lui je fis l'amour).*

— O toi qui es debout au haut de ton balcon, — Déroule jusqu'à moi la ceinture rose, — Pour toi je me tuerais, — De toi je deviendrai fou, ô mon Dieu, ô ma mère !

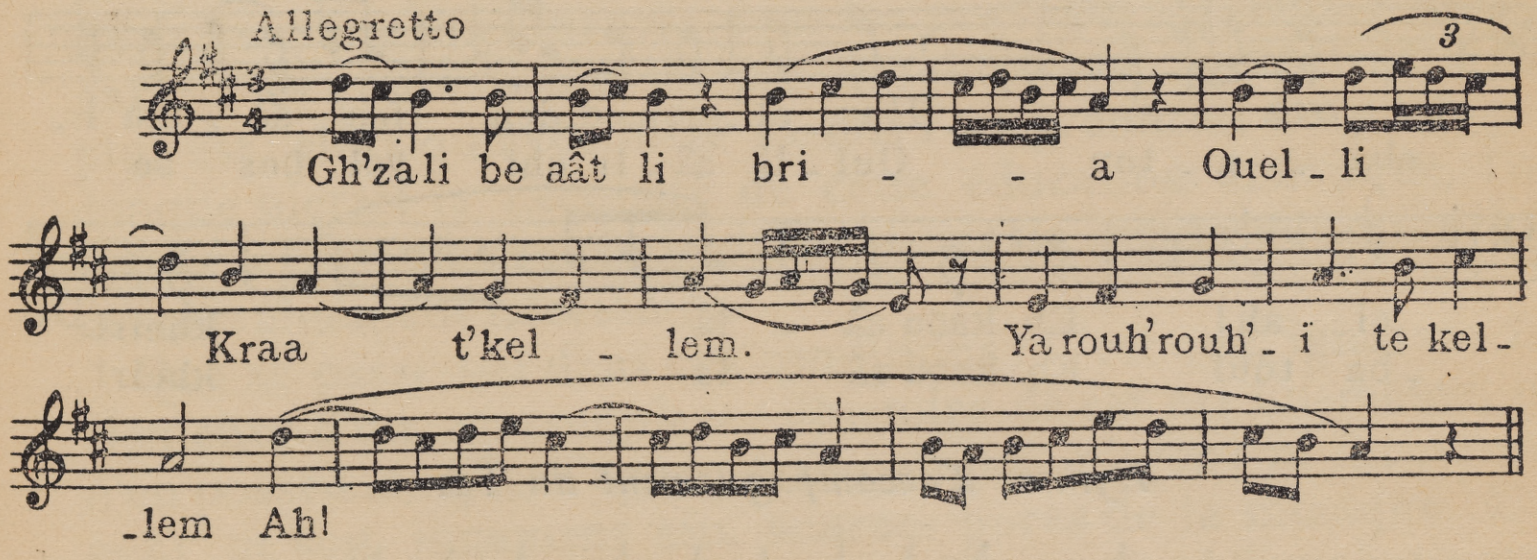
— Ma mère en sortant (à la rue) — A laissé le rideau ouvert, — Mon ami en a profité pour entrer chez moi, — Et nous nous sommes aimés.



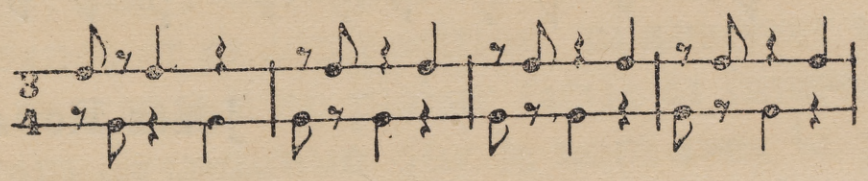
DJATNI BRIA

1er Couplet. — *Ma petite gazelle m'a envoyé une lettre,*
Et celui qui me l'a lue a dit :
(O âme de mon âme), il a dit :

2e Couplet. — « *Il te fait parvenir une masse de salutations*
(O âme de mon ame) à double sens.



Rythme d'accompagnement du Tar



BEKAOU AALA KHEIR

1er Couplet. — *Restez en paix ! Je dois partir,*
La voix du Muezzin dans le minaret crie l'appel (à la prière)
Restez en paix !

2e Couplet. — *Restez en paix ! Nous allons passer la nuit,*
Et si cela vous déplaît, allez reprendre vos souliers !
Restez en paix !

Autres couplets. — *Restez en paix ! Faites un petit tour de danse*
Comme le petit poisson dans le bocal !
Restez en paix !

*
* *

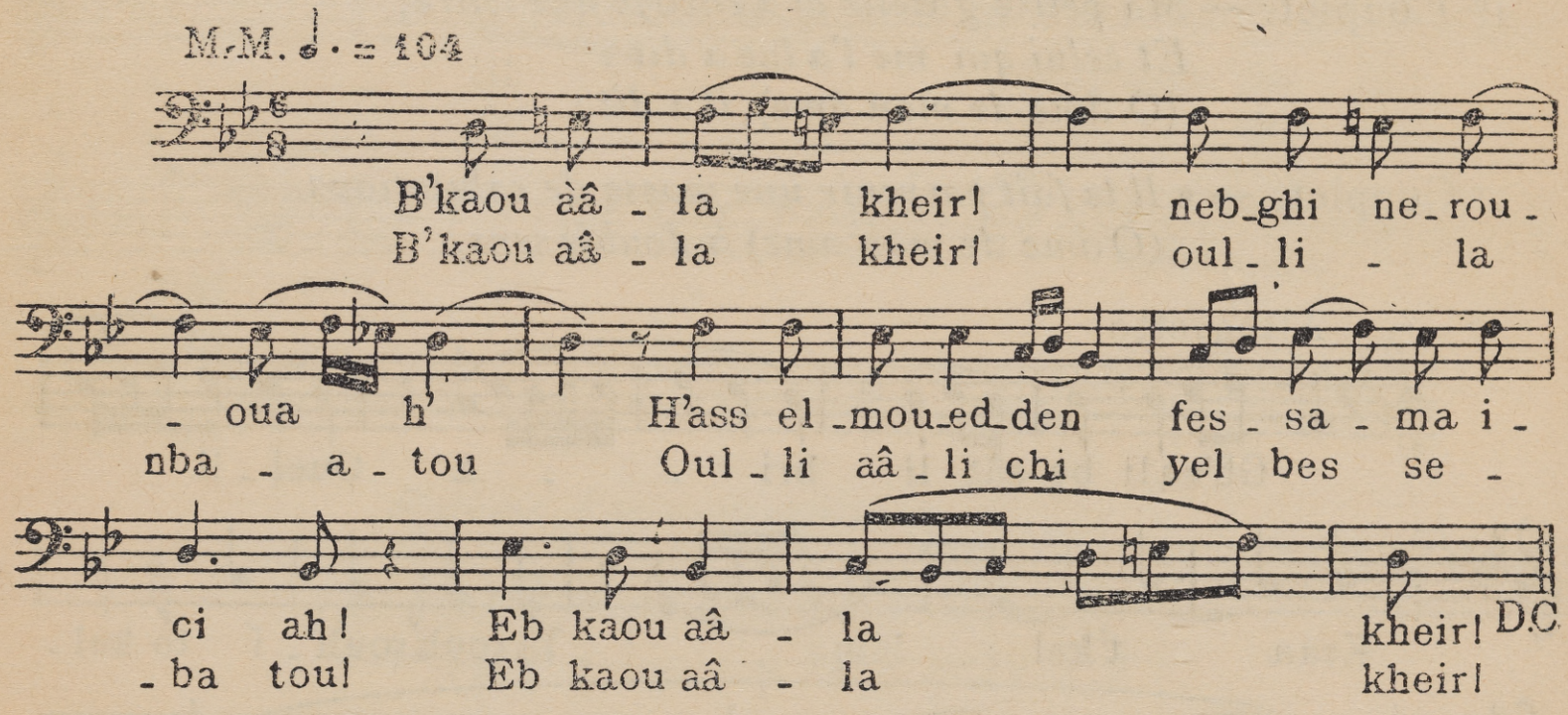
Restez en paix ! foin des importuns,
Que ceux qui occupent les chaises les abandonnent,
Restez en paix !

*
* *

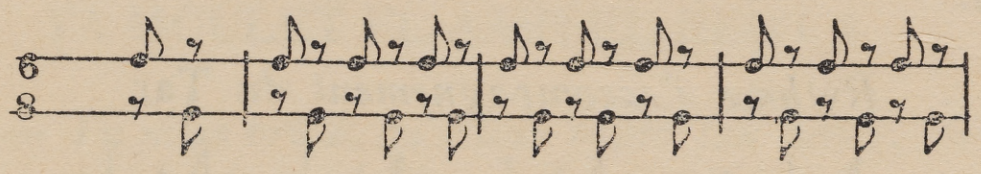
Restez en paix ! Nous nous sommes amusés un moment,
Que Dieu préserve l'assistance !
Restez en paix !

*
* *

Restez en paix ! nous voilà partis,
Celui qui nous aime reviendra nous chercher !
Restez en paix !



Rythme d'accompagnement du Tar



JULES ROUANET.

DU SNOBISME EN MUSIQUE

ET DU ROLE DE LA CRITIQUE

De nos jours, la musique a conquis une place très importante dans le domaine des beaux-arts. Il n'est personne qui, peu ou prou, ne parle de musique, ne s'y intéresse plus ou moins. L'on se pique d'être mélomane, c'est de très bon ton, on en tire vanité. Mais, alors que l'on admet parfaitement que, pour pouvoir juger de façon saine les chefs-d'œuvre, soit en littérature, en peinture, en sculpture, il est indispensable d'avoir des notions préalables, de posséder une érudition solide ; que l'on astreint à s'éclairer, à se documenter dans les ouvrages spéciaux, à suivre parfois les cours professés par des hommes compétents ; qui plus est, alors qu'avec juste raison l'on prendrait en pitié quiconque nierait la nécessité de cette éducation artistique, l'on refuse à l'art musical le bénéfice de cette même éducation, de cet entraînement nécessaire.

Que se passe-t-il dans ces conditions ? C'est que, ignorant les éléments d'un art complexe, l'histoire de cet art lui-même, ou n'en possédant que d'éphémères notions, n'ayant ni formé son goût ni son jugement aux sources pures de la musique, l'on ne s'intéresse qu'aux platitudes ; que l'on confond l'acrobatie avec la virtuosité ; que l'on ne peut discerner dans une œuvre donnée son ordonnance et sa composition, ni analyser ses impressions, que l'on se contente d'un plaisir facile et immédiat, tout superficiel, n'ayant de commun que le nom avec le plaisir intense et profond qui est la rançon de toute œuvre forte, bien comprise et sentie jusque dans ses plus infimes détails.

Ce public, insuffisamment préparé, ne serait en aucune façon gênant, s'il se contentait de goûter et de comprendre la musique, selon ses tendances et ses affinités, et je reconnais que la grande majorité ne se préoccupe de rien autre ; s'est sur ce public-là que je pose en principe, comme on le verra tout à l'heure, que la critique peut avoir de l'influence. Mais il existe à côté

de ces auditeurs bénévoles, sans prétention, la classe des snobs, c'est là que j'en voulais venir.

Je m'explique. Les auditions musicales, que ce soit au théâtre ou au concert, se sont multipliées aujourd'hui ; il est de bon ton de paraître averti sur toutes les productions nouvelles ; la musique de chambre, cette forme pure de l'art, recrute ses fervents, et c'est en assistant à ces sortes de séances que l'on fait preuve du plus haut goût. On en parlera au jour de Mme X*** ou Z***. On se sert d'un langage affecté ; les épithètes laudatives ou exterminatoires ne sont pas plus ménagées dans un sens que dans l'autre. On tranche de haut, sans réplique ; discuter est une faiblesse, et pour cause ! Malheur à qui timidement risquerait une légère contradiction, il est bafoué, perdu. C'est cet état d'esprit qui est pernicieux ; je n'ai pas la naïveté de le croire spécial à la musique, je le sais. Je me permettrai seulement de livrer aux méditations des bons musiciens quelques réflexions au sujet du rôle de la critique dans les deux cas qui nous occupent, c'est-à-dire à propos de la partie de l'auditoire susceptible d'être éduquée, et ensuite examiner ce qu'elle pourrait faire pour lutter efficacement contre l'intrusion déplorable du snobisme en musique ; je ne me dissimule pas que ceci est plus difficile.

Il est regrettable que trop souvent la critique, au lieu de guider le public, de l'éclairer, se plie par trop aux caprices de la mode et, par faiblesse, laisse se répandre les sottises, les inepties qui alimentent l'opinion courante. On laisse ainsi se créer un état d'esprit pernicieux, capable à la longue de dérouter et d'énerver l'amateur sincère qui, suggestionné (et Dieu sait si la musique est un champ d'expérience facile), finit par se défier de lui-même, n'arrive plus à contrôler ses impressions, ses idées, en recourant à la critique qui lui servait de point de repère, parce qu'il n'y trouve plus que le chaos, que grands mots dont il ne saisit pas la portée ; parce que souvent, pour afficher une science facile, le critique parle un pathos technique si barbare qu'il rebute et fait fuir épouvanté notre malheureux amateur.

Examinons donc rapidement quels sont, à notre humble avis, les devoirs élevés de la critique. La question est assurément complexe, mais non insoluble. Avant toutes choses, il me semble que le premier devoir du critique musical digne de ce nom, c'est-à-dire ayant conscience du sacerdoce artistique qu'il remplit, le mot fera peut-être sourire, consiste à rejeter tout élément étranger à la réalisation de sa tâche, à faire abstraction complète de ses antipathies ou de ses préférences quand elles n'ont aucun fondement sérieux, afin de rester juste et impartial.

Tout cela paraîtra vérité de la Palisse; ce sont là cependant vérités bonnes à faire entendre. Défendre l'art où il se manifeste, ne pas décorer de ce nom ce qui n'en est que la contrefaçon, s'élever avec force contre certaines interprétations qu'on louange pour de multiples causes étrangères à la saine musique, voilà dès à présent tel que se présente à mes yeux le rôle de la critique. Un seul idéal : la beauté, qui se révèle à toute âme qui en est éprise.

*
* *

Le public qui suit le mouvement musical montre parfois une tendresse bien mal placée pour les gloires consacrées, les virtuoses indiscutés; cela lui permet d'émettre une opinion, sans redouter une méprise ridicule et humiliante, et le dispense de tout effort. Mais devant toute nouveauté, le plus souvent, il perd pied, et il cherche alors un point d'appui qu'il croit pouvoir trouver dans les comptes rendus de la critique. Mais souvent, hélas ! il se produit ce phénomène curieux et bien réjouissant, que des critiques eux-mêmes sont bien embarrassés, hésitants et, pour tout dire d'un mot, incompétents; ne trouvant plus dans l'arsenal des termes techniques et des formules toutes faites qu'ils emploient avec une magnifique libéralité, les expressions, les jugements qui caractérisaient l'œuvre nouvelle, leur insuffisance éclate au grand jour, et me voici conduit tout naturellement à m'occuper de la compétence du critique.

L'on a soutenu avec infiniment d'esprit que la première qualité pour bien juger de la musique, c'est... de l'ignorer ! Simple boutade, paradoxe insoutenable. Il est hors de doute qu'une forte éducation musicale doit former le substratum de ce que M. Dauriac appelle l'intelligence musicale. Du reste, ce que j'ai exposé déjà me paraît infirmer une telle théorie.

« En effet, comment s'intéresser à un écrit où l'on ne sait percevoir que des syllabes et des mots ? Comment s'intéresser à une œuvre symphonique, si l'on est incapable d'en apercevoir l'ordonnance et la composition ? Si l'on ne sait pas reconnaître un motif même à travers ses changements de ton, de timbre ou de mode ? L'audition d'une œuvre symphonique, même chez les amateurs d'élite qui, du premier coup, y perçoivent clair, suppose un long travail, car elle atteste de longues habitudes d'analyse et de synthèse, d'assimilation et de différenciation (1). »

Dans toute musique, il faut envisager deux manières d'être, deux états. On la comprend et on l'admire, c'est là ce que l'on

(1) L. Dauriac, *Essai sur l'esprit musical.*

peut appeler sa valeur propre en soi ; on la sent et on l'aime, et ici nous la considérons surtout au point de vue de nos états affectifs, de nos passions, de notre moi sensitif. La musique possède, si vous préférez, deux faces, l'une tout objective, et l'autre subjective.

Partant de là, je crois que l'objectivité de la musique devrait être le régulateur servant à modérer les dénigrements injustifiés et les emballements non raisonnés qui sont la conséquence fatale d'une subjectivité sans contrepoids, ne dépendant que de notre émotivité, le jugement n'intervenant pas, ou n'étant pas admis à faire acte d'arbitre. Je fais ici appel à l'expérience de chacun : est-ce que certains enthousiasmes de la première heure, ou certaines condamnations sans appel n'ont pas fait place à des sentiments plus modérés, quand nous avons bien voulu admettre une plus saine appréciation des choses, l'éducation musicale aidant? N'avons-nous pas tous plus ou moins brûlé ce que nous adorions et... réciproquement ?

*
* *

N'est-ce donc pas en cela précisément que réside la tâche si captivante du musicien averti et consciencieux, lequel, étranger à toute coterie, se méfiant lui aussi de ses sautes d'humeur, saura, autant qu'il sera en son pouvoir, trouver la véritable note artistique, démêler le bon du médiocre et du mauvais, saura guider le goût de ce public raisonnable et sincère dont je parlais en commençant, le préserver de toute appréciation hâtive et portée à la légère, si, l'œuvre représentée ne mettant pas en branle spontanément sa sensibilité, il ne sait pas y découvrir ce côté objectif, en un mot s'il ne la comprend pas ; lui expliquer que c'est là affaire de temps et de réserver tout jugement trop précipité ? Hélas ! telles sont les causes méconnues du succès de tant d'œuvres médiocres et de l'indifférence profonde où sont tombés tant de chefs-d'œuvre à leur apparition. Le critique mettra encore l'auditeur en garde contre la séduction exercée par certaines manœuvres de cabotinage propres à avilir l'art musical. Il faut qu'il devienne l'éducateur du public sincère et qui ne demande qu'à être convaincu ; car ce public qui aime la musique, bien que parfois les idées défendues et soutenues le surprennent dans le compte rendu, y trouvera toujours à glaner, parce qu'il aura là une base solide, un fil conducteur.

*
* *

L'art musical subit la loi commune qui est l'évolution incessante. Des erreurs de goût ont pu être commises, ce n'est pas

une raison suffisante pour retomber dans les mêmes fautes. De ce que la beauté d'une œuvre d'art n'est pas également perçue par tous, il n'en résulte pas qu'elle n'en soit pas une belle œuvre. Il ne faut pas laisser s'accréditer cette hérésie qu'il n'est nullement besoin d'éducation spéciale pour goûter et comprendre la musique. Aussi, je m'élève avec force contre le snobisme et je l'incrimine, parce qu'ici, contrairement à notre premier public, nous ne trouvons aucune sincérité, mais seulement la vanité sans motif, la morgue ridicule, qui juge en dernier ressort : « Dire c'est beau, ou c'est laid, n'est pas un jugement. » (Dauriac.)

Il est donc du devoir des critiques de se faire les éducateurs du goût, de mener le bon combat, de ne pactiser sous aucun prétexte avec la Mode, de rester prudemment à l'écart des coteries, des petites chapelles, tout cela n'ayant jamais que nui à l'art vrai ; qu'ils partent en guerre contre les préjugés, les préventions ou les engouements injustifiés, qu'ils ne s'en laissent pas imposer par les grands airs arrogants ou les moues dédaigneuses qu'on affectera devant eux, et ils auront bien mérité de la musique.

*
* *

Comprend-on maintenant pourquoi je parlais, au début de cette étude, de sacerdoce ? N'est-il pas justifié par cet exposé sommaire ? Consolons-nous cependant ; nous ne manquons pas, Dieu merci, de remarquables musiciens, critiques clairvoyants et sûrs, épris de leur art, qui l'aiment et le font aimer et se sont dévoués à cette noble tâche. Je n'en veux pour preuve à l'appui de ma thèse que cette Revue, jeune d'ans, mais possédant de beaux états de service et tout entière consacrée à défendre le beau et à propager avec ardeur l'amour pur de la belle musique. Qu'elle en soit louée !

Et en terminant, je ne résiste pas au plaisir de citer cette réflexion de La Rochefoucauld :

« Les honnestes gens doivent approuver sans prévention ce qui mérite d'être approuvé, et ne se piquer de rien. Si on est faux en approuvant ce qui ne doit pas l'être, on ne l'est pas moins le plus souvent par l'envie de se faire valoir en des qualitez qui sont bonnes de soy, mais qui ne nous conviennent pas. »

PHILISTIN.

REVUE DU MOIS

LA MUSIQUE A MUNICH

Cycle Beethoven. Max Reger. Friedrich Klose. Les concerts. Les virtuoses.

A la veille d'inaugurer, dès la reprise de la saison musicale, des correspondances peut-être mensuelles, en tout cas plus fréquentes et plus détaillées, je voudrais, malgré le retard qu'y ont apporté mes voyages, dresser pour mémoire une liste, fût-elle succincte, des œuvres et des concerts les plus marquants de la seconde moitié de l'hiver à Munich.

Nous avons eu, pour finir la saison, un cycle Beethoven, comme chaque année, comme Paris a eu le sien ; à cette différence près sans doute qu'au Kaim-Saal l'appareil fut modeste et le retentissement profond. Ce n'était pas un public de choix, préparé et demi blasé qui y assistait ; c'était une cohue littéralement populaire qui s'y empilait, empressée, enthousiaste. L'affluence compacte nécessita la répétition de chaque concert ; les ovations ménagées à **M. Peter Raabe**, interminables, croissant à chaque soir, disaient le succès spontané, la portée en profondeur de ces auditions. On ne semble point encore ici saturé de Beethoven, et c'est vraisemblablement que la sincérité demeurée naïve du « Vieux Sourd » est toujours aussi proche du cœur allemand qu'elle doit être éloignée de l'esprit français. C'est aussi que les programmes ne sont pas surchargés : deux symphonies et un concerto ; la dernière soirée seule fut occupée par les VIIIe et IXe. Il n'y a donc jamais fatigue, au contraire ; le cycle à peine achevé, l'on redemandait la *Pastorale* et la VIIe ; MM. Mottl et Schneevoigt redonnaient à l'envi la Ve, et ce dernier clôturait les Kaim-Konzerte par une exécution très soignée, avec des rebondissements d'une jolie élasticité dans le scherzo, de la *Symphonie avec chœurs ;* Mlle Anna Kappel, soprano, s'y fit remarquer

par sa suprême aisance. De son côté, à l'Odéon (Akadémie), Félix Mottl terminait la saison sur une exécution monumentale et précieuse de la *Messe en ré*, bien l'œuvre de Beethoven la plus « achevée », avec sa profusion de détails enchâssés dans les grandes lignes. — Pour son cycle Beethoven, M. P. Raabe avait apporté l'innovation de faire précéder les concerts d'une conférence, forcément brève, mais substantielle, avec, pour texte, les mots de Schopenhauer : « die Musik spricht nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Weh ». Je ne comprends même pas qu'il s'en soit tenu à l'assertion de M. de Frimmel à propos de « l'Immortelle Bien-Aimée » et qu'il ait placé la lettre du lundi 6 juillet avant la IIIe symphonie, alors qu'elle est si radieusement accompagnée par la IVe et qu'il ne devrait plus faire de doute pour personne que Thérèse de Brunswick fût la seule femme de l'entourage de Beethoven à qui puissent se rapporter à la fois le portrait et la lettre, les immortelles et *Fidelio*.

Les deux événements saillants de la fin de la saison ont été la présentation au public munichois de la *Sinfonietta* et de la *Cantate* de M. **Max Reger**, et celle de la *Grand'Messe* de M. **Friedrich Klose**. Dans la *Sinfonietta* (2 février), c'est Mottl tout d'abord qui s'est montré superbe; l'œuvre était, comme dans les autres villes d'Allemagne, comme à Vienne encore récemment, autant chutée qu'applaudie ; un quelconque s'avisa de siffler ! Mottl, qui se faisait tirer l'oreille à revenir saluer, bondit au pupitre, s'abîme en courbettes ostensiblement exagérées, et d'un geste de main encore envoie des félicitations à l'adresse du siffleur. Le revirement fut magique ! Je ne voudrais pas porter un jugement tranchant sur cette œuvre après une seule audition ; et cependant le « beau geste » de Mottl ne m'a pas non plus convaincu. M. Reger a eu pour premier tort de titrer cette pièce orchestrale d'un diminutif aussi gracieux : *Sinfonietta !* M. le Dr Eug. Schmitz a beau lui consacrer le nº 4 des *Münchener Broschüren* (1) et nous y expliquer que sinfonietta se comporte, par rapport à symphonie, comme comédie à tragédie, et que ce titre doit s'entendre de l'ingénuité du matériel thématique et du peu d'exigences orchestrales. On se demande ce que produira M. Reger le jour où il écrira une symphonie ! Et puis il y a une « Regergemeinde », un clan de zélateurs qui le prônent maladroitement, par réaction antiwagnérienne, et lui font jouer un rôle de nouveau Hugo Wolf. Je ne sais vraiment si la musique de M. Reger a un tel besoin de commentaires, d'éclaircissements ; mais je n'aime pas que l'on s'efforce de préparer mon opinion. Et le public ne viendra-t-il pas de lui-même à Reger, s'il le mérite, comme il est venu à Wolf, comme il arrive tout doucement à Bruckner ?... Bref, cette *Sinfonietta* que l'on attend pimpante, coquette, m'a paru à la fois simple, oui, mais profuse, bien trop développée selon l'intérêt des idées émises ; l'orchestration est touffue et sourde ; l'harmonie, très riche, farcie de modulations, appartient bien en propre au compositeur ; mais il abuse, sans nécessité apparente, des combinaisons du contrepoint le moins spirituel. Dans ses *lieder* M. Reger sait être aussi persuasif, prenant, qu'insupportable. L'inspiration est presque toute harmonique, l'expression cherchée et sans détails pittoresques, par prétention au raffinement. Toutefois M. Reger accompagne d'une façon unique, avec des pianissimo en particulier, d'une délicatesse claire, exceptionnelle : et dites par Mlle Anna Schnaudt, par Mlle Klara Rahn ou chantées avec l'art exquis de la très séduisante Mlle Otti Hen, certaines des *Schlichte Weisen*, op. 76, les *Rosen*, op. 55, 4, où arrive un flot de pleine musique, *Um mitternacht*, op. 79, d'autres pièces encore

(1) Georg Müller, éditeur, Munich.

finissent par convaincre et charmer. C'était un soir avec Mlle Berta Zollitsch une plantureuse sonate pour piano et violon op. 84, *fa* dièse mineur. Et voici la cantate : *O tête pleine de sang et de plaies*, œuvre de grande beauté et qui témoigne victorieusement de la manière dont le modernisme le plus accentué sait s'accommoder des formes anciennes. Le moule est d'une cantate de Bach, non pas par archaïsme, mais parce que la foi religieuse et artistique du croyant qu'est évidemment M. Reger n'aurait su trouver de meilleur moyen de contenir et de rassembler, sans les diminuer pour autant, les impressions d'amour et de désolation éprouvées à contempler le corps du Sauveur exposé à terre dans nos églises le Vendredi Saint. C'est profondément poignant et profondément humain : les soli d'alto et de soprano sont généralement enlacés à de plaintives lamentations, lugubres et discordantes, mais discrètes, d'un hautbois et d'un violon, tandis que la voix continue de l'orgue forme une trame unifiée, mystérieuse, consolatrice à ces chœurs grandioses et lents, contemplatifs et murmureurs que soulèvent çà et là de véhéments élans de tendresse et de ferveur. Le sentiment religieux catholique qui peut encore produire de telles œuvres en Allemagne est loin d'avoir dit son dernier mot ; cette *cantate du Vendredi-Saint*, d'une beauté désespérée, puis triomphale, comme transfigurée par une sorte d'appétit de la bonne mort, est l'œuvre d'un mystique en même temps que d'un grand artiste. Exécutée avec le sentiment qui convenait par la Société Porges, sous la direction de l'auteur, entre deux cantates de Bach,— celle du *Dimanche des Rameaux* et celle de *Quasimodo*, — elle ne détonnait ni pour l'âme, ni pour l'esprit ; au contraire, elle les appuyait, comme un jeune homme vaillant soutient de ses deux bras un vieux père et une vieille mère. On sentait M. Reger à la fois filialement dévoué à l'ancêtre et tout indépendant. C'est la plus belle démonstration à laquelle j'aie assisté de la force efficace d'une tradition.

La *Messe* en *ré* mineur de M. **Fr. Klose** est une œuvre à panache, de toute évidence une œuvre de jeunesse. Celui-ci encore a un zélateur empressé. Mais M. Rud. Louis ne prendrait-il pas la peine de nous apprendre que le musicien composait sa messe à l'âge de 24 ans, alors qu'il étudiait avec Bruckner, et en cachette du maître peu indulgent aux essais de composition des élèves, que l'on sentirait tout au long de la partition la volonté de faire puissant, la préoccupation de se montrer fort. De plus la messe est dédiée à la mémoire de Liszt. Néanmoins, c'est une qualité déjà que de se maintenir pompeux durant une heure et demie de musique. Comme plus tard dans le poème *Das Leben ein Traum*, M. Klose excelle ici aux effets de masses qui vont jusqu'à une intensité effroyable et dans lesquels on reconnaît certains martèlements de trompettes à la Bruckner : le *Judicare vivos et mortuos* tombe en un coup de massue que Berlioz n'eût osé rêver. La jeunesse de l'œuvre s'affirme à son caractère extérieur. Aussi l'*Ave Maria*, l'*O salutaris*, une *Elévation*, intercalés postérieurement, tranchent-ils sur le reste. Mais partout le travail de marquetterie du musicien apparaît, encombrant, sans jamais céder le pas à un moment de véritable effusion lyrique, de poussée intérieure. Dans lesmorceaux les mieux venus, l'interlude de l'*Elévation*, par exemple, formé de motifs pris aux différentes parties de la messe, on s'achoppe encore à une juxtaposition arbitraire des notes les plus étrangères à l'harmonie, qui sent le pensum. Un thème qui revient, à partir du *Et in terra pax*, presque à tout propos, le seul réellement ému et qui détienne quelque douceur évangélique, est un emprunt malheureux et trop direct de celui de la princesse Libuse (Libouche), d'autant plus regrettable que dans le grandiose opéra de Smetana, il se trouve paré de toutes les mâles tendresses d'une inspiration autrement musicale ! — L'exécution, par l'Orchesterverein, aux mains de M. Hans Schilling-Ziems-

sen, et par un quatuor de premier choix : Mlles Staegeman et Tilly Kœnen, MM. L. Hess et von Krauss, fut de tous points remarquable.

Quelques nouveautés. Si l'on en donne relativement peu à Munich, c'est que les programmes sont courts : jamais plus de trois morceaux d'orchestre, ce qui est d'ailleurs une dose parfaite. Citons, au Kaim-Saal, la symphonie no I de Kalinnikof, si délicieusement jeunette ; l'ouverture de M. Hans Pfitzner pour la *Kätchen von Heilbronn*, de Kleist, avec de jolies sonorités et des stridences nettes, mais aussi une certaine vulgarité. A l'Odéon, un *carnaval hongrois*, de M. Frz Schmid, fort adroitement instrumenté; la musique éclectique non sans puissance de M. Lœffler pour la *Mort de Tintagiles ;* une aimable ballade pour baryton, chœur de femmes et orchestre : *Fingerhütchen*, de M. J. Weissmann.

Des concerts privés. Celui du vieux maître Cyrill Kistler, un wagnérien de la première heure, dont les fragments d'opéra, les poèmes symphoniques, ont du coloris, de la fermeté, une belle venue orchestrale. — Le 8 mars, M. Max Puchat dirigeait une sélection de ses œuvres où s'expriment sans originalité, mais correctement, une réelle sensibilité, de fraîches impressions de nature. -- M. Henry Hadley nous apportait de New-York une musique sentimentale et conventionnelle au delà de toute attente. Quand donc verrons-nous en art, peinture ou musique, de l'américanisme de bon aloi ? — Au contraire, une soirée de musique hollandaise d'une valeur inespérée : M. Jean Ingenhoven, un jeune chef d'orchestre formé à l'école wagnérienne, nous révélait des poèmes symphoniques : *L'Aurore, le jour, le crépuscule*, de K. Smulders, dont l'aurore, toute frémissante de grisollements de hautbois, de gouttelettes de harpes, de clapotis de clarinettes, de bruissements de violons et de roucoulements de cors, forme la partie, sinon la plus individuelle, du moins la meilleure; *Cyrano de Bergerac*, de Joh. Wagenaer, plein de verve et même de poésie ; un chant pour basse et orchestre : *Vondelsvaart naar Agrippine* (voyage à Cologne du poète Vondel, XVIIe siècle), d'Alph. Diepenbrock, un peu surchargé d'intentions littéraires, admirablement chanté par M. Gérard Zahmann. — M. G. Drechsel, modeste et timide, organisait le 23 février un second concert de musique ancienne : *symphonie* en *ré* majeur, de Joh. Stamitz, qui justifiait le créateur du style moderne instrumental reconnu par M. Riemann le premier, en ce Tchèque mort à Mannheim à 40 ans (1757) : originalité des idées, individualité des voix, conduite toute ravivée de la basse, une verve, une fraîcheur, qui n'ont d'égale que la joliesse de la sonorité ; un *concerto da chiesa*, de Dall'Abaco, tout de poésie recueillie, où M. Ad. Hempel tenait une ingrate partie de clavecin ; un *concerto grosso* de Hændel, menu et allègre ; la réellement très grave *musique de deuil* des francs-maçons de Mozart où les bois et le cor prennent des tons lugubres ; enfin la *symphonie no 9* avec timbale de Haydn, si avenante, d'une grâce si viennoise que les musiciens, et surtout le maître violoncelliste van Vlies, mettaient de la coquetterie à jouer avec raffinement et préciosité. — Concert curieux autant que beau, celui des *instituteurs moraves* : cinquante jeunes hommes chantant en chœur et par cœur, à quatre voix, sous la direction sobre de M. Ferd. Vach, des pièces de Nesvera, J.-B. Fœrster, Krizkovsky, Vendler, Janacek, Saint-Saens même et Smetana. Un peu de monotonie dans le répertoire pour des oreilles étrangères ; mais une pureté d'attaque, une précision des ensembles, un nuancé dans les *forte* éclatants aussi bien que dans les *piano* si remarquables que, malgré leur origine et leur langue, ils furent applaudis sans réticence partout en Allemagne.

Pour le cent cinquantième anniversaire de Mozart, des programmes choisis : à l'Odéon, ouverture d'*Idoménée*, *Messe du Couronnement* et surtout le *concerto* en *mi* bémol (k. 482) où brilla M. Schmid-Lindner, interprète

attitré de Mozart. Au Kaimsaal une soirée spéciale offerte aux membres de la Société d'entretien de l'art populaire ; et sous la direction de M. Peter Raabe, la *symphonie concertante* en *mi* bémol (k. 364) pour violon et alto (prof. Hermann Ritter et M. E. Hende), œuvre de puissante envergure ; la grande *Messe* en *ut* mineur, dont le double chœur *Qui tollis*, la fugue du *Hosanna*, ont produit une profonde impression. Le 5 mars la *Blæser vereinigung*, de l'orchestre de l'Opéra, apportait le *Quintette* pour piano (M. Schmid-Lindner), hautbois, clarinette, basson et cor, la *fantaisie et fugue* pour piano (k. 394), *l'andante et le rondo* du concerto de basson et la *sérénade* pour 8 instruments à vent (k. 375), quintette et sérénade de la plus achevée perfection comme intérêt de l'invention et alliage des sonorités ; exécution impeccable.

En fait de musique de chambre encore, à signaler la révélation saisissante du *quatuor*, op. 10, de Debussy, dont l'interprétation par les artistes bruxellois était à elle seule un chef-d'œuvre. Une première audition du *quatuor* en *si*♭ majeur, op. 11, de M. Jos. Suk, d'une musicalité abondante, d'une écriture serrée, et auquel une teinte de mélodie nationale ajoute un charme de souvenir ; exécution, comme toujours, très belle, de ses pauvres Tchèques si laids avec leurs airs de cordonniers endimanchés. La Société des instruments anciens (Paris) a passablement diverti par un arrangement parachronique, ce semble, à tout le moins imprévu, de Mozart pour quinton, viole d'amour, viole basse et cembalo ; le Martini indiqué sur le programme serait, de l'avis de M. Rud. Louis, non le P. Martini, mais Martini il Tedesco, de son vrai nom Schwarzendorf, natif du Palatinat, et qui donna à Paris, en 1771, un opéra ; *L'amoureux de quinze ans.*

*
* *

Les virtuoses : pianistes, violonistes et chanteurs sont légion ; les artistes sont quelques-uns. Remarquons dans la composition des programmes une uniformité singulière : est-ce que tous tournent dans un cercle admis d'œuvres sûres ? est-ce émulation à se surpasser mutuellement dans les mêmes morceaux ? Je le crois plutôt. Bref, dans les lieder, tout est à Hugo Wolf, à Brahms et à Max Reger. C'est peut-être dans ses chansons que Brahms a livré le meilleur de lui-même ; il y a mis de toute évidence le meilleur de son cœur ; le choix seul des textes est à noter. Au piano j'ai bien entendu trois fois de suite la *Polonaise* en *la* bémol, de Chopin, au moins autant de fois la *sonate* op. 5, de Brahms, et certainement cinq fois la *Fantaisie* en *do* majeur, de Schumann. Mais il n'y a pas lieu de se plaindre, quand la gradation va de Mlle Carola Mickorey, déjà estimable, par M. Max Pauer, à Ossip Gabrilovitch.

Je classerai parmi les virtuoses, plutôt que dans la musique de chambre, MM. Bernhard Stavenhagen et Berber, avec leurs trois soirées de sonates pour piano et violon. Il est difficile de rêver partenaires mieux assortis, ni d'entendre artistes plus sûrs de leur jeu ; s'ils faisaient choix d'œuvres à peine moins ressassées, le régal serait achevé. Toutefois ils ont donné une *sonate* manuscrite, op. 30, de M. Anton Beer-Walbrunn (auteur d'une tragi-comédie *Don Quichotte* d'une allure populaire, paraît-il, assez humoristique, exécutée à Nuremberg), écrite un peu au courant de la plume, mais dont le thème avec variations offre parfois des sonorités rares ; une *sonate*, op. 18, de R. Strauss, passablement italienne. La dernière soirée se composait des 3 sonates de Brahms, op. 78, 100 et 108, d'une phraséologie par instants mendelssohnienne, mais enlevées avec tant d'esprit, tant de ténuité et dans les mouvements lents tant d'expression, que j'y ai découvert de profondes beautés, sans savoir au juste s'il fallait les attribuer à l'auteur

ou à ses merveilleux interprètes. Et pourtant, il faut bien le constater, des besoins de tendresse insoupçonnés chez Brahms se révèlent dans des piécettes débordantes de sincérité et d'émotion : *Das lied im grünen*, chanté par Mlle Gertrud Fischer ; *an ein veilchen*, *die Aeolsharfe*, un petit chef-d'œuvre descriptif, par Mme Henrike Gound-Krafft ; les *lieder populaires* arrangés, dont le choix, encore une fois, est caractéristique.

Parmi les cantatrices, beaucoup ne disposent pas des moyens indispensables à la salle de concert et ménageraient leur voix et leur public à se cantonner dans les salons, où leur succès est assuré. Je voudrais au contraire disposer de plus de place que ne le permet cette chronique attardée pour détailler les éloges à celles qui vont suivre ; je compte prendre ma revanche cet hiver prochain.

Mlle Hélène Staegemann est une des plus charmantes ; elle possède une voix d'oiseau et elle sait chanter, c'est l'aisance et la grâce parfaites. Accompagnée par Weingartner, elle nuançait exquisement les lieder variés de Schubert, Schumann (une curieuse *Kartenlegerin*), de H. Pfitzner, de Theod. Streicher et F. Weingartner, puis des pièces désuètes : le prologue de Vénus de Lully, le menuet d'Exaudet et deux choses ravissantes de Weckerlin. Une seconde fois, accompagnée par M. Sigwart von Eulenburg, elle se présentait avec des chants populaires allemands, scandinaves, bretons et anglais. — Mme Lula Mysz-Gmeiner, déjà connue à Paris, arrive sans grande voix à une déclamation d'un puissant effet. — Mlle Tilly Koenen sauve par son organe superbe les morceaux les plus connus, légère et simple dans Mozart, Schumann ; intime, intense, d'une expressivité profonde dans Beethoven, Brahms, Schubert. — Malgré son âge, qu'elle ne prétend d'ailleurs pas dissimuler sous la toilette claire, Mme Lilli Lehmann demeure l'artiste complète ; si la voix faiblit par endroits, c'est encore une jouissance d'entendre des œuvres détaillées jusqu'en le tréfond de leurs intentions, avec un art du phrasé qui n'a peut-être plus son pareil. J'admire encore en Mme Lehmann l'auteur d'une étude scénique sur *Fidelio*, comme on en souhaiterait beaucoup et qu'il faudrait traduire pour le public de toutes les langues. — La réclame forcenée qui a précédé Mme Aïno Ackté lui a rapporté un immense, un extraordinaire succès... et des critiques assez roides. On n'a pas idée d'un répertoire semblable, et je ne répéterai pas le mot dont on a qualifié ici cette musique, puisque Mme Ackté, en Parisienne d'emprunt qu'elle est, sait l'allemand ; mais que penser du grand opéra où *cela* sévit, endémique ! L'art de la diction détonnait certes sur la manière allemande, mais l'expression manquait totalement de cette intimité que les Allemands apprécient si fort ; et quant à la voix d'une si merveilleuse souplesse, elle ne semble pas avoir tout le volume qu'on croit, elle est souvent forcée jusqu'à l'éclat perçant, et à la salle de concert tout bonnement désagréable. — Mme Faliero-Dalcroze a un charme maniéré indiscutable. — Mme Schumann-Heinck, retour d'Amérique, s'est produite devant un auditoire enthousiaste, avec le même programme que je lui entendis à Vienne il y a quelque dix ans : *Frauenliebe und leben*, de Schumann, et les *Trois tsiganes*, de Liszt. — Les lieder de Liszt à la file, malgré ou précisément par leur pittoresque continuel, dégagent une lassitude que la méthode de Mlle Joh. Dietz de chanter en prenant les notes en dessous pour les enfler, avec une voix très juste dans le haut et toute envoilée dans le medium, n'aide pas à surmonter ; ses deux concerts étaient au bénéfice de la fondation Wagner à Bayreuth. — Citons encore le bel alto sombre de Mlle Tilly Ereenmeyer, judicieusement mis en valeur par une série de lieder d'un caractère approprié : Dvorak, Brahms, Wolf ; le soprano très stylé de Mme Amélie Lœwe, qui a accompli la tâche difficile de chanter admirablement au Kaimsaal, accompagnée au piano

par M. Ferd. Lœwe, des œuvres de Wolf, Schillings, Boehe, Weismann ; le fausset et le toupet de la petite Elsa Berny ; au contraire, l'ample et chaude voix de Mlle Hedwig Schweicker, une belle interprète de Hugo Wolf, très expressive dans des airs de Caldara, Pergolesi, Paisiello, coquette et mutine dans le *Sonst*, de H. Pfitzner, faisant bisser un *Wiegenlied* de M. Rob. Forster. — Le finlandais est une langue chantée, délicieuse, autant que Mlle Cally Monrad elle-même, apparue dans les lieder curieux de Lie, de Lange Muller ou ceux toujours fortement charpentés de Sibelius, tout ensemble souriante et glaciale, petite fille et serpent, comédienne tout à fait impressionnante. — Enfin Mlle Germaine Kolb, une des rares interprètes à Munich de la musique française. Pauvrement accompagnée par M. Herm. Klum, pianiste méticuleux et froid, elle a dit avec un sentiment très artiste les chansons de Lully, Isouard, Grétry, Monsigny, et a offert la primeur du *Recueillement* et de la *Romance* (d'après Paul Bourget), de Debussy; ce n'est sans doute pas par la force que s'impose Mlle Kolb, mais il est difficile de mieux boire dans son verre, quand il est petit, qu'elle ne sait le faire, et de mieux conduire une diction, formée à la fois à l'école italienne et à la française, également distincte et nuancée en français, en italien et en allemand. Trois courtes pièces de M. Pierre Maurice, distinguées, pour finir.

Du côté des hommes, M. Joseph Loritz, la célèbre basse, faisait connaître un moderne compositeur de *Ballades,* Martin Pluddemann ; le Dr Ludwig Wullner, dos voûté, tête baissée, mains crispées, oscillant du cabaret au temple, produisait avec peu de moyens des impressions fort bien graduées, un soir dans les œuvres de Otto Brieslander, une seconde fois dans le cycle *la fin du monde* d'un jeune, C. Bernecker ; mais son genre était particulièrement approprié à la gravité simple des *Ernste Gedichte*, de Brahms. — Une grande artiste d'antan me disait de M. E. Kraus : « le plus beau ténor que j'aie entendu depuis Tamagno ; il a un *piano* superbe » ; il dispose, en effet, de la plus belle voix allemande actuelle, une voix ronde à l'émission pleine ; on put voir une fois de plus combien Wagner est déplacé au concert, mais le grand chanteur de théâtre, un peu vulgaire de tenue (il était charretier ou schenk-kellner), se montra dans les lieder musicien consommé. — M. Willy Martin, basse, a émis, le menton dans son col, de sombres et lamentables débits de R. Strauss. — MM. Anton Dressler et Schmid-Lindner avaient organisé une soirée de « nouveautés » : un cycle, *Jour d'été à la campagne*, de Aug. Reuss, six pièces pour piano de M. Reger, d'une charmante simplicité d'invention, des lieder de L. Thuille, hérissés de difficultés, mais exécutés avec goût et élégance.

Pour les pianistes, je passerai sur les noms connus : Frédéric Lamond, interprète froid, mais extrêmement fêté de Beethoven ; Eugène d'Albert, intéressant et très varié dans un concert qui réunissait tous les écrivains du piano depuis Beethoven. Mais voici Max Pauer, moins fréquemment entendu, aussi un des élèves de Liszt inscrits à la fin de la biographie de Gœllerich, le Risler allemand, a-t-on dit, un pianiste sans afféterie, nature fine et noble ; il donnait la même *sonate* de Brahms que d'Albert, cet op. 5, *fa* mineur à programme, dont l'*andante* « Crépuscule, clair de lune ; deux cœurs unis dansl'amour se tiennent enlacés ; « félicité », avec sa mystérieuse filtration de lumière, et l'*intermezzo* (Rückblick), avec toute la paix lente de la méditation, trahissent encore une fois le vrai naturel du compositeur, sa tournure d'esprit et son âme foncière d'avant qu'il fût passé coryphée de la bande à Hanslick, tel qu'il devait se montrer de nouveau dans les œuvres dernières, les 5 pièces, op. 118, 119, les *chants graves* sur des textes de Salomon, de Jésus Sirach, de saint Paul. Puis venait la sonate 111, de Beethoven, « l'œuvre qui se moque de toutes nos règles », celle où Nohl ne

trouvait que du « blossen Schein », en attendant que Bulow la reconnût pour « la plus parfaite », avec les gentillesses murmurées et attendries de l'*arietta* ; la sonate 101, si schumannienne ; et les *Kreisleriana* et la *Fantaisie*, op. 17, et les *Kinderscenen*, traitées par trop en morceaux de virtuosité ; et le *Concerto italien*, et la *Fantaisie chromatique avec fugue*, de Bach. Ce furent trois belles soirées. — Tout différent, plus concentré, nerveux, d'infiniment plus de ressources encore, puissant et félin, le jeu d'Ossip Gabrilowitch, presque impassible, nous réservait des joies supérieures ; interprète individuel, intense et suprêmement persuasif, son succès fut immense et spontané ; sa réserve personnelle y contribuait autant que sa prestigieuse technique ; il n'y a pas à retenir la *sonate* 31, n° 3, plutôt que l'*adagio* de la 109 ; la *Polonaise*, de Chopin, plus que la *Fantaisie*, de Schumann, le *Concerto si* bémol, de Tchaïkowsky (accompagné admirablement par Schneevoigt), plus que les *Variations*, de Brahms, sur un thème de Hændel ; l'exécution impeccable ne le cédait en rien à l'interprétation réfléchie. — Mlle Elly Ney possède un véritable talent de pianiste, plein de feu ; Mlle Anna von Gabain, convaincue, sobre, a révélé un *Concerto*, op. 3, de Halfdan Clave, de musique vaillante, avec une pointe de mélancolie du Nord, mais à l'instrumentation souvent criarde et à la partie de piano presque inconsidérément compliquée. Il y aurait fallu la verve endiablée de Mme Anna Hirzel ; je l'ai vue, celle-ci, du jour au lendemain, jouer Chopin comme une poitrinaire, et Beethoven, quelques jours après Risler, sans faiblir sous la comparaison ; toucher du Mozart comme au clavecin et enlever en tourbillon des arabesques de compositeurs pianistiques sans autre valeur que la virtuosité qu'elle y dépensait. Tempérament électrique, d'un ressort incroyable et d'une souplesse caméléonesque, Sarah Bernhard du piano, Mme Hirzel, toujours maîtresse de l'esprit de l'œuvre, interprète les modernes à l'épate, avec un brio alambiqué, et les classiques avec une compréhension sévère ; elle joue tout par cœur, même ses parties de musique d'ensemble. — La comtesse Hélène Morsztyn est une toute jeune élève de Sauer qui promet.

Comme violonistes, rappelons M. Félix Berber, dans le *concerto* de Beethoven au Kaimsaal, M. E. Heyde, soliste du Kaim orchestre, et les trois soirées du jeune Bronislaw Hubermann, prodigieux, phénoménal et artiste infiniment plus que le déjà oublié Kubelik ; à ses programmes, les concertos de Beethoven, Saint-Saëns, Brahms, Tchaikowsky, Mendelssohn, et une *suite* de Raff (op. 180) assez vide. — M. Carl Kennerknecht s'est produit à la fois comme ténor sympathique et violoniste d'un niveau très honorable. — Mme Gisela Gœllerich au piano et sa fille Mlle Palma de Paszthory au violon, remportèrent de légitimes succès dans les trio op. 8 de Brahms, op. 50 de Tchaikowsky, avec Mme Marg. Quidde pour la partie de violon celle, et dans la *Chaconne* de Bach, dans des sonates de Chopin et Liszt en tant que solistes.

A lire dans la *Musikalische Rundschau* des articles documentés de M. Batka sur les séjours de Smetana à Munich, les correspondances intéressantes, et les informations très complètes.

MARCEL MONTANDON.

LA MUSIQUE EN SUISSE

L'Association des Musiciens Suisses a donné à la fin de mai sa VIIe fête annuelle, à Neuchâtel. Ce nom : « Association des Musiciens Suisses », a-t-il besoin, pour indiquer ce qu'il désigne, de longs commentaires, qu'en cherchant bien dans les bibliothèques je pourrais vous donner, mon Dieu ! tout comme un autre, dates à l'appui ? La profession de musicien n'est guère plus facile en Suisse que dans tout autre pays. On n'y délivre point de prix de Rome — faut-il s'en plaindre, si prix de Rome est synonyme de Lenepveu ou de Pessard ? On y a deux ou trois Conservatoires, mais aucun de ces centres artistiques propres à tremper le caractère et à ouvrir complètement l'esprit d'un jeune musicien. Et nos compositeurs, revenus d'Allemagne ou de France, n'ont guère plus de facilité à se faire jouer dans nos concerts symphoniques que dans ceux de Paris ou de Berlin. D'excellents esprits se sont affligés de cet état de choses. Après quelques années d'efforts persévérants, quelques-uns — et à leur tête M. Ed. Combe — ont réussi à fonder cette Association, qui a pour but de « donner aux compositeurs suisses l'occasion de se faire connaître en des festivals périodiques », de « faciliter la publication de leurs œuvres », de « faciliter l'étude de leur art aux jeunes musiciens exceptionnellement doués », et d' « intervenir auprès des autorités pour soutenir la cause de la musique et des musiciens ».

Les auditions de Neuchâtel ont joui d'une interprétation remarquable. L'orchestre Kaim de Munich constituait la masse instrumentale, et deux cents amateurs neuchâtelois, sous l'excellente direction de M. Röthlisberger, formaient les chœurs. Divers organistes, et pour la musique de chambre les meilleurs quatuors et solistes de notre pays, prêtaient leur concours. Aux programmes, les œuvres de vingt et un compositeurs. Et maintenant, que dire, sinon illustrer par des noms les tendances que je mentionnais dans ma dernière lettre ?

Tendances allemandes d'abord — Wagner, Brahms, et, ici et là, Strauss ou Reger. Musique lourde de littérature et de morale. Je ne m'y attarderai point, la plupart de ces œuvres ayant vécu à peine l'espace d'un concert.

Les *lieds* avec accompagnement de quatuor à cordes du violoniste **Henri Marteau** sont à l'extrême... — pourquoi allais-je dire extrême gauche, la traditionnaliste musique allemande serait-elle donc plus à gauche que la révolutionnaire musique française ? — les lieds de Marteau représentent donc l'extrême tendance allemande. C'est Max Reger, c'est la dureté harmonique de quelques passages des dernières œuvres de Beethoven, érigée en principe esthétique, et c'est le contrepoint dans ce qu'il peut avoir de plus factice et de plus antimusical. Musique pour imprimeur plutôt que pour musicien. Laissons-la à M. Simrock.

Si M. Marteau cultive, des dernières œuvres de Beethoven, la hardiesse harmonique, M. **Emmanuel Moor** — Hongrois résidant en Suisse — en cultive la *Stimmung*. Son quatuor à cordes est une œuvre très fouillée, d'une structure harmonique puissante, et qui ne manquera pas de paraître à nos confrères d'outre-Rhin *profonde*, ainsi qu'ils aiment. Si elle contient quelques passages charmants, comme le début du Scherzo, elle est d'une atmosphère constamment opaque et dense. Et à dire le vrai, je me méfie de la sincérité de cette pensée musicale qui veut toujours prétendre au sublime. Est-ce bien ainsi qu'il faut entendre et suivre l'enseignement de Beethoven ?

Après ces néo ou pseudo-classiques, il convient de mentionner quelques œuvres scolastiques, d'une application et d'une sagesse louables, de Peter Fassbaender, Carl Vogler et Paul Benner.

Et j'arrive au romantique **Hans Huber**, — Hans Huber que plusieurs considèrent comme le meilleur des musiciens suisses. Il est directeur du Conservatoire de Bâle. Son œuvre est assez considérable — deux festspiels, beaucoup de musique de chambre, et cette Böcklin-symphonie qui a fait le tour d'Allemagne. Elle révèle, à côté de caractères incontestablement personnels, les influences ou du moins les tendances successives des Allemands modernes, de Wagner à Richard Strauss. On n'est point non plus sans y rencontrer ici et là quelque figure mélodique de type très italien, mais revêtue de ces somptueuses parures que l'on voyait à J. Wartling. J'espère revenir quelque jour sur cette œuvre, et en mentionner autre chose que la *Symphonie* en *fa* majeur jouée à Neuchâtel.

Elle est intitulée *Der Geiger von Gmühn*. Le violoniste de Gmühn est un pauvre hère, qui reçoit de la statue de sainte Cécile une mule d'or, pour avoir joué devant elle ses airs les plus touchants. Mais un peuple incrédule l'accuse de vol. Il est conduit à la chapelle de la Sainte, recommence ses airs, et sainte Cécile lui jette sa seconde mule, aux yeux du peuple émerveillé. Hans Huber a transposé cette légende en une symphonie qu'il a voulue *romantique*. Elle a trois parties qui commentent avec une grandiloquence d'une étonnante constance les amours et les souffrances de l'artiste. Et un violon-solo affolé « contrepointe » des gammes et des traits d'un bout à l'autre de ces trois parties, sur un orchestre déjà suffisamment confus. La seule excuse d'une telle œuvre est d'être solidement construite. Mais cela est-il suffisant, en regard de tout l'ennui et de toute la fatigue qu'elle impose ?

Hélas ! ce n'est point la seule musique à programme que nous ayons entendue à Neuchâtel. Et si je cite quelques auteurs de cette sorte d'art, c'est pour regretter de voir de réels talents s'engager dans une voie de sécheresse et d'erreurs. Ainsi **Walter Courvoisier**. W. Courvoisier, dont l'orchestre est d'une sonorité toute straussienne. Son *Olympischer Frühling*, prologue d'une épopée lyrique de Carl Spitteler, est moins une symphonie qu'un pot-pourri, un vaste pot-pourri, un pot-pourri non point comme on les faisait autrefois, d'airs qui ont un sens en eux-mêmes, un sens bête souvent, mais un sens ; c'est un pot-pourri de motifs de quelques mesures, qui n'ont de sens que par l'étiquette qu'y attache l'auteur. Wagner ! Wagner ! que de crimes ne commit-on point en ton nom !

Et voici que **Jaques-Dalcroze** lui-même a passé le Rhin. Notre Jaques, votre Jaques, que nous connûmes spirituel, simple et doux, a pris tout à coup des airs de solennelle gravité pour raconter une incroyable *Tragédie d'amour*, — sept tableaux lyriques où il y a un peu de drame mæterlinckien et beaucoup de mélodrame brutal et obscur.

Dans la musique de cette œuvre, nulle mélodie. Nulle harmonie non plus, — des accords, oui, des accords que l'on peut analyser et qui se résolvent suivant des lois intellectuellement justes ; mais de véritables harmonies, point. Cette musique est plutôt faite de motifs rythmiques caractérisant un mot ou une pensée, et que recouvre une déclamation aussi peu française que possible. Un seul instant, à l'évocation d'un soir de fête, nous avons retrouvé le Jacques de certaines œuvres symphoniques, jovial et d'une abondance de verve qui fait penser à Rubens ou à Téniers. Le reste de l'œuvre est tout entier d'un art fatigant et factice.

Mais tout est dit maintenant des œuvres décevantes ou lourdes. Nous nous avancerons désormais vers la clarté. Voici d'abord *Moisson*, ode pour chœur et orchestre d'**Ed. Combe**, poème de Verlaine. Musique française, d'une France je dirai provinciale, et d'une province où passa Bruneau au temps de l'*Attaque du Moulin*. Je ne voudrais cependant pas que le nom de Bruneau fît mal juger de l'œuvre d'Ed. Combe. Les rythmes sont par-

fois vulgaires dans cette ode, et la sonorité est trop constamment égale à elle-même, mais la mélodie en est souvent large et expressive et la déclamation très juste.

Le *Recueillement* pour voix et orchestre de **G. Doret,** sur des paroles de Baudelaire, est bien aussi d'un art français, d'une France qui connaît déjà Debussy, musique où l'impression de détail disparaît derrière celle d'ensemble — et d'un fort bel ensemble. Harmonie et sonorité de crépuscule, d'un crépuscule clair et doucement lumineux.

Et enfin, voici l'aurore. La clarté d'un jour nouveau nous inonde, et dans nos cœurs résonne l'angélus de l'aube. L'orchestre joue les deux poèmes symphoniques du jeune **Ernest Bloch**, *Hiver* et *Printemps*. Debussy n'est pas seulement connu, il est assimilé ; son influence est plus intérieure qu'extérieure. Des lueurs d'Orient éclairent çà et là les deux paysages. L'orchestre n'a plus la couleur grise de toujours. Il s'essaie à une sonorité plus claire et plus diverse ; l'essai n'est pas toujours heureux, mais il est toujours réjouissant. Et la mélodie court, lente ou vive, sans souci de la cadence. De ces deux poèmes, j'aime mieux le premier, *Hiver*, plus inégal peut-être, mais plus original. Le public a paru préférer l'autre, et l'a applaudi avec un enthousiasme qui l'honore.

J'ai gardé pour la fin les noms de J. Lauber et d'Otto Barblan. Ils me fourniront l'exemple d'une mentalité ou d'un art suisse, — puisqu'il n'y a pas de « manière » suisse. **Joseph Lauber**, Romand et Zürichois, solide d'harmonie et de forme comme un Allemand, subtil de rythme et délicat de sonorité comme un Latin, donnait à Neuchâtel des *Quatuors vocaux* qui sont parmi les meilleures œuvres qu'ait fait connaître la dernière fête. Les poèmes sont du folklore allemand, la musique est abondante et souple. Rien des valses d'amour de Brahms. Mais un art sobre et généralement distingué ; et parfois, dans cet habile et délicieux contrepoint sur des airs bien de chez nous ou de chez nos Confédérés allemands, comme un écho du XVIe siècle français.

Je suis heureux que les trois pièces pour orgue de **Otto Barblan** me donnent l'occasion de vous parler de ce compositeur. Il n'en est pas chez nous de plus original, ni de plus estimable. Né et élevé dans l'air pur de la Haute-Engadine, il vit aujourd'hui dans l'air sacré de la Cathédrale de Saint-Pierre à Genève, dont il est l'organiste. Il a l'âme d'un vieux cantor. Il est — proportionnellement à notre taille — notre Bach, et notre Franck. Son œuvre est peu considérable — de nombreux morceaux, entre autres une admirable *Chaconne sur B-a-c-h*, des chœurs, et ce *Festspiel de Calvin*, dont certains morceaux devraient avoir remplacé depuis longtemps notre chant national importé d'Angleterre. Elle me semble éminemment suisse par je ne sais quelle parenté intérieure avec nos vieilles mélodies, et par le sentiment même qu'elle exprime, robuste et simple comme le meilleur de l'âme de notre pays et de notre peuple. Mais en même temps, Barblan, rompant les cadres d'un art de clocher, revêt son inspiration d'une forme classique qu'il sait d'ailleurs assouplir et enrichir de toutes les ressources qu'a acquises l'harmonie, de Bach à César Franck ; d'une modestie qu'égale seule celle de son auteur, l'œuvre de Barblan est une œuvre nationale qui s'est élargie jusqu'à devenir universelle et généralement humaine. Je sais qu'elle jouit de l'estime de quelques-uns de vos meilleurs organistes, et je souhaite qu'ils vous en fassent entendre quelque morceau un jour. S'il est un de nos musiciens dont nous puissions être fiers et qui mérite d'être connu au delà de nos frontières, c'est celui-là. E. ANSERMET.

(1) L'œuvre de O. Barblan est éditée presque entièrement chez M. Ritter-Biedermann, à Leipzig.

COURRIER DE LYON

Ainsi, venu l'Eté, la musique fuit la plupart de nos villes. Ce qui prouve bien l'élément *mondain* et non *cultuel* qui fait sa fortune française et notre infériorité sur la Bavière par exemple. Au surplus, un Parisien se soucie peu de cultiver un art quand d'autres ne lui en donnent pas l'exemple : le Lyonnais l'imite en cela,avec plus de regret peut-être, parce qu'il pleut plus souvent chez lui.

En six semaines il faut compter ici deux concerts et demi (le dernier de bienfaisance) — une tournée de *Chatterton* et quelques musiques insignifiantes : autant vaut n'en rien dire. Par contre, il faut louer les fanfares et les harmonies de la garnison de secouer la poussière des platanes en de vigoureux thèmes wagnériens. (Tout à fait ce qui convient avec un gilet de flanelle...)

Mais peut-être faut-il suivre notre excellent confrère Diogène-Vallas et, sans lanterne, chercher la musique plus loin encore que Paris et Bruxelles. Car il fait chaud, et l'harmonie — legs d'Ouranos — craint l'aridité de nos plaines. Il lui convient d'eau claire et tressautante. C'est pourquoi nous pourrons encore gagner la Franconie, malgré Siegfried...

Et je me ferai pardonner ce dernier compte rendu, en rappelant ces curieuses paroles de l'Evangile des Egyptiens :

Le Disciple : « Quand te manifesteras-tu à nous et quand te verrons-nous ? »

Le Maître : « Quand vous serez nus et que vous n'en aurez pas honte. »

Telle est la loi morale de tous les arts : on dit que l'individu se réalise mieux à l'étranger, c'est pourquoi nous irons *nous chercher* χῶρις en attendant l'hiver.

JACQUES REBOUL.

ÉCHOS

Compositeurs et musiciens d'orchestre. — Les journaux ont cité, récemment, ce mot du plus populaire et du plus habile de nos maîtres d'aujourd'hui, à une répétition de la dernière-née de ses œuvres : « C'est très bien, messieurs, je suis tout à fait content. Et maintenant, supposez un instant que le public vous ait crié *bis* ! » La race des musiciens d'orchestre est irritable, en effet, surtout lorsque ces musiciens sont en même temps des fonctionnaires et appartiennent à cette grande machine administrative qu'on nomme l'Opéra. Mais ils voulurent bien cette fois accepter la plaisanterie, et recommencer le passage douteux.

Richard Strauss y mit moins de ménagements et plus de fougue, s'il faut croire ce qu'on raconte au sujet des dernières répétitions de *Salomé* à Prague.

Certain soir, comme les musiciens ne soulignaient pas suffisamment certains accents et certains accords, il frappa sur son pupitre et leur dit : « N'ayez aucune discrétion pour les chanteurs ; dans cet opéra ils ne doivent pas compter ! »

Peu après, interrompant de nouveau la répétition, il dit encore : « Ceci est trop doux, vous songez toujours aux chanteurs. » Arrivé à un passage de

la partition où se font entendre terriblement les trompettes et les trombones, le compositeur s'exclama : « Mes enfants, vous êtes des gens trop domestiqués ; vous devez être comme des bêtes féroces, ceci n'est pas de la musique polie ; travaillez à ce que tout brille, à ce que tout soit fulgurant. Allez au Jardin zoologique écouter les hyènes, les tigres, et imaginez-vous qu'ils doivent jouer dans cet orchestre. »

Au moment où Hérode dit à la danseuse : « Viens, Salomé, viens boire du vin avec moi, » il arrêta l'orchestre : « Messieurs, déclara-t-il, ceci doit être infiniment doux, savoureux. Songez que vous mangez une poire excellente et qu'elle fond sur votre langue. »

Enfin, quand Salomé pose ses lèvres sur la tête exsangue de Jean-Baptiste, Strauss interrompit encore : « Attention, plus doucement, comme un murmure ; jouez avec une allégresse intime : il faut que ce soit doux comme un fruit confit ! »

Ces indications familières ont été, d'ailleurs, très bien comprises de l'orchestre. A Paris, on eût souri peut-être, bien à tort.

Munich. — En clôture de saison, les concerts de fin d'année des écoles de Mme Anna Langenhan-Hirzel, au Kaimsaal ouvert gratuitement, et de M. Bern-Stavenhagen, dans la salle des Vier jahreszeiten devant un public invité. Les onze élèves de Mme Hirzel se produisaient avec accompagnement d'orchestre, sous la direction bienveillante de M. Peter Raabe ; toutes ces demoiselles ont témoigné de bonne méthode et de dispositions sérieuses ; il faut mettre hors de pair Mlle E. Braun et retenir son nom. Le seul homme, M. G. Cressmann, est venu en dernier : son jeu robuste aurait écrasé celui des jeunes filles, même des meilleures.

Chez M. Stavenhagen, rien que des dames et seulement cinq, mais la fleur du panier de la classe de maîtrise, avec un choix de belles œuvres : le *concerto* en *ré* mineur, de W. Friedmann Bach, rendu au piano avec de magnifiques sonorités d'orgue et une grande indépendance des mains par Mme Marie Kahl-Decker ; la *sonate des adieux*, un peu sèche sous les doigts agiles de Mlle H. Schœll; trois pièces de Chopin, par Mlle Elly Lœwy, perlées et décidées ; la *Prédication aux oiseaux* et *Saint François marchant sur les eaux*, tumultueux et longs, mais bravement joués par Mlle Marg. Eichenberg. Tout le succès de la soirée est allé à Miss Elaine Feez, élégante et jolie comme seule une Anglaise quand elle s'en mêle, avec la *sonate* en *si* mineur de Chopin ; elle s'est remarquablement approprié la fermeté et le velouté du jeu de son maître, et qui sait ? si elle doit faire carrière, elle ne retrouvera pas toujours la fraîcheur d'impression, la poésie qu'elle a su mettre ce soir-là dans le *larghetto*, ni les finesses de son interprétation du finale. Pourra-t-on la réentendre prochainement ?...

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.