

MERCURE MUSICAL

ET BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

Publié sous la direction de Louis LALOY et Jules ÉCORCHEVILLE



DANS CE NUMÉRO :

LA MUSIQUE MESURÉE A L'ANTIQUE (XVI^e SIÈCLE), PAR PAUL-MARIE MASSON
 L'ESTHÉTIQUE DE VERDI ET LA CULTURE MUSICALE ITALIENNE, PAR RICCIOTTO
 CANUDO
 NOTES SUR SMETANA, PAR WILLIAM RITTER
 UNE DANSEUSE
 FRANÇAISE A LONDRES (SUITE ET FIN), PAR ÉMILE DACIER
 NOTES
 JURIDIQUES PAR GEORGES BAUDIN
 LE MOIS

TÉLÉPHONE
 222-65

IMP. ART. L.-M. FORTIN & C^{ie}
 6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

TÉLÉPHONE
 222-65



L'HUMANISME MUSICAL EN FRANCE

AU XVI^e SIÈCLE

II. — LA MUSIQUE « MESURÉE A L'ANTIQUE » (I).

I^o ÉTUDE HISTORIQUE.



ES vers mesurés, tels que les a connus le 16^e siècle, ne demeurent vraiment intéressants pour nous que lorsqu'ils sont unis à la musique. C'était d'ailleurs leur destination naturelle, puisqu'il s'agissait de restaurer le lyrisme de l'antiquité. Et, en fait, si les vers mesurés sans musique avaient été froidement accueillis, les vers mesurés en musique furent généralement admirés. C'est que, transfigurées par la musique, ces inventions pédantesques étaient devenues de véritables œuvres d'art, tour à tour nobles ou charmantes. D'Aubigné, qui n'a qu'une médiocre confiance dans la poésie mesurée, déclare expressément : « Il est certain que ces vers se marient mieux

(1) Voir le *Mercur Musical* du 15 avril 1907. Cette expression est calquée sur celle de Vauquelin de la Fresnaye (*Art Poétique*, II, 847) qui, suivi en cela par M. Expert, parle de « vers mesurez à l'antique ». On peut maintenir « à l'antique » pour éviter toute confusion, car on appelle quelquefois « musique mesurée » (*musica mensurata*, *cantus mensurabilis*, *Mensuralmusik*) la musique proportionnelle en général. Toutefois, cela posé, il nous arrivera, dans cette étude, de dire « musique mesurée » tout court. C'est d'ailleurs le terme que l'on trouve couramment dans les préfaces ou les odes dédicatoires des partitions de cette musique (v. le titre des vers mis en tête des « *Pseaumes* » de Le Jeune et, dans *Le Printemps* du même auteur, une *Préface sur la musique mesurée* ainsi qu'une ode de O. de La Noue *sur la musique mesurée de Claudin Le Jeune*).

que les autres avec le chant : et c'est pour quoy j'ay escrit au commencement de la musique mesurée du Jeune un épigramme qui finist :

*L'un se joint par violence,
L'autre s'unist par amour... » (1).*

Et il dit ailleurs (2) « que tels vers de peu de grace à les lire et prononcer, en ont beaucoup à être chantés ». Pour Deimier, qui est nettement hostile aux vers mesurés, ce genre de poésie n'a d'autre excuse que la musique : « c'est pour la seule considération d'un bel air, que l'on peut faire quelque chanson en ces façons de vers mesurez à la Grecque et à la Romaine » (3). Bien plus, l'expression « vers mesurés » est parfois employée pour désigner les œuvres musicales composées sur ces vers (4).

Les œuvres mesurées de Baïf étaient, pour la plupart, destinées au chant, et n'ont guère paru qu'en partitions musi-

(1) Lettre à M. Certon (I, 455-456). L'épigramme est reproduite en fac-simile par M. Expert dans son édition des « *Pseaumes* » de Le Jeune. A la suite de ce passage se trouve l'anecdote suivante, très significative : « Le sieur Payot pour me faire bonne chair convia tous les musiciens des Princes, soit de chambre, soit de salette, et ce qu'il y avait de plus excellent dans Paris. Il me souvient qu'estant ouillez de la grande quantité de pièces et de la longueur du concert, nous nous retirasmes auprez du feu. Le Président Lescalopier, et quelques Conseillers qui estoient venus passer l'aprez-soupée, pensants à leur retraite, oüyrent commencer une pièce de nos Saphiques, ils recoururent à la table comme à une nouvelle douceur. Certes cela vient des mouvements qui deviennent plus puissants quand l'estoffe ne contredit point à la façon, que ce qui est long ou bref à la musique l'est aussy au subject ».

(2) III, 273.

(3) *L'Académie de l'Art. Poétique*. p. 31. — Voir aussi MERSENNE (*Harmonie Universelle* ; trait. de la comp. p. 393), qui dit, à propos des vers mesurés rimés ou non rimés : « Il y en a d'autres qui ont jugé qu'il estoit à propos de se servir de ces deux sortes de vers, à sçavoir des mesurez sans rime, lors qu'on les chante seulement en Musique, laquelle fait évanouir leur rudesse, et des mesurez rimez quand on les lit sans Musique ». v. *ibid.* p. 374 : « il est certain que nostre langue Françoisse est capable de faire toutes sortes de vers mesurez propres pour la Musique... »

(4) v. D'AUBIGNÉ, I, 455... « comme vous le pouvez voir... dans les vers mesurez de Claudin et mesmes en ceux de du Corroy » — Et. III, 274 : « ...Cet épigramme que Claudin a voulu mettre à la teste de son recueil de vers mesurés » C'est sans doute dans ce sens qu'il faut entendre l'expression "versus metrici" dans le passage suivant de Mersenne (*Quaestiones celeberrimae in Genesim*, col. 1632) « Alia exempla Claudius Junior libro de versibus metricis suggerit, quem consulere poteris. » Il s'agit probablement d'un traité de musique mesurée, qui serait très précieux pour nous, mais dont je n'ai retrouvé aucune trace. Je signale le fait à l'attention des chercheurs.

cales (1). Les juger comme de simples productions littéraires serait un contresens et une injustice. Ce serait oublier aussi l'idée humaniste que nous avons déjà signalée à maintes reprises, et que Baïf nous exprimera une fois encore dans ces vers peu connus (2) :

Jadis Musiciens et Poètes et Sages
Furent mesmes auteurs : mais la suite des ages,
Par le tems qui tout change, a séparé les troys.

Puissions-nous, d'entreprise heureusement hardie,
Du bon siècle amener la coustume abolie,
Et les troys réunir sous la faveur des Roys.

D'ailleurs, l'année même qu'il publiait ces vers, Baïf fondait avec Thibaut de Courville l'*Académie de Poësie et Musique*, composée de *Musiciens* et d'*Auditeurs*, et spécialement destinée au développement du lyrisme mesuré. Cette institution avait un caractère nettement musical, comme le montre bien le principal article des statuts (3) : « Les musiciens seront tenus tous les jours de dimanche chanter et reciter leurs lettres et musique mesurees, selon l'ordre convenu par entr'eux, deux heures d'horloge durant en faveur des auditeurs escrits au livre de l'Académie... ». Les poètes dont on chante les vers sont avant tout ce que nous appellerions des librettistes, cette société est une sorte de conservatoire qui donne régulièrement des concerts (4), et il faut y voir l'origine de notre « Académie de musique », bien plutôt que celle de l'Académie française.

Notre dessein n'est pas de retracer dans le détail l'histoire

(1) Il faut en excepter la malencontreuse publication des *Etrénes*.

(2) C'est la fin d'un sonnet qui se trouve en tête de la *Musique de Guillaume Costeley* (1570). Reproduit en fac-simile dans l'édition Expert.

(3) v. MARTY-LAVEAUX (Notice sur Baïf, Appendice, p. lv). Les documents relatifs à l'Académie l'appellent souvent *Académie de Musique* tout court. Noter aussi que les membres de l'Académie sont désignés sous le simple nom de « Musiciens ».

(4) Un passage des lettres patentes (Marty-Laveaux, *ibid.* p. lij et lij) montre bien ce double caractère : « ...non seulement seroit une Eschole pour servir de Pépinière, d'ou se tireront un jour Poètes et Musiciens, par bon Art, instruits et dressez pour nous donner plaisir, mais entièrement profiteroient au public, chose qui ne se pourroit mestre en effet sans qu'il leur fust par les Auditeurs subvenu de quelque honneste loyer pour l'entretien d'eux et des Compositeurs, Chantres et Joûeurs d'Instrumens de leur Musique..... »

de cette institution (1), mais de l'examiner au point de vue particulier de l'humanisme musical. Rappelons toutefois quelques faits essentiels. Les lettres patentes sont de novembre 1570. Mais la nouvelle institution se heurta à l'opposition du Parlement et provoqua d'assez longs débats jusqu'au moment où, en février 1571, le roi mit fin à la discussion en ordonnant l'ouverture immédiate de l'Académie. Les séances et les concerts avaient lieu dans la maison même de Baïf, située « sur les fossés Saint-Victor-au-Fauxbourg » (2) où Charles IX, et Henri III dans les premiers temps de son règne ne dédaignaient pas de se rendre (3). Mais sous ce dernier prince l'Académie change bientôt de caractère : l'éloquence et la philosophie s'y

(1) v. l'intéressante étude de M. FRÉMY, *L'Académie des derniers Valois*, Paris, s. d. (1887), qui n'est pas sans lacunes pour ce qui est de l'histoire musicale. D'ailleurs les documents sont rares, car plusieurs manuscrits précieux provenant de l'Académie furent vendus par le fils naturel de Desportes et employés par des pâtisseries comme papier de pliage (v. COLLETET, dans Marty-Laveaux, *ibid.* p. lxi).

(2) C'est-à-dire aux numéros 23 et 25 de l'ancienne rue des Fossés-Saint-Victor, qui a disparu au milieu du 19^e siècle et qui n'est plus aujourd'hui qu'un prolongement de la rue Cardinal-Lemoine. Elle fut habitée dans la suite par les dames Augustines anglaises, qui la firent rebâtir en 1639, et c'est dans ce couvent qu'a été élevée George Sand. (v. SAINTE-BEUVE. *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, p. 422, n. 1, — Toutefois des lettres du roi, du 26 février 1572 (Coll. Clairambault, vol. 233, f. 2756) montrent que l'Académie se réunit aussi à l'hôtel de Meudon, propriété de Françoise de la Baume, dame de Carnavalet (v. DE RUBLE, dans son édition de *l'Histoire universelle* d'Agrippa d'Aubigné, t. v, p. 3, n. 3).

(3) v. COLLETET (dans Marty-Laveaux, p. lxi). C'est sans doute à ces visites que DORAT fait allusion dans ce curieux sonnet qui se trouve à la fin de son hymne *Ad Divam Caeciliam* (1575), et qui est bien significatif de l'obsession humaniste :

Le thebain Amphion et le prestre de Thrace
Ont attiré les rocs par son mélodieux,
Ayant faict une lyre à l'exemple des cieux,
Qui par sept tons divers ses cadences compasse :

Aujourd'hui nous voyons un faict qui les surpasse,
Non un roc, mais un Roy, l'image des grands dieux,
Tiré de son Palais par l'effort gracieux,
D'un chant qui la douceur des antiques efface.

Arion d'un dauphin peut faire son navire,
Ramant de son archet : mais, que plus on admire,
Un roy, non un dauphin, on voit Seine passant.

introduisent et y supplantent la poésie et la musique (1). La direction de la compagnie passe de Baïf à Pibrac, l'« Académie de poésie et musique » devient l'« Académie du Palais », car les séances se tiennent dans le cabinet du roi, au Louvre, et l'on y voit Ronsard, philosophe malgré lui, prononcer par obéissance un discours sur cette question posée par le roi : « Quelles vertus sont les plus excellentes, les morales ou les intellectuelles ? » (2). Dès lors cette académie ne nous intéresse plus guère ; d'ailleurs la situation politique du royaume était peu favorable au développement d'une telle institution et donnait à la cour des préoccupations plus pressantes : aussi, en 1584, l'Académie avait-elle cessé d'exister.

La fondation de l'« Académie de poésie et musique » est un bel exemple de ce que nous avons appelé l'humanisme musical. L'idée grecque du rôle social de la musique est présente à l'esprit de Charles IX et se trouve abondamment exprimée en tête des lettres patentes, où il est dit : « que l'opinion

Thebes, Thrace, Lesbos, vantent leur vieille Lyre,
Paris se vantera, que chantant il ne tire
Ny rochers, ny dauphins, mais un Roy tres-puissant.

(Reproduit dans l'éd. des Œuvres de Dorat par Marty-Laveaux : appendice, p. lxxvij.)

(1) Pourtant la musique n'en fut pas complètement bannie : elle avait sa place à la fin des séances. Les réunions se terminaient souvent par des chants à quatre parties ou même par des ballets chantés, organisés par Baïf et par le musicien Mauduit (v. BRENET, *Jacques Mauduit*, tribune de Saint-Gervais, 1901, p. 102). Voir à ce sujet ce passage de Sauval : *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, t. II, p. 493, qui montre combien, à plus d'un siècle de distance, ces tentatives musicales apparaissaient encore comme indissolublement liées à l'humanisme : «...il ne se fit plus de Balets ni de Mascarades, que sous la conduite de Baif et de Mauduit. Aussi leurs Récits et leurs Chœurs étoient ce qui s'y trouvoit toujours de plus divertissant, tant ils savoient bien accorder la mesure de leurs vers, et de leur Musique avec les pas et les mouvemens des Danseurs ; ce qui ravissoit à cause de la nouveauté : et jusques là même, qu'un Auteur qui vivoit alors dit qu'on commença à ne plus douter des effets admirables de la Poésie et de la musique ancienne, à l'égard des passions... Bien plus, il y en eut qui s'imaginoient que c'étoit avec une semblable musique qu'Orphée avoit charmé les bêtes et Amphion les hommes ; et qu'enfin, la Poésie rimée en quelque chant qu'on la pût mettre, étoit incapable d'arriver à ce haut point ».

(2) MARTY-LAVEAUX (ibid, p. xxxvj). D'Aubigné nous apprend clairement (*Hist. univ.* éd. de Ruble, t. V, p. 3) ce qu'était devenue l'Académie dès 1576 « C'estoit une assemblée qu'il (Henri III) faisoit deux fois la sepmaine en son cabinet pour ouyr les plus doctes hommes qu'il pouvoit, et mesmes quelques dames qui avoyent estudié sur un problème toujours proposé par celui qui avoit le mieux faict à la dernière dispute ».

de plusieurs grands Personnages, tant Législateurs que Philosophes anciens, ne soit à mépriser, à sçavoir qu'il importe grandement pour les mœurs des Citoyens d'une Ville que la Musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines loix, d'autant que la pluspart des esprits des hommes se conforment et comportent, selon qu'elle est ; de façon que où la Musique est desordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien moriginez » (1). C'est cette même idée qui dicte au Parlement son opposition, ou qui, tout au moins, lui sert de prétexte, car il craint que cette institution musicale ne « tende à corrompre, amolir, effrener et pervertir la jeunesse » (2). De plus, le but même de l'Académie, d'après la première phrase des Statuts (3) est « de remettre en usage la Musique selon sa perfection » et de renouveler « l'ancienne façon de composer Vers mesurez pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'Art Métrique ». Si Charles IX donne sa protection aux « entrepreneurs » de l'Académie, c'est parce qu'ils ont travaillé « à remettre sus, tant la façon de la Poësie, que la mesure et reglement de la Musique anciennement usitée par les Grecs et Romains » et que l'Académie est le « meilleur moyen de mettre en lumière l'usage des Essays heureusement reüssis » (4). Enfin, il y avait comme une atmosphère d'humanisme dans le lieu de réunion de la Compagnie, dans cette demeure de lettré où « sous chaque fenêtre de la chambre on lisoit de belles inscriptions grecques en gros caractères tirées du poëte Anacreon, de Pindare, d'Homère et de plusieurs autres, qui attiroient agréablement les yeux des doctes passants » (5).

(1) MARTY-LAVEAUX (*ibid.*, lij). Comparez ces déclarations avec le fameux passage de la *République* de Platon (IV, 424, C) : « Nulle part on ne peut modifier les modes de la musique sans changer en même temps les lois les plus importantes de l'Etat ».

(2) *ibid.* liij.

(3) *ibid.* lv.

(4) *ibid.* p. lij. — Voir aussi MERSENNE (*Quæst.*, col. 1684) « ...singulos totius imperij Christiani musicos... ad musicum certamen provocare decreverant, ut quispiam exploraret, num antiquae musicæ effectus revera exhiberent ». Et VAUQUELIN DE LA FRESNAYE (*Art Poétique*, II, 847-848) :

Allians à leurs vers mesurez à l'antique
L'artifice parlant de la vieille Musique.

(5) COLLETET fils, d'après Sainte-Beuve. Cité par Marty-Laveaux (*Notice*, p. xxx).

Les « travaux » de l'Académie consistaient naturellement dans l'exécution de chants mesurés à l'antique. C'était sa fonction essentielle et sa raison d'être. Dès sa fondation l'Académie avait un répertoire, puisque depuis trois ans Baïf et Courville travaillaient ensemble et avaient « desja parachevé quelques essays de Vers mesurez mis en Musique, mesurée selon les lois à peu près des Maîtres de la Musique du bon et ancien âge » (1).

Ce répertoire s'accrut rapidement grâce aux efforts réunis de Baïf et de ses musiciens : ce sont les « petites chansonnettes » qui,

Ecrites en vers mesurez,
Courant par les bouches des Dames,
Ebranlent les rebelles ames
Des Barbares plus assurés. (2)

Ce sont les Psaumes, dont Baïf avait achevé la rédaction complète en 1573 et dont Vauquelin de La Fresnaye nous rapporte le succès lorsqu'il rappelle à Henri III (3)

Les chants et les accords, qui vous ont contenté,
Sire, en oyant si bien un David rechanté
De Baïf et Courville.....

Ces œuvres, monopole de l'Académie, étaient jalousement conservées manuscrites par les « académiciens », ce qui explique que certaines aient été perdues et que les autres aient été généralement imprimées après la disparition de l'Académie. Un article des Statuts ne laisse aucun doute à ce sujet : « Jureront

(1) *Lettres patentes*. Dans Marty-Laveaux (ibid. p. lij). — Voir aussi ces vers de Baïf, (III, 2) publiés seulement en 1573 :

Nous avons la musique preste :
Que Tibaud et le Jeune apreste,
Qui leur labeur ne deniront :
Quand mon Roy benin et sa mere
Et ses Frères, d'un bon salere
Nos beaux désirs enhardiront.

(2) BAÏF, III, 2. — Inspirées tour à tour, pour les paroles, d'Anacréon et de Pétrarque, elles ne sont pas sans analogie, pour ce qui est de la forme musicale, avec les *frottole* italiennes que Petrucci, l'Alde de la musique, avait publiées au début du xvi^e siècle.

(3) *Art Poétique* (II, 574). Cité par Marty-Laveaux (*Notice*, xxvij). Aux Psaumes en vers français mesurés, il faut ajouter des psaumes en vers latins classiques. On en possède plusieurs, mis en musique par Le Jeune, par Mauduit et par Du Caurroy. Nous les retrouverons au chapitre suivant, où ils nous fourniront quelques exemples instructifs.

les Musiciens ne bailler copie aucune des chansons de l'Académie à qui que ce soit sans le consentement de toute leur compagnie. Et quand aucun deux se retirera, ne pourra emporter ouvertement ou secretement aucun des livres de l'Académie, ne copie d'iceux, tant de la Musique que des lettres » (1).

Voici un passage important où Baïf lui-même nous renseigne sur les occupations de son académie : on y remarquera qu'il avait poussé le souci de restaurer le lyrisme grec jusqu'à joindre la danse à la poésie et à la musique (2).

Il vous pleut de m'ouir : Sire je vous ren comte

.....
Que c'est que nous faisons. Je di premier comment
En vostre academie on euvre incessamment
Pour, des Grecs et Latins imitant l'excellence,
Des vers et chants reglez decorer vostre France

.....
Après je vous disoy comment je renouvelle
Non seulement des vieux la gentillesse belle
Aux chansons et aux vers : mais que je remettoys
En usage leur dance : et comme j'en estoys
Encores en propos vous contant l'entreprise
D'un ballet que dressions, dont la demarche est mise
Selon que va marchant pas à pas la chanson
Et le parler suivi d'une propre façon..... (3).

Pour compléter cette imitation de l'art antique, il ne restait plus qu'à en faire revivre la plus haute et la plus complète manifestation, le drame musical des Grecs. L'Académie des derniers Valois y a certainement songé, et elle a failli faire à Paris ce que devait bientôt faire à Florence l'Académie du comte Bardi, créer l'opéra moderne. Baïf sentait bien que c'était là le terme de l'humanisme musical et il avoue expressément qu'il est « honteux » de ne l'avoir pas atteint :

Combien que honteux je confesse
Que bien loin davant moy je lesse
L'honneur des siècles anciens,

(1) MARTY-LAVEAUX (*ibid.* p. lvj.). — En 1587, Le Jeune, dans la dédicace de ses *Meslanges* à Odet de la Noue (reproduite en fac-simile dans l'ed. Expert) nous apprend que « l'injure du temps » l'a retenu « de ne mettre en lumière aucune de ses Œuvres » ; d'ailleurs il n'en avait demandé le privilège qu'en 1582, c'est-à-dire bien après la transformation de l'*Académie de poésie et musique* en *Académie du Palais*.

(2) En effet, chez les Grecs, la poésie lyrique, pour être « parfaite » (*teleia*) devait être chantée et dansée. — Ce sont ces ballets chantés et dansés sur l'rythme des vers mesurés, qui devaient avoir tant de succès à la cour de Henri III.

(3) II, 229-230.

Qui ont vu les fables chantées
 Sus leur scene representees
 Aux teatres Atheniens. (1)

D'ailleurs, il est fort probable que, dans ses traductions de pièces antiques, auxquelles il continua de travailler après la fondation de l'Académie (2), les chœurs étaient destinés à être chantés. Et, lorsqu'en 1567 Baïf avait fait jouer sa comédie du *Brave*, librement imitée de Plaute, et qui ne contenait pas de chœur, il avait intercalé entre les différents actes cinq « chants » dont Ronsard, Baïf lui-même, Desportes, Filleul et Belleau avaient composé les paroles (3). Tout porte à croire que Baïf a connu et peut être imité, dans cette Académie, « où tous les Musiciens étrangers étoient bien reçus pour y concerter » (4), les essais qui étaient tentés à Venise, dans sa ville natale, et qu'il avait pu apprécier lui-même lors de son voyage en Italie (5). Mais c'étaient là des intermèdes et non un drame ; en outre c'était de la poésie rimée et non plus des vers mesurés. Le drame en vers mesurés et chantés ne fut pas composé. Pourtant s'il faut en croire Sauval (6), il faillit l'être ; et, chose curieuse, il faillit l'être dans les derniers jours de cette « Académie du Palais » où la musique ne jouait qu'un rôle secondaire. Mais la mort de Pibrac (1584) et les troubles du royaume empêchèrent la réalisation de ce projet.

(1) III, 2.

(2) Dans les vers *Au roy* (II, 230), au milieu du passage sur l'Académie, Baïf nous apprend que, sur le désir de la Reine mère, il « essaye »

.....la grave tragédie
 D'un stile magesteux, la basse Comédie
 D'un parler simple et net.

(3) v. III, 380-383. Cet usage datait des premières tentatives dramatiques de Jodelle. V. le prol. de l'*Eugène* (I, p. 15)

Mesme le son qui les actes separe
 Comme, je croy, vous eust semblé barbare,
 Si l'on eust eu la curiosité
 De remouller du tout l'antiquité.

(4) TITON DU TILLET, ~~Des représentations en musique anciennes et modernes~~, Paris, 1681. *Le Parnasse françois*, éd. 1732, p. XLij.

(5) On lit dans Menestrier (Table des matières) : « Baïf tente le premier ces actions en Musique » ; et, p. 166 : « mais s'étant contenté de chant mêlé à la Poésie, sans y joindre les autres Ornemens des Opera de Venise, il ne fit pas de grands progrès ». *Des représentations en Musique ancienne et moderne*, Paris, 1681.

(6) t. II, p. 493 : « on ajoute que, sans les troubles qui survinrent, Mauduit et Baïf auraient fait représenter une pièce de Théâtre en Vers mesurés, à la façon des Grecs ».

Nous savons assez peu de choses précises sur les compositeurs qui mirent les vers mesurés en musique. Il n'est pas douteux que Baïf lui-même n'ait eu un sens musical assez développé, et même un certain talent de luthiste, ce qui d'ailleurs n'était pas rare parmi les poètes de cette époque. Mais il n'est pas sûr qu'il ait composé des œuvres musicales (1). Quoiqu'il en soit, c'est surtout dans ses vers que l'on peut trouver quelques renseignements sur les musiciens des vers mesurés, et notamment dans une curieuse pièce en strophes saphiques, que Mersenne nous a conservée (2) et qui mérite d'être intégralement reproduite :

Kompagnons féton se jour ou je nâki
 Dans le sein de flôs adriens : é çanton
 Kelke çant plezant ki après mil an soét
 Ankore çanté.

Jour natal marké de Baïf, ki lessa
 Les chemins fraiés, é premier dekouvrit
 Un nouveau santier, à la France montra
 L'antike çanson.

Kant d'an hôt poussé de Tibôt s'akosta
 Chant' ré (*sic*) Komposeur ki premier davan tous
 An la dans' apres é *du for* é Klôdin
 Ozéret antrér.

For, ki son dous lut maniét savanmant,
 Klôdin ô bel art de la musik' instruit,
 Ont d'accors çoézis onoré de se vers
 Les mezurés çans.

Las ! Tibôt n'êt plus : é *du for* davan-lui
 Nous kita, lessant nos ouvrages nessans,
 Puisse les anfans de Tibôt, é Klôdin
 Louvraj' akonplir.

(1) FÉTIS (*Biogr.* I, 218), après De Laborde (*Essai*, IV, 11) lui attribue : 1° Une *Instruction pour toute musique des huit tons, en tablature de luth*. 2° une *Instruction pour apprendre la tablature de guiterne*. — 3° Douze *chansons spirituelles, paroles et musique*. — 4° Deux livres de *chansons à quatre parties*. De ces quatre œuvres, les trois premières sont de A. Le Roy. Et la quatrième, jusqu'à présent introuvable, a dû être l'objet d'une confusion analogue. (v. Brenet, *Jacques Mauduit*, p. 103). Toutefois une pièce des *Airs de différents Auteurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille (3° livre, p. 65-66) est intitulée *Vers mezurés de Baïf*.

(2) *Quaest.*, col, 1686. — Cette pièce a été déjà citée par notre savant confrère Michel Brenet dans son importante étude sur Jacques Mauduit (p. 104) où nous avons puisé bien des renseignements précis et intéressants. Baïf la composa pour un anniversaire de sa naissance, mais non en 1571, comme le prétend Mersenne, puisqu'il y est fait mention de la mort de Courville, postérieure à 1580. — J'ai conservé, autant qu'il se pouvait, l'orthographe phonétique de Baïf, qui est généralement compréhensible (pour les mots comme *çantons*, *çant*, lisez : *chantons*, *chant*.)

Mes vesi Moduit à la Muze bien duit
 Dous de meuz é dous a mener le konçant
 Déz akors suivis brev' é longue markant
 D'un bat ajansé.
 Tant ke dans mon keur me battrà mon ésprit
 L'euvre poursuivré : vouz amis d'Apollon
 L'antrepriz ' eidés : an oneur é plezир
 L'euvre se parfét.

Joachim Thibaut, dit Cornille ou de Courville fut, on l'a vu, le collaborateur de la première heure ; c'est lui qui, trois ans avant la fondation de l'Académie, entreprit avec Baïf l'œuvre commune, et c'est même peut-être lui qui donna au poète l'idée de composer ses vers mesurés (1). Il avait le titre de joueur de lyre du roi, comme le montre un don que lui fait Charles IX en 1572 (2). Fabrice Marin de Gaëte en 1578 (3), nous dit avoir « fréquenté l'escole de Messieurs de Courville et Beaulieu, l'ung Orphée l'autre l'Arion de France..... Car ilz ne sont seulement excellents aux recits de la Lyre, mais tres-doctes en l'art de Musique ». Et, détail curieux, il ajoute : « suivant leurs avertissements et bons avis, J'ay corrigé la plupart des fautes que j'avoy pu faire en n'observant les longues et breves de la lettre ». Nous retrouvons Thibaut figurant en 1580 parmi les « officiers domestiques du roi » ; il mourut avant le 2 juin 1585, date d'un don octroyé par Henri III à sa veuve (4).

Ses compositions musicales (5) paraissent être perdues,

(1) C'est du moins ce qui ressort du passage (II, 461) déjà cité plus haut, où Baïf parle de Courville :

Qui me fit pour l'art de musique
 Reformer à la mode antique,
 Les vers mesurés inventer.

(2) CIMBER ET DANJOU, *Archives curieuses de l'Histoire de France*, t. VIII, p. 355. (Cité par BRENET, *Jacques Mauduit*, p. 103). Mais je ne crois pas que la phrase « pour chanter à plusieurs voix des vers en *rithme* et musique » fasse expressément allusion à la musique mesurée. Car le mot « rithme », dans la langue du 16^e siècle, est au contraire le plus souvent synonyme de rime.

(3) Dans la préface des *Airs mis en musique*.

(4) BRENET, *ibid.* p. 103-104.

(5) Je ne connais de Courville que trois *Airs de cour*, mentionnés par Brenet (p. 104, n. 3) et publiés en 1614 dans le 5^e livre des *Airs de différents Autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* ; quelques autres (la partie de ténor seulement) dans les *Airs* de Marin ; et un rechant à trois pour *La Guerre* de Claude Le Jeune, dans les *Airs mesurés* (liv. I, f. 36, de l'édition de 1608, Paris, Pierre Ballard, in-8^o oblong).

ainsi que celles de Du Faur. Celui-ci nous est encore moins bien connu. Cependant on ne doit pas le confondre avec Gui Du Faur de Pibrac, le directeur de l'« Académie du Palais » comme on a été tenté de le faire (1). Nous savons pertinemment par deux pièces de Baïf qui lui sont dédiées (2), qu'il se nommait Jacques Du Faur, et que vers 1573 il « quitta » Paris pour retourner sur les bords de la Garonne, qui paraissent être son pays d'origine.

On connaît un peu mieux Claude Le Jeune (3), et surtout on possède une grande partie de son œuvre musicale. Il naquit à Valenciennes, probablement vers 1530, fut « compositeur de la chambre du roy » et, en 1598, « maître de la musique du roy », collabora au « Ballet de la Reine » en 1581 et mourut en 1600 (4). Le Jeune est un des plus illustres musiciens français du 16^e siècle (5), et mériterait une étude spéciale. Tour à tour archaïsant et novateur, son étonnante variété de style et la richesse de son inspiration le placent au premier rang des maîtres de son époque. Ses œuvres, restées manuscrites jusqu'à la disparition de l'Académie, parurent de 1585 à 1610 (6). La musique mesurée y tient une grande place : M. Expert nous a déjà rendu tout un livre de « pseumes mesurez » et un recueil de chansonnettes de Baïf dont presque toutes étaient perdues pour l'histoire littéraire si la musique ne nous les avait conservées. Ce dernier recueil, intitulé « le Printemps » est un des

(1) BRENET, (*ibid.* p. 135, n. 2).

(2) III, 29-36 et IV, 347-348. V. la note que j'ai publiée à ce sujet dans la *Revue Musicale* du 15 mai 1906 (p. 226-228).

(3) v. FÉTIS *Biogr.*, et BOUTON, *Esquisse biographique et bibliographique sur Claude Lejeune* (Valenciennes 1845), essai superficiel (il n'est même pas fait mention de l'Académie) et composé en grande partie d'après Fétis.

(4) Il fut inhumé à Paris le 26 septembre 1600, dans le cimetière protestant de la Trinité rue Saint-Denis (Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II, 66).

(5) ARTUS THOMAS (Commentaires sur *Philostrate*, Paris, 1611, p. 282) dit que Le Jeune « a, sans faire tort à aucun devancé de bien loin tous les musiciens des siècles precedens » Et il ajoute : « il fut chanté un air (qu'il avoit composé avec les parties) aux magnificences qui furent faites aux nopces du feu duc de Joyeuse lequel comme on l'essayait en un concert qui se tenoit particulièrement, fit mettre la main aux armes à un gentilhomme qui estoit là present, et... il commença à jurer tout haut, qu'il luy estoit impossible de s'empescher de s'en aller battre contre quelqu'un ; et... alors on commença à chanter un autre air du mode sous-Phrygien qui le rendit tranquille comme auparavant ». v. aussi *ibid.* p. 286 ; et Mersenne (*Harm* ; p. 61 du livre VII des Instruments).

(6) Elles ont été rééditées en partie par M. Expert.

plus beaux spécimens de la musique mesurée sous sa forme mondaine et hautement artistique. Autant et plus que Courville, Le Jeune a été par excellence le musicien de l'Académie, le musicien de Baïf (1).

Jacques Mauduit (2), né en 1557, ne put guère prendre part, comme compositeur, aux séances de la première Académie ; mais il joua un rôle important dans l'*Académie du Palais*, où il faisait exécuter ses compositions à la fin des séances (3). Aussi vient-il le dernier dans l'énumération que fait Baïf de ses collaborateurs. Il mit en musique des psaumes mesurés de Baïf (4) et publia en 1586 un recueil de chansonnettes mesurées du même poète, dont quelques unes ne se retrouvent plus que dans sa partition (5). Il composa une *Messe de Requiem* pour les funérailles de Ronsard et sauva de la destruction pendant la guerre civile les œuvres manuscrites de Baïf et de Le Jeune. On le retrouve en 1617 dirigeant, dans une mascarade de cour un concert composé « de soixante et quatre voix, vinct-huict violles, et quatorze luths (6). » Il mourut en 1627. S'il faut en croire Mersenne (7), il avait composé des traités, aujourd'hui perdus, sur la rythmique et sur la « manière de faire des vers mesurez de toutes sortes d'especes en nostre

(1) On peut le voir par l'épigramme (IV, 3) où Pasquier (t. I, col. 1179) associe dans un commun éloge le musicien et le poète : « Ad Janum Antonium Baïffum et Claudium Junium.

Edit molliculos Baïffus igneis,
Addit Junius his melos canorum :
Clarus Musicus hic. et is Poëta,
Molleis versiculi, melos suave,
Alit mellifluam melos Poesim,
Viret mellifluâ melos Poësi.
Hem, quis vestrum erit alterutri Achilles,
Hem quis vestrum erit alterutri Homerus ? »

(2) v. MERSENNE, *Harm.* (p. 63-65 du livre VII des Instruments) Brenet *Jacques Mauduit* (1557-1627) (Tribune de Saint-Gervais, 1901).

(3) v. plus haut, p. 681, n° 1.

(4) v. MERSENNE, *Quæst.*, col. 1633-1664, et, en marge de la colonne 1663, « Psalmos omnes a Joanne Antonio Baïfio tam latinis, quam Gallicis versibus redditos..., brevi accipere poteris, si eos petas a Jacobo Moudito Musico celeberrimo, et hujusce nostrae Musicae auctore præcipuo, qui eos exornavit, et in lucem, cum voluerit, proferet »

(5) Réédité par M. Expert en 1899.

(6) *Ballets et mascarades de cour*, éd. Paul Lacroix, Genève, 1860-1870 (II, 102).

(7) *Harm.* (Instruments, VII, 65).

langue pour donner une particulière vertu et energie à la melodie » (1).

Après la disparition de l'Académie, le grand musicien Eustache Du Caurroy (1549-1609) (2), pour qui Henri IV créa en 1599 la charge de surintendant de la musique du roi, ne dédaigna pas de composer de la musique mesurée (3). Pendant longtemps il avait été hostile à cette forme d'art : mais, après avoir conduit un concert où un psaume mesuré de Le Jeune fut chanté par « près de cent voix de tout le choix de Paris », il fut pris d'émulation et il « mit le mesme Pseaume de Saphiques en musique et en lumière, toutesfois sans effacer le premier » (4). Il fallait vraiment que cette musique mesurée eût une réelle valeur et fût autre chose qu'un exercice de pédant pour qu'elle produisît cette impression sur un artiste qui, selon Mersenne et Du Perron, était le plus grand musicien français de son temps (5).

(1) Peut-être faudrait-il ajouter aux noms des musiciens de l'Académie celui de Costeley. Celui-ci, en effet, semble s'être proposé en 1570 de collaborer avec Baïf, comme l'indique le sonnet suivant de Baïf, imprimé en tête de la *Musique de Guillaume Costeley* (1570) et reproduit en fac-simile dans l'éd. Expert :

Soyent tes chants, Costeley, l'avant jeu gratieus
Des nombres anciens qu'avec toy j'ay courage
Pour un siècle meilleur de remettre en usage,
Si n'en suis detourbé par la force des cieus.

Si Tibaud Courviloy au chant delicieus,
Qui receut d'Apollon la grand' lire en partage ;
Si le docte Claudin, si l'honneur de notre age,
Tant d'esprits ne me sont de leur aide envieus

Or envie tai toy gromelant ne murmure
Que ces belles chansons naissent hors de saison :
Elles ne creignent point, Maligne, ton injure.

Les homes vertueus d'une ame debonnaire
Malgré toy les louront avec juste raison,
Come un dous réconfort en un temps de misere

Mais il renonça probablement à son projet, car Baïf ne parle plus de lui, et nous ne connaissons aucune musique mesurée de sa composition.

(2) v. FÉTIS (*Biogr.*) et LHUILLIER. *Note sur quelques artistes musiciens dans la Brie*, Meaux, 1870 (p. 4-5).

(3) v. les *Mélanges* (1610), en partie réédités par M. Expert.

(4) D'AUBIGNÉ, III, 273.

(5) MERSENNE (*Harm.*, Instrum., VII, 61), après avoir parlé de Le Jeune, ajoute : « Mais entre tous les François qui se sont employez à cet Art, il semble que du

C'est en 1610 que paraissent les *Meslanges* de du Caurroy, qui contiennent ces airs mesurés. D'ailleurs, pendant ces premières années du 17^e siècle la musique mesurée semble renaître grâce à la publication posthume des œuvres mesurées de Claude Le Jeune par sa sœur Cécile. En 1603 paraît *Le Printemps*, recueil de chansonnettes mesurées (1). En 1606, ce sont les *Octonaires de la vanité et inconstance* du monde, réédités en 1610-1611 et en 1641 (2). Pendant cette même année 1606 paraissent les *Pseaumes en vers mezurez mis en Musique* (3). Enfin, en 1608, Cécile Le Jeune publie une dernière œuvre de son frère, les deux livres d'*Airs à III. IIII. V. et VI parties* (4).

Il y eut donc là un mouvement artistique considérable, qui se prolongea assez avant dans le 17^e siècle. On en soupçonnera toute l'étendue et toute la portée si l'on songe que M. Henry Expert, qui s'est voué avec une admirable constance à l'exhumation de la musique du 16^e siècle, ne nous a pas encore rendu la moitié des œuvres de musique mesurée. Toutefois, les œuvres déjà publiées permettent d'apprécier les caractères originaux de ce genre de musique.



Caurroy emporte le prix pour la grande harmonie de sa composition et de son riche contrepoint... ». Et DU PERRON (*Perroniana*, p. 57) dit de même : « Du Caurroy a grand art. Il estoit grand personnage, c'est le meilleur des François qui ont écrit en musique ».

(1) Edition moderne par M. Henry Expert (Paris, Leduc, 1900-1901, 3 vol. in 4^o) dans la collection des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

(2) v. DOUEN, *Clément Marot et le psautier huguenot*, Paris, 1878-1879 (II, 73). Le Jeune, dans ces compositions, s'attache à représenter chacun des douze modes ecclésiastiques. M. Henry Expert en a reproduit des extraits dans son *Anthologie chorale*.

(3) Edition moderne par M. Henry Expert (Paris, Leduc, 1905-1906, 3 vol. in-4^o).

(4) Cet ouvrage contient de nombreuses pièces du *Printemps*, reproduites avec de légères variantes, et plusieurs morceaux curieux, entre autres une grande composition (livre I, f. 34 v^o-f. 49) intitulée *La Guerre* (Chant héroïque, Sortie, Encouragement, Mêlée, Victoire), et qui rappelle l'œuvre analogue de Janequin. Les airs du premier livre sont écrits dans les six premiers modes, ceux du second livre dans les six derniers. « Il y a longtemps, dit la Préface, que l'Auteur les a composés ».

2^o ÉTUDE TECHNIQUE ET ESTHÉTIQUE (I).

L'originalité de la musique mesurée réside dans son rythme. Les musiciens des vers mesurés n'ont pas prétendu innover dans le domaine de la polyphonie proprement dite, mais seulement y introduire les mètres de l'antiquité grecque et latine.

A cet égard, rien n'est plus instructif que la « préface sur la musique mesurée » qui se trouve en tête du *Printemps* de Claude Le Jeune (2), et qui mérite d'être citée tout entière (3) : « Les antiens qui ont traité de la Musique l'ont divisée en deux parties, Harmonique, & Rythmique : l'une consistant en l'assemblage proportionné des sons graves, & aigus, l'autre des tems briefz & longs. L'Harmonique a esté si peu cogneuë d'eux, qu'ils ne se sont permis d'autres consonances que de l'octave, la quinte, & la quarte : dont ils composoyent un certain accord sur la Lyre, au son duquel ils chantoient leurs vers. La Rythmique au contraire a esté mise par eux en telle perfection, qu'ils en ont fait des effects merveilleux : esmouvans par icelle les ames des hommes a telles passions qu'ils vouloient : ce qu'ils nous ont voulu représenter sous les fables d'Orphée, & d'Amphion, qui adoucissoient le courage felon des bestes plus sauvages, & animoyent les bois & les pierres, jusques à les faire mouvoir, & placer ou bon leur sembloit. Depuis, ceste Rythmique a esté tellement négligée, qu'elle s'est perduë du tout, & l'Harmonique depuis deux cens ans si exactement recherchée qu'elle s'est rendue parfaite, faisant de beaux et grands effects, mais non telz que ceux que l'antiquité raconte. Ce qui a donné occasion de s'estonner à plusieurs, veu que les antiens ne chantoient qu'à une voix, & que nous avons la melodie de plusieurs voix ensemble : dont quelques-uns ont (peut estre) descouvert la cause : mais personne ne s'est trouvé pour y apporter remède, jusques à Claudin le Jeune, qui s'est le premier enhardy de retirer ceste pauvre Rythmique du tombeau ou elle avoit esté si long temps gisante, pour l'aparter à l'Harmonique. Ce qu'il a fait avec tel art & tel heur, que du

(1) Une partie de ce chapitre a fait l'objet d'une communication au deuxième Congrès de la Société internationale de musique, tenu à Bâle en septembre 1906.

(2) Publié en 1603, après la mort de l'auteur, par sa sœur Cécile Le Jeune.

(3) Elle est reproduite en fac-simile dans l'édition Expert.

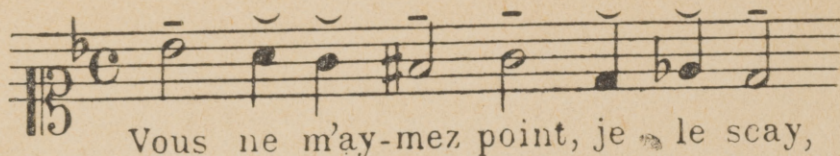
premier coup il a mis nostre musique au comble d'une perfection, qui le fera suyvre de beaucoup plus d'admirateurs que d'imitateurs : la rendant non seulement egale à celle des antiens, mais beaucoup plus excellente, & plus capable de beaux effects, en tant qu'il fait ouyr le corps marié avec son ame, qui jusques ores en avoit esté separée. Car l'Harmonique seule avec ses agreables consonances peut bien arrester en admiration vraye les esprits plus subtils : mais la Rythmique venant à les animer, peut animer aussi, mouvoir, mener ou il luy plait par la douce violence de ses mouvements réglés, toute ame pour rude et grossière qu'elle soit. La preuve s'en verra es chansons mesurées de ce Printemps, esquelles si quelques uns manquent a gouter du premier coup ceste excellence, soit pour la façon des vers non accoutumée, soit pour la façon de les chanter, qu'ils accusent plustost les chantres que les chansons, & attendent à en faire jugement jusques a ce qu'ils les chantent bien, ou qu'ils les oyent bien chanter à d'autres ». C'est donc le rythme de ce genre de musique qui fera l'objet essentiel de cette courte étude. Ce rythme suppose une sorte de *prosodie* musicale, calquée sur la prosodie des syllabes et il exprime ainsi par la musique la structure *métrique* du vers.

Pour ce qui est de la prosodie, rien n'est plus simple qu'une telle transcription. Bien plus, la copie a plus de précision que le modèle : le rapport ($\frac{1}{2}$) de la brève à la longue, si peu net et si souvent insaisissable dans les vers mesurés, est au contraire rigoureusement exprimé par les notes de la musique proportionnelle dans le *Tempus imperfectum*. La musique peut donner aux syllabes la quantité rigoureuse qui leur manquait ; et ainsi les objections qui valaient contre la prosodie flottante des vers mesurés ne portent plus dès qu'on a mis ces mêmes vers en musique en respectant la durée idéale de leurs syllabes.

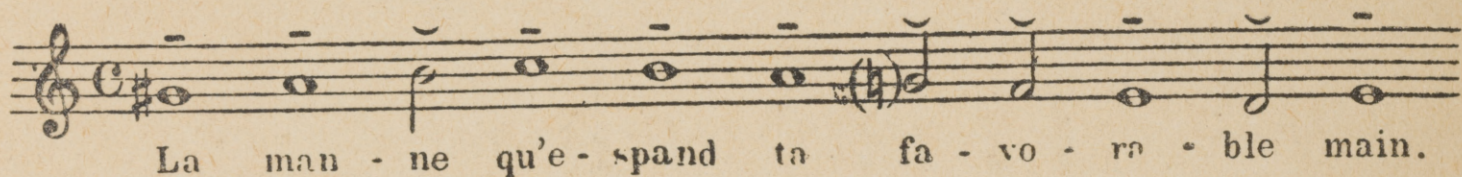
Dans cette transcription, quels sont les deux types de notes choisis pour représenter la longue et la brève ? Les musiciens humanistes allemands, dans leur adaptation musicale des odes d'Horace, exprimaient la syllabe longue (-) par la semi-brève (◐) de la musique proportionnelle et la syllabe brève (◑) par la minime (p). Dans la musique mesurée française, l'usage est différent : la syllabe longue est rendue par la minime (p) et la syllabe brève par la semi-minime (p̣).

*Seulement
prosodie
containing
genre de
langage*

Exemple : (1)



C'est du moins l'immense majorité des cas. Il faut noter toutefois quelques exceptions intéressantes. Il arrive, mais rarement, que la syllabe longue soit exprimée par une semi-brève (◌) et, la syllabe brève par une minime (♩) comme dans les compositions des humanistes allemands. Ex. : (2)



Quelquefois aussi, la longue et la brève, unies sous la forme du trochée (- ◌) sont traduites dans la musique par le groupe $\overset{3}{\circ} \text{♩}$, de sorte que la longue vaut $\frac{2}{3} \circ$ et la brève $\frac{1}{3} \circ$.

Ex. : (3)



Enfin, on trouve la longue et la brève exprimées par des valeurs encore plus réduites, la longue par la semi-minime (♩) et la brève par la minime (♩).

(1) MAUDUIT *Chansonnettes* (éd. Expert, p. 45). Dans cette analyse purement rythmique, nous nous permettrons, pour l'instant, de ne citer qu'une des parties vocales. Toutes nos citations sont faites d'après l'édition Expert.

(2) LE JEUNE *Pseaumes* (fasc. II, p. 24). — voir aussi. *id.* *Le Printemps* (fasc. I, p. 81).

(3) LE JEUNE *Pseaumes* (fasc. II, p. 8), voir aussi p. 40. Ce procédé est relativement fréquent dans les *Octonaires* du même auteur, où la « proportion hémiole » intervient souvent au milieu de phrases à mesure binaire. Il serait préférable de dire ainsi les deux premiers vers de la chanson VI du *Printemps* (fasc. I, p. 45) que M. Expert a notés sans marquer le triolet.

et la brève par la « fusa » (p) que l'on allait bientôt appeler plus couramment du nom de « crochue » ou de croche. Ex. : (1)



Il arrive parfois que des valeurs différentes se trouvent dans un même vers. Ainsi, dans l'hexamètre suivant de *Le Jeune* (2), la longue est traduite tour à tour par une minime et par une semi-minime :



Mais en somme ce sont là des exceptions, où l'on peut voir soit l'impatience du musicien soumis au rythme poétique, soit parfois une intention expressive (3). Il reste que généralement, dans la musique mesurée française, la longue est rendue par la minime, c'est-à-dire par notre blanche et la brève par la semi-minime, c'est-à-dire par notre noire.

(1) *LE JEUNE Le Printemps* (fasc. III, p. 32-33) voir aussi *ibid.* p. 42.

Dans un passage du *Printemps* (I, p. 47) on trouve une longue valant p devant une brève valant p - . Mersenne reconnaît et approuve ces licences dans son *Harmonie universelle* (Trait. de la compos. p. 415). Les musiciens, dit-il, « ne sont pas obligés de faire toutes les syllabes longues d'une mesme longueur, car ils peuvent donner le temps d'une semi-brève, ou d'une minime, ou d'une noire, ou mesme d'une crochue aux syllabes longues, pourveu que dans une mesme mesure ou diction, ils usent des notes d'un moindre temps sur les syllabes brèves ». Il faut remarquer toutefois qu'au moment où Mersenne écrivait, la tradition de la pure musique mesurée était en train de se perdre, comme le montrent les exemples mêmes qu'il cite. D'ailleurs, une analyse plus détaillée, qui n'est pas de mise ici, pourrait montrer que l'usage des licences dans la musique mesurée varie avec les auteurs et avec les époques ; elles sont moins fréquentes dans Mauduit et dans Du Caurroy que dans *Le Jeune*, et pour l'œuvre même de ce dernier, un peu moins fréquentes (surtout les « proportions hémioles ») dans le *Printemps* que dans les *Pseaumes* et dans les *Octonaires*.

(2) *Le Printemps* (fasc. II, p. 76). — voir aussi *id. ibid.* p. 96, et *id. Pseaumes* (fasc. II, p. 40).

(3) Il semble bien que ce soit le cas de l'exemple précédent.

Comme les vers mesurés sont uniquement composés de longues et de brèves, l'invention rythmique serait nulle chez le musicien s'il était condamné à se servir seulement de blanches et de noires. En réalité il remplace souvent blanches et noires par leur monnaie : il peut faire chanter sur une même syllabe plusieurs notes de valeur moindre, dont l'ensemble doit valoir exactement la durée d'une blanche ou d'une noire. C'est ce que Mersenne (1) appelle assez joliment *crispaturæ vocum*, les frises des voix. En voici un exemple, tiré du *Printemps* de Le Jeune (2) :

The image shows a musical score for five voices, each with a different rhythmic ornament (frise) for the same text. The voices are labeled on the left: Cinqüesme, Haute-Contre, Taille, and Basse. The text is written below each staff. The ornaments consist of various combinations of eighth, sixteenth, and thirty-second notes, some beamed together, to create different rhythmic patterns for each voice.

Cinqüesme.
A l'aid', a l'aid', he-las, he-las! ie suis bles-sé,

Haute-Contre
A l'aid', a l'aid', he-las, he-las! ie suis bles-sé,

Taille
A l'aid', a l'aid', he-las, he-las! ie suis bles-sé,

Basse
A l'aid', a l'aid', he-las, he-las! ie suis blessé,

On voit la variété des combinaisons que peuvent former ces fioritures dans les différentes voix : non seulement elles ajoutent à l'intérêt du discours musical, mais elles arrivent parfois à produire de véritables effets expressifs. Dans le passage suivant de Le Jeune (3), le choix des ornements produit une délicieuse impression d'envol :

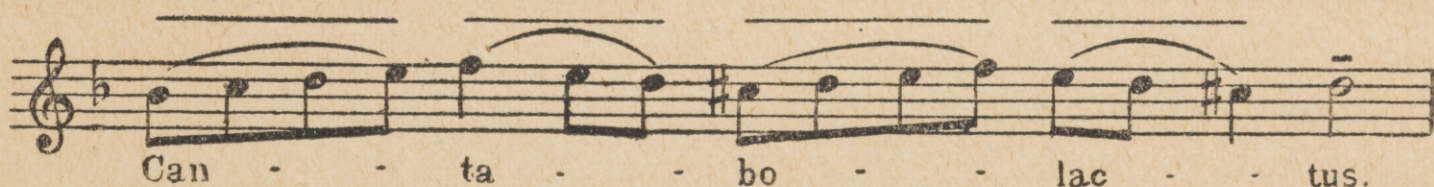
(1). *Quaest.*, col. 1568.

(2). fasc, II. p. 115. Ces ornements sont beaucoup plus fréquents chez Le Jeune que chez Mauduit, qui s'en tient souvent aux blanches et aux noires.

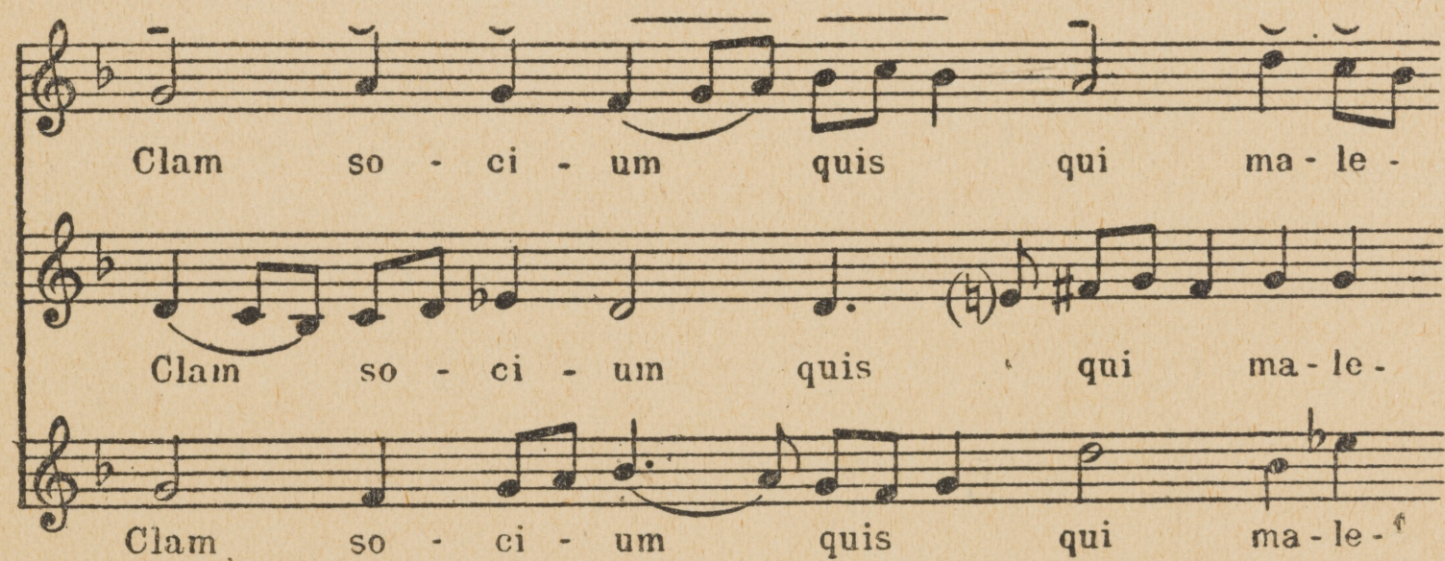
(3). *Le Printemps* (fasc. I, p. 13).



Ce n'est pas non plus par hasard, apparemment, que l'on trouve (1) à la partie de dessus, sur les mots *Cantabo lætus* cette floraison de notes qui fait songer aux « jubilations » grégoriennes :

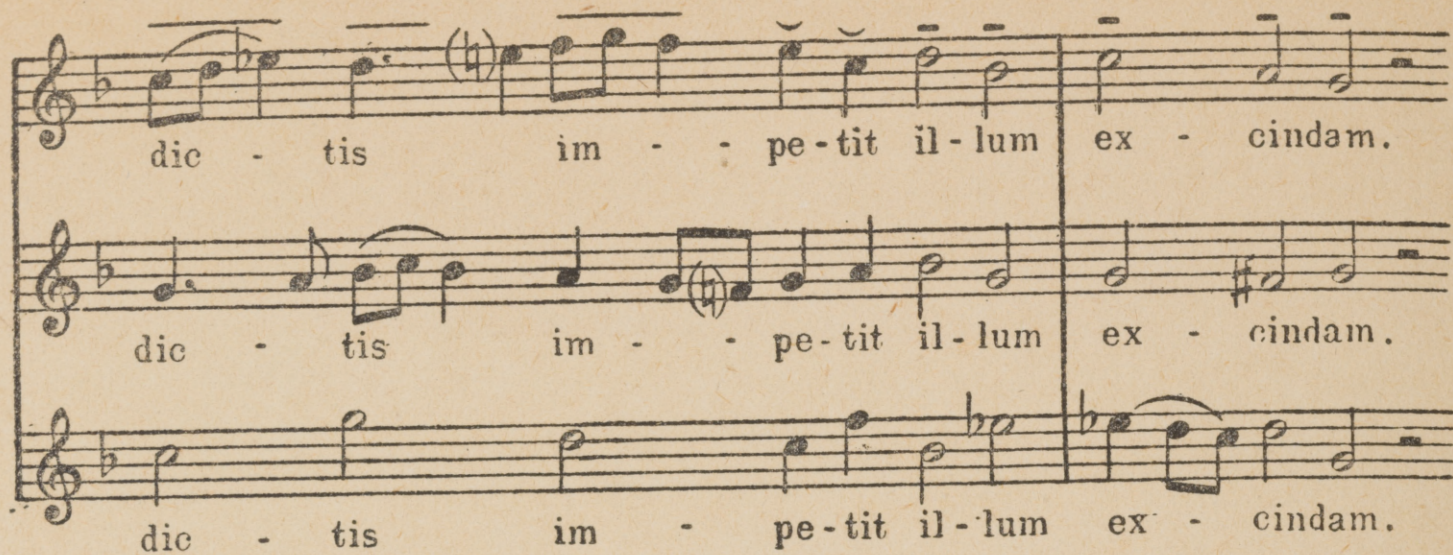


La mélodie nue et vigoureuse s'opposant brusquement à ces ornements compliqués peut produire des effets saisissants. A la façon dont la phrase suivante (2) est traitée, il semble que l'auteur ait voulu opposer aux démarches tortueuses des méditants le geste rude et lourd de Dieu :



(1). LE JEUNE, *Pseaumes* (fasc. II. p. 51).

(2). LE JEUNE *Pseaumes* (fasc. II, p. 54). — L'introduction momentanée de la proportion hémiole produit parfois des effets de ce genre, soit fortuits, soit voulus. (Voir LE JEUNE *Pseaumes* fasc. II, p. 41 et p. 44, le traitement musical des mots *constitere conditi et cogitat perennia*).



Le musicien assujetti à l'observation de la prosodie retrouve ainsi une partie de sa liberté par la faculté d'orner plus ou moins le chant des différentes voix. Mais sous ces arabesques, la prosodie est respectée et les longues sont presque toujours exprimées par des blanches, les brèves par des noires.

Si cette prosodie musicale est relativement simple, la métrique soulève des questions autrement délicates. Comment les mètres anciens vont-ils s'accorder avec la mesure de la musique ? Et tout d'abord, quelle est cette mesure ?

C'est, presque sans exception, la mesure binaire (1), qui, battue plus ou moins lentement, est représentée dans la notation de la musique proportionnelle par un demi-cercle, sans barre ou barré, (C C). Il y a donc deux battues (*tactus*) dans cette mesure. L'unité de battue varie selon qu'on adopte la mesure de *tempus* ou la mesure de *prolatio*. La mesure de *tempus* a la durée d'une brève (■) et chacune des deux battues vaut donc une semi-brève (●). La mesure de *prolatio* a la durée d'une semi-brève (●) et chacune des deux battues vaut donc une minime (ρ). Cette dernière façon de battre la mesure est

(1) La mesure binaire (*imperfectio*) était de beaucoup la plus employée au 16^e siècle : « quod vulgatissimum est », écrit Glarean en 1547. (*Dodecachordon*, p. 204). Sur la mesure binaire dans la musique proportionnelle, v. BELLERMANN *Die Mensuralnoten und Taktzeichen*, Berlin, 1858 (p. 57 et passim). — Le C sans barre exprime théoriquement l'*integer valor notarum* et le C barré signifie que toutes les notes perdent la moitié de leur valeur : La vitesse se trouve ainsi doublée. Mais au 16^e siècle, où un plus libre élan artistique secoue les formules, cette distinction perd de sa rigueur, et le C barré désigne simplement un mouvement plus vif que le C. (v. BELLERMANN, p. 72).

de plus en plus courante au 16^e siècle, surtout en France (1). La mesure était battue avec la main ou avec le pied, qu'on abaissait et qu'on levait à intervalles égaux (2).

L'examen des textes montre aisément que c'est la mesure de *prolatio* qui était employée dans la musique mesurée à l'antique, mesure valant une ronde, et décomposée en deux battues valant chacune une blanche. Nous savons d'autre part que la syllabe longue est traduite par une blanche, la syllabe brève par une noire. Cela posé, comment les mètres anciens vont-ils s'accorder avec les mesures de la musique ? Pour les vers dactyliques, anapestiques, ioniques, il n'y a pas de difficulté, puisque chaque pied métrique représente en musique une mesure juste ou une mesure et demie.

(1) D'après GLAREAN (*Dodecachordon*, p. 203-204), nous savons qu'en 1547, tandis que la mesure de *tempus* est encore répandue dans une grande partie de l'Allemagne, « ... alii mensuram ad prolationem referunt, ut totius hujus negotii elementum. Quem modum magna Galliae pars observat et hercle addiscentibus est expeditior. Ita tactus fiet ad semibrevis mensuram. » Et en 1577, dans son *De Musica* SALINAS, soutenant que la battue doit être indivisible, constate l'usage général de la mesure de *prolatio*, et nous apprend qu'à son époque il n'y a pas d'unité de battue inférieure à la minime. Voici ce passage très important pour la question qui nous occupe : « ...Tempus (ici la battue de la plus petite mesure, le temps premier des métriciens) indivisible prorsus esse, dictum est, quare neque ei figurae, quam semibrevis vocant, attribui potest; si quidem illa etiam in arsin, et thesin dévisa, fere omnes recentiores utuntur. Reliquum est ergo ut ei, quam minimam dicunt, aptari debeat: cujus nomen valde consentaneum est unius temporis proprietati, quod minimam esse diximus in sono moram quae nunquam in arsin, et thesin plausu dividitur, quin potius plausus (la mesure) figurae semibrevis in duas minimas partitur, quarum altera sublationem, altera positionem manus continet. Neque duae figurae minima minores plausum integrum possunt efficere: et fortassis idcirco minima dicta est, non quia minima sit figurarum essentialium, ut practici dicunt, sed quia minima pars sit duarum, in quas minimus plausus, ut tempus, in quas minimus pes dividi potest: quae autem minima velociore sunt notae, illae, quia minimam dividunt quantitatem, similes sunt numeris fractis, qui unitatem in partes secant » (p. 242.)

(2) v. Dans MERSENNE (*Harm.*, trait. de la comp. f. 323 et suiv.) la proposition intitulée : « Expliquer la manière de regler, de marquer, de tenir ou de battre la mesure de Musique, que les Hespagnols appellent Compas » Les premières lignes, fort instructives, montrent que, de son temps, la mesure de *prolatio* était devenu d'un usage presque universel : « Le batement de mesure, laquelle saint Augustin et les autres anciens latins appellent *Plausus*, n'est autre chose que le baisser et le lever de la main, qui signifient le temps qu'il faut donner à chaque note: par exemple la semibreve dure ordinairement un lever, et un baisser de la main, lesquels on peut faire aussi avec le pied, ou en telle autre manière que l'on voudra et la minime, que l'on nomme ordinairement la blanche, dure un lever, ou un baisser, et la noire dure la moitié d'un lever, ou d'un baisser, parce qu'on en fait toujours quatre à la mesure, laquelle est composée du lever et du baisser, qui sont égaux dans la mesure binaire. »

Ex. de vers dactyliques : (I) (- ~ = p p p = | p p | = | o |)

Les Ro - di - ens a - do - roient le sou - leil: les
 Per - ses le saint feu. . moy je n'a - do - re que
 toy : C'est que je n'ay . - me que toy.

Exemple de vers ioniques : (2)

(~ - - = p p p | p = | p p | p = | o | p)

Mil - le dou - ceurs, mil - le bons-motz, mil - le plai - sirs, Mil - le
 jan - tilz a-moureux jeux se fe - roient là, Mil - le bai -
 zers, mil - le doux am - bras-se-ments, là nous nous don - rions.

Ici le mètre poétique se laisse aisément loger dans la mesure musicale. Mais il n'en est pas de même pour les mètres iambiques, surtout s'ils admettent des pieds de substitution, pour les mètres logaédiques, et, d'une manière générale, pour les

(1) MAUDUIT, *Chansonnettes* (p. 13 et 14) Les barres en pointillé, les seules qui soient marquées dans le texte, indiquent la séparation des vers. La mesure finale n'a rien que de très normal. Voir par exemple dans Regnard (éd. Expert, p. 3) une finale analogue :

Ténor.
 Mesure de temps. en te bai - sant, dans ton sein ren - dre l'â - me.

(2) MAUDUIT, *ibid.* (p. 30-31).

vers composés de pieds inégaux. Car ces pieds inégaux ne cadrent plus exactement avec les mesures de la musique, qui, elles, sont égales. Comment le musicien va-t-il traiter de pareils vers ? C'est la vieille querelle entre les *musiciens* et les *métriciens*, les premiers voulant allonger ou raccourcir les syllabes pour les faire entrer dans leurs mesures, les seconds soucieux avant tout de conserver aux syllabes leur exacte valeur prosodique (1). Les deux procédés furent employés dans la traduction des mètres anciens en musique. Mais le premier est de beaucoup le plus rare au 16^e siècle et ne se rencontre guère que pour des vers latins. Ainsi l'on trouve dans un traité de musique manuscrit (2), composé vers 1580, une strophe saphique d'Horace, mise en musique de la façon suivante (mesure de « tempus » ; $\sim = p$) (3) :

(1) SALINAS rappelant les paroles d'un grammairien ancien pouvait écrire en 1577, « Inter mètricos, inquit (Marius Victorinus), et musicos, propter spatia temporum: quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est ; nam musici non omnes inter se longas aut breves afferunt pari mensura consistere ; si quidem et brevi brevior, et longa longior dicunt posse syllabam fieri. Metrici autem, prout cujusque syllabae longitudo ac brevitās fuerit, ita temporum spatia definiri, neque brevi brevior, aut longa longior, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri. Ad haec musici, qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus, aut lyricis cantionibus per circuitum longiùs extentae pronuntiationis, tam longis longiores, quàm rursus per correptionem breviores brevibus proferunt. Quibus verbis satis aperte Victorinus ostendit, etiam tunc à musicis sui temporis syllaborum negligi quantitatem » (De Musica p. 239). Salinas est du parti des musiciens et veut faire coïncider les pieds métriques avec les mesures égales de la musique. En musique, « propter eam synceritatem, non admittantur nisi pura iambica, in quibus nullus alius pes iambo miscetur absque tribracho, qui temporibus illi par est... Poëtae vero non hanc puritatem semper custodiunt, sed spondeeum, et quos ille creat pedes cum iambo admittunt locis tamen imparibus... Verum tamen cum poëtarum carmina panguntur, *spondaeus et reliqui quatuor temporum ad iambum reducuntur aequalitatem*, ut aequali plausus quantitate procedat : quod in Hymnis Ecclesiasticis quotidie fit in templis, et nos in his, quos afferemus exemplis, semper observabimus » (Cité par Pedrell, *Folklore musical castillan du XVI^e siècle*, Sammelbände der I. M. G. 1900, p. 383). Aussi reproche-t-il à Glarean d'avoir sacrifié la mesure musicale à la quantité prosodique : « ille nihil aut parum curat puri sint versus necne : sed ita in sonis ut in verbis pedes quatuor temporum loco trium admittit, et spondaeos pro iambis facit : unde plausus semper claudicat. » (*id. ibid.* p. 399).

(2). Bil. Nat. de Paris, mss. fr. 19098. v. notre article de la *Revue Musicale* (15 juillet 1906, p. 356).

(3) f. 13 r^o Il n'y a qu'une seule voix — Voir aussi les deux odes d'Horace citées par Mersenne dans son *Harmonie universelle* (Traité de la composition, p. 395 et p. 418) et que j'ai reproduites dans l'article mentionné plus haut. C'est vraisemblablement d'après la même méthode que Goudimel avait mis en musique les odes d'Horace, s'il faut en croire Salinas, (dans Pedrell : ouv. cité p. 399) « ... Goudimelus

Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que

di - rae Gran - di - nis mi - sit pa - ter et ru - ben -

- te Dex - te - ra sa - cras ja - cu - la - tus

ar - ces ter - ru - it ur - bes.

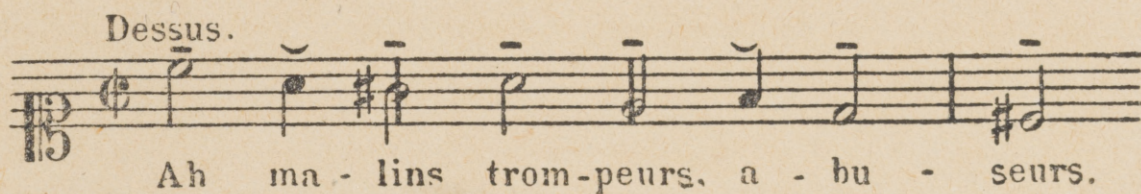
La valeur de la longue et de la brève est altérée par endroits ($\rho \cdot \rho$ au lieu de $\circ \rho$) pour que le mètre logaédique puisse cadrer avec la mesure.

Au contraire, les auteurs de musique proprement « mesurée », tous ceux qui mirent en musique les vers mesurés, eurent à cœur d'être des métriciens. Avec un respect absolu du rythme antique ou de ce qu'ils croyaient tel, ils observèrent toujours exactement le rapport de la longue à la brève. Comment la mesure musicale s'en accommode-t-elle ? Les pieds métriques ne remplissent plus exactement les mesures musicales, commencent dans l'intervalle des battues et non plus en même temps qu'elles, et ainsi chevauchent souvent de mesure en mesure par une longue suite de syncopes. Des syncopes de ce

quidam Visuntinus, qui vel ratione ducente, vel ipsa veritate cogente, in hac ode (*Non ebur nec aureum*) et in aliis, quas ad quatuor vocum cantum accommodavit, *potius tempora numero debita quam syllabarum quantitatem observavit.* » Enfin dans son *Discorso della Ritmopeia ed, versi latini* (éd. de 1763, *Lyra Barberina* Florence, in f^o, t. II, p. 217) J. B. DONI admet un traitement analogue de la strophe saphique : « Quanto a i saffici, se gli vogliamo dare i suoi tempi giusti, al primo, quarto, e quinto pede, perchè sono trochei, s'accomoderà la misura ineguale, ed agli altri due l'eguale ; ma se vorremo per maggior facilità pareggiare le misure, potranno seguarli in questa forma :

Dul - ce mœ - ren - ti po - pu - lus do - len - tum,

genre sont fréquentes dans la musique proportionnelle (1), et n'étaient pas faites pour étonner les gens du 16^e siècle. Le rythme de ce dimètre trochaïque de Mauduit (2),

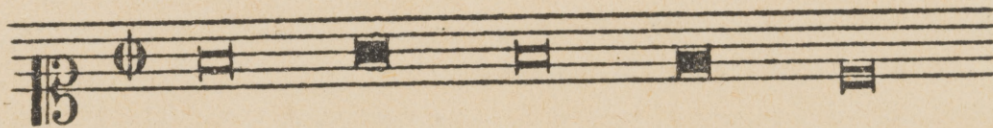


paraît tout naturel à qui vient de lire cette phrase de Costeley(3)



Ces passages, que j'ai isolés à dessein de l'ensemble vocal, nous produisent un effet de halètement qui ne peut être intéressant que s'il est ménagé et employé avec discrétion. Or ces syncopes sont presque constantes dans la musique mesurée

(1) GLAREAN (p. 213) dit que la syncope est « cantui valde familiaris ». Et il ajoute : « Hujus multa dare vel praecepta vel exempla non est necesse, quando ubique obvia et nemini ignota » Chez les musiciens mensuralistes du 15^e siècle, on trouve parfois en mesure ternaire (*tempus perfectum*) pendant toute une voix d'un morceau de musique, une brève blanche et une brève noire alternant perpétuellement de la façon suivante :



ce qui détermine un rythme à cinq temps (v. BELLERMANN, p. 86). Sur la syncope et les suites de syncopes voir aussi ZARLINO, *Institutioni harmoniche*, (Venise, 1573, 3^e partie, chap. 50) et en particulier le passage suivant (p. 246-247) : « ...quella Figura, o Nota si chiama sincopata ; overo si dice, che fa la sincopa ; quando incomincia nella levatione della Battuta, & e sotto posta anco alla positione ; ne mai puô cascare (come porta la sua natura) sotto la positione, fino a tanto, che non ritrovi una figura minore, overo altre figure, che siano equale a questa di valore ; con lequali si accompagni e ritorni, ove la Battuta hebbe principio ».

(2). *Chansonnettes* (p. 89).

(3). *Musique* (fasc. III, p. 4). Ici M. Expert a mesuré la partition, ce qu'il n'a pas fait pour la musique « mesurée à l'antique » On remarquera que j'ai adopté pour les syncopes une notation différente qui me paraît plus propre à conserver au rythme sa physionomie.

à l'antique. Mais on peut affirmer que ce mouvement de syncope ne produisait pas pour les gens du 16^e siècle l'effet qu'il nous produit maintenant. De nos jours, nous battons trop souvent la mesure avec l'idée d'un temps fort et d'un temps faible; sous l'influence de la musique de danse et de la musique instrumentale qui en est en grande partie dérivée, notre mesure est presque devenue un *rythme*, et il n'est pas étonnant que nous puissions être déconcertés en présence de mélodies dont le rythme réel ne coïncide pas avec le rythme idéal de notre mesure (1). Mais la mesure du 16^e siècle était tout autre chose que la nôtre : c'était un simple cadre, à peu près indifférent à son contenu, une pure division de la durée, uniquement destinée à assurer l'ensemble des voix et à déterminer la vitesse de leurs mouvements (2). Elle n'exigeait pas que le rythme réel de la mélodie fût enfermée entre ses barrières imaginaires, et les notes pouvaient les enjambrer sans façon. Chose curieuse, jamais la mesure ne fut plus rigoureuse qu'alors (3); et cela se comprend : elle était d'autant plus rigoureuse qu'elle

(1) Il y aurait beaucoup à dire, au point de vue esthétique, sur cette différence du rythme et de la mesure, idée féconde qui n'est peut-être pas encore mise au point.

(2) v. GLAREAN, p. 203 : « ...si defuerit concinna vocorum mensura, et in cantantium coetu aequa omnium acceleratio, mira sit confusio oportet, nunc igitur de cantus mensura, quem tactum vocant, nobis est disserendum. » MERSENNE lui-même ne parle nullement de temps fort : « Le battement de la mesure, dit-il, ... n'est autre chose que le baisser et le lever de la main, qui signifie le temps qu'il faut donner à chaque note » (*Harm.*, traité de la compos., f. 323). — La mesure n'a rien de commun avec une intensité quelconque de la voix. Et, s'il en fallait une preuve de plus, on la trouverait dans le passage suivant (*Harm.*, Compos. 423) où Mersenne, fort embarrassé par des interprétations douteuses des mots *arsis* et *thesis*, nous révèle indirectement, mais d'une façon évidente, l'usage de son époque : « Ils (les anciens) veulent que l'on eslève tousjour la voix dans l'*arsis*, et qu'on la baisse dans le *thesis*, au lieu que nos Praticiens se contentent d'abaisser et de lever la main pour faire le signe de la mesure, que les Hespagnols appellent *Compas*. Si l'on pouvait prendre l'*élévation* de la voix pour son *renforcement*, soit dans un mesme ton, ou sur différentes chordes, et son *abaissement* ou sa *remission* pour son affaiblissement, il seroit plus facile de les pratiquer en chantant, de mesme qu'on pratique les Echo sur les Instrumens..... »

(3) Dans le premier traité connu qui ait été spécialement consacré à la mesure la *Battuta della Musica* de Agostino Pisa (Rome, 1611, in 4^o) on relève, au milieu d'un verbiage impudent, les expressions suivantes (pour la plupart des citations) maintes fois répétées : « Cujus (mensurae) motus aequus qualis horologij motus esse debet » (p. 30). « ...la natura della misura, che è ferma, immutabile, & certa... » (p. 56 et passim). « ...con egualità, & giustezza del moto, à guisa del moto dell'horologio. » (p. 64).

était plus indifférente au rythme vivant et réel qui se jouait par-dessus sa raideur abstraite, mathématique, mécanique (1). D'ailleurs ce rythme libre, formé par les pieds souvent inégaux des vers mesurés, n'était pas fait pour choquer des oreilles encore habituées au rythme oratoire du chant grégorien.

Sans doute, dès l'instant qu'on bat une mesure, même sans y marquer d'oppositions d'intensité, il est plus naturel de faire coïncider les notes avec les battues (2). Aussi les musiciens des vers mesurés le font-ils le plus souvent, quand le mètre du vers le permet. Et même dans les suites de syncopes, il arrive naturellement après un intervalle plus ou moins court, que le mètre ramène une note qui coïncide de nouveau avec la battue (3). Mais la mesure finale ne comporte pas toujours

(1) Mersenne a eu l'idée, bien avant les essais que fit Loulié en 1700, de la machine à battre la mesure, du métronome. Il propose de se servir, soit d'une balle de mousquet attachée à un fil, soit « de plusieurs mouvemens semblables à ceux des rouës de l'Orloge, pour marquer la mesure, de sorte que tous voyent le mouvement d'un flambeau la nuit, ou d'une pièce de bois ou de charton durant le jour » (*Harm., Compos.*, f. 324 v^o). Cette régularité n'exclut pas les changements d'allure ou même le passage de la mesure binaire à la mesure ternaire. Aussi Mersenne remarque-t-il, dans le même passage, que les chefs d'orchestre devraient avoir « autant de filets différents comme ils veulent faire de mesures différentes ».

(2) V. SEBALD HEYDEN, cité par Bellermand (*die Mensuralnoten...* p. 86) « Syncopatio vulgo dicitur, quoties semibrevium notularum quantitas aequalitati tactuum aliquandiu quasi obstrepit et contravenit ».

(3) v. plus haut la phrase de Mauduit, citée p. 727. C'est le type le plus fréquent des phrases de musique mesurée. Réduit à sa plus simple expression, il se présente

ainsi : $\text{♩} | \text{♩} \text{ ♩} | \text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$. C'est ce même rythme que l'on rencontre dans la phrase suivante de François Regnard (*Chansons sur des poésies de P. de Ronsard et d'autres poètes*, éd. Expert, p. 75) :

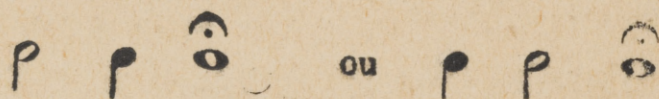
ma rai - son fut char - mé - e

ma rai - son fut char - mé - e ,

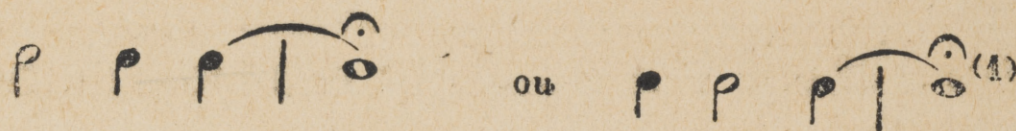
ma rai - son fut char - mé - e

ma rai - son fut char - mé - e

cette coïncidence, qu'on attendrait là plus que partout ailleurs. Parmi les airs mesurés on en trouve plus de 20 pour 100 dont la dernière note ne coïncide pas avec une battue de la mesure. La dernière mesure présente alors la forme



qui, à la faveur du point d'orgue final, peut être interprétée



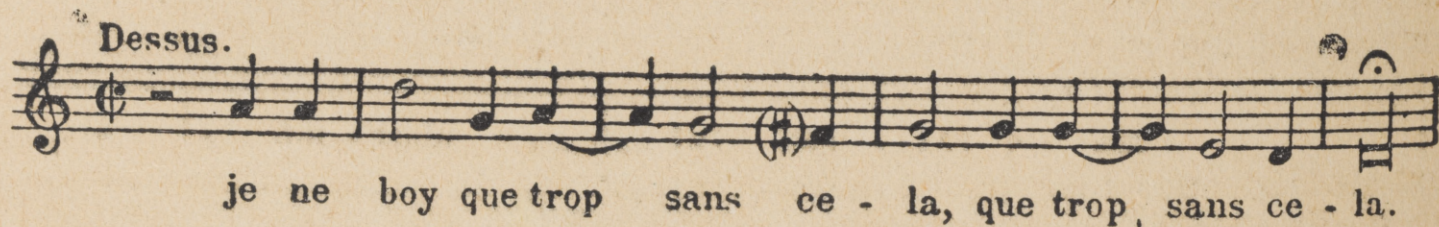
Le plus souvent de pareilles finales sont amenées par la nécessité naturelle du mètre. Mais il y a quelques cas où le musicien les provoque spontanément, par l'addition d'un silence, sans

D'ailleurs, il n'est vraiment caractéristique de la musique mesurée que lorsqu'il se trouve reproduit à toutes les parties vocales (voir plus bas). Autrement, c'est un procédé courant de la polyphonie pour l'articulation des dissonances.

(1) Voir par exemple MAUDUIT *Chansonnettes* (p. 18) :



et comparer avec la finale suivante de LE JEUNE (*Mélanges* I, p. 45) :



On est obligé de supposer un expédient de ce genre, si l'on veut mettre la musique mesurée d'accord avec la règle énoncée par Zarlino (*Institutioni harmoniche*, p. 246) «...essendo necessario, che ogni Compositione incominci e finisca ancora nella Positione della mano : cioè nel principio della Battuta... »

doute pour obtenir quelque effet particulier (1), par exemple pour donner un air de variété à la répétition de mètres identiques. C'est ainsi qu'un mètre cadrant parfaitement avec la mesure musicale peut y être logé tour à tour de la manière la plus simple, et ensuite à contre-temps, ou vice-versa.

Ces difficultés, ont conduit quelques modernes à adopter pour ce genre de musique une mensuration spéciale. Voici le début d'une chanson de Le Jeune, d'après la transcription de M. Expert (2) :

Dessus.

La bel' A - ron - de me - sa - gè - re de la
 gay - e sai - zon Est ve - nû', je l'ay veû',
 El - le vo - le mou-che - lé - tes, el - le vo - le mou-che-rons.

(1) Voir par exemple cette phrase de du Caurroy, *Mélanges* (fasc. I, p. 80).

Si je vous ayme, ay - je tort?

Il n'est pas impossible que le soupir ait été ajouté pour obtenir une déclamation plus naturelle du péon « si je vous ayme ». D'ailleurs l'emploi des silences dans la musique mesurée semble avoir varié avec les divers auteurs (Mauduit les a employés très rarement) et avoir donné lieu, dans les partitions qui nous restent, à un certain nombre de fautes d'impression. Cela pourrait ressortir de recherches plus détaillées sur l'évolution de la musique mesurée dans ses différentes phases. Cette étude approfondie, minutieuse, qui d'ailleurs n'est pas de mise ici, ne pourra être entreprise qu'après la publication complète de toutes les œuvres de musique mesurée.

(2) *Le Printemps* (fasc. I, p. 28). Les trois barres qui y sont marquées et qui se trouvent dans le texte original n'ont aucun rapport avec la mesure; elles sont simplement destinées à séparer les différents vers.

barres rythmiques ou non?

M. Vincent d'Indy, citant ce passage dans son *Cours de composition musicale* (1), le reproduit ainsi :

Modéré.
Dessus.

La bel' A - ron - de me - sa - gè - re de la

ga - ye sai - zon, Est ve - nû je l'ay veû

(Plus vite)

El - le vo - le mouche - lé - tes el - le vo - le mouche - rons.

L'autorité de M. Vincent d'Indy est sans doute une justification suffisante pour cette interprétation si personnelle et si ingénieuse. Et je crois en effet que les indications qu'il donne sont précieuses pour l'exécution actuelle de ce passage (2). Mais notre point de vue est différent du sien : il s'agit de déterminer historiquement comment cette mesure était battue et comment elle doit être marquée dans une édition critique. Or le signe C désigne formellement une mesure binaire ; si l'on désire que la mesure soit libre, « on n'y met nul signe » (3); je sais d'autre part que la mesure du 16^e siècle n'a pas de temps fort proprement dit. J'écris donc de la façon suivante le texte de Le Jeune :

La bel' A - ron - de me - sa - gè - re de la ga - ye sai - zon Est ve - nû,

je l'ay veû, El - le vo - le mouche - lé - tes, el - le vo - le mouchérons.

(1) Premier livre, p. 204.

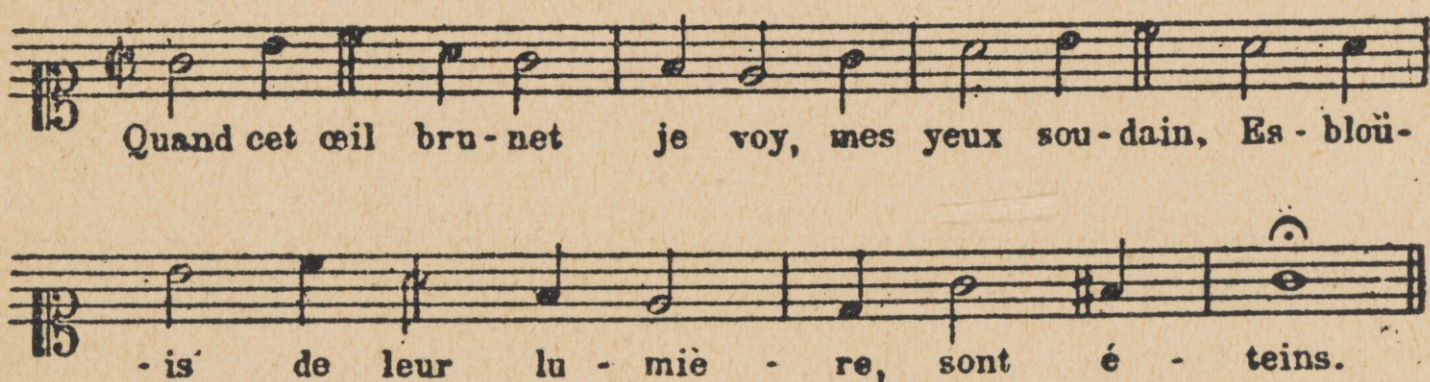
(2) Je dois pourtant faire quelques réserves sur le traitement binaire des péons. « La bêl ârôndë mësâgère .. » ; je n'ai encore trouvé aucun texte qui puisse le permettre. Il est bien certain que l'alternance des rythmes binaire et ternaire sous une même mesure serait la manière la plus commode et la plus naturelle d'exécuter la musique mesurée. Je suis le premier à regretter que les textes connus jusqu'à ce jour ne puissent pas permettre cette interprétation.

(3) MERSENNE (*Harm*, Traité de la Comp., f. 324 r^o). On marque la mesure avec

Est-ce à dire que je veuille marquer fortement la battue qui tombe sur l'*A* de Aronde ou sur l'article *la* dans « la gaye saison » ? je ne pense pas qu'on me prête de pareilles intentions. J'estime même qu'étant donné notre vif sentiment du temps marqué, il vaudra mieux, si l'on ne peut s'en déprendre suffisamment, employer pour l'exécution une autre mensuration, qui suive le rythme de plus près, soit à la façon de M. Vincent d'Indy, soit tout simplement, comme M. Henry Expert, en battant rapidement un temps pour chaque noire (1). Prenons le « chant » suivant de Mauduit (2), tel que le donne M. Expert :



Il n'y a qu'une manière de le reproduire dans une édition critique ; c'est celle-ci :

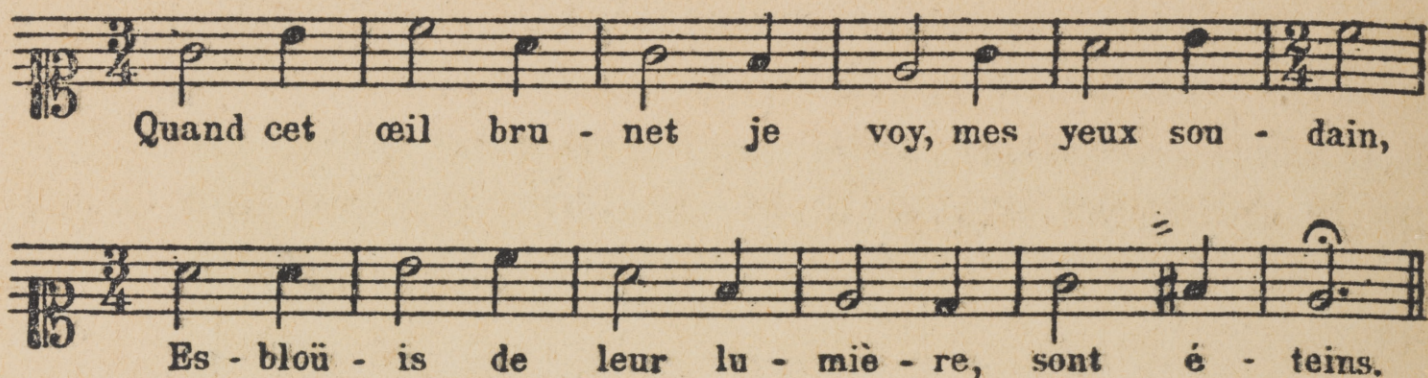


« le C tranché, ou non tranché, lorsqu'elle est binaire, ou égale, ou bien on n'y met nul signe, afin que la mesure soit libre ». Effectivement, bon nombre des *Airs de cour* du début du XVII^e siècle ne portent aucun signe de mesure.

(1) Avec ce genre de battue, qui conserve au rythme toute sa souplesse, M. Expert est arrivé à des résultats vraiment remarquables, et tout à fait conformes à l'interprétation historique qui vient d'être proposée. Mais ce n'est là, il ne faut pas l'oublier, qu'un moyen pratique de faire exécuter ces airs ; car Salinas nous a appris (v. plus haut p. 23, n° 1) qu'il n'y a pas encore au XVI^e siècle d'unité de battue inférieure à la minime.

(2) *Chansonnettes* (p. 72).

Mais il est certain que dans une édition pratique, faite pour l'exécution, il doit être écrit ainsi :



M. Henry Expert voulant faire une édition à la fois « critique et pratique », a usé d'un compromis fort légitime : il a maintenu au début de chaque pièce le signe de la mesure du 16^e siècle, et a laissé la mensuration actuelle à la liberté des exécutants.

Je ne puis traiter ici la question de savoir jusqu'à quel point cette musique se rapproche de la musique de l'antiquité. Il est bien entendu que l'harmonisation à quatre parties est une chose peu antique. Quant au rythme, il faut reconnaître que les mètres à pieds égaux sont exactement reproduits par la musique mesurée tels qu'on les trouve dans les vers des poètes anciens. Mais pour les mètres à pieds inégaux, comme on n'est pas d'accord sur la façon dont il faut les interpréter, même dans les vers antiques, les avis seront naturellement partagés : ceux qui admettent en métrique l'emploi courant des valeurs irrationnelles et la réduction des pieds inégaux à des durées égales contesteront sur ce point l'exactitude de l'imitation humaniste ; au contraire, ceux qui veulent maintenir, dans l'interprétation des mètres anciens, l'inégalité de rythme donnée par la notation prosodique, trouveront l'imitation exacte, tout en reconnaissant que les musiciens humanistes sont peut-être allés un peu loin dans le sens de l'inégalité (1). Pour moi, je me rangerais volontiers à l'avis des premiers, et je suis disposé à croire que les musiciens humanistes, en transcrivant avec une naïve exactitude les longues et les brèves des logaèdes et des vers iambiques impurs, ne reproduisaient pas toujours exactement le rythme des chants antiques. On aurait mauvaise grâce à leur en faire un reproche, puisque cette naïveté dans l'imi-

(1) V. LALOY, *Aristoxène de Tarente*, p. 337.

tation se trouve être une charmante hardiesse. D'ailleurs il ne semble pas que le public du temps se soit attaché à distinguer soigneusement chaque espèce de mètre : on pouvait être charmé par les finesses rythmiques de ce genre de musique sans savoir que l'on était en présence d'« ioniques du mineur rebrizés » ou d'un « dimètre trochaïque court-cadencé (1) » ; de même, on pouvait exécuter cette musique sans connaître autre chose que la notation musicale et, en fait, il n'est pas question de métrique dans les partitions de ces œuvres. Bien plus, dans le recueil de Gabriel Bataille (2), on n'a pas pris la peine de mentionner spécialement comme musique mesurée à l'antique la pièce suivante, de Mauduit, qui est pourtant une strophe saphique du type le plus pur :



On n'en doit pas moins reconnaître l'originalité réelle de la musique mesurée, et on la saisit mieux quand on examine les rapports mutuels du rythme poétique et de l'écriture polyphonique. Le poète impose au musicien son rythme quantitatif (3) :

(1) Ces termes sont empruntés à la terminologie métrique de Baïf. Au reste il est fort possible que les musiciens humanistes aient considéré la mensuration purement musicale par le C comme une approximation destinée au grand public et que les lettrés aient suivi de préférence, à l'audition ou à l'exécution, les divisions du mètre ancien.

(2) *Airs de différents auteurs mis en Tablature de luth*, Paris, Ballard, 1614, (5^e livre, f. 52 v^o).

(3) Les musiciens finirent même par supporter impatiemment cette contrainte « ... il est difficile, écrit Mersenne, de faire gouter les noms, la suite et le plaisir de ces pieds ou mouvemens reglez, et des vers qui en sont composez à nos Musiciens... car ils ne veulent pas être gesnez, et aiment mieux suivre les mouvemens qui leur viennent dans l'imagination, que d'estre contraints par aucune regle, parce qu'ils ont plus de diversité, et qu'ils n'ennuient pas sitost que les vers hexametres, pentametres, saphiques, et les autres, qui vont toujours d'une même cadence ». (*Harm. Trait. de la comp.* p 376-377).

Ay - mer son Dieu, ay - mer son Dieu, c'est bien

Ay - mer son Dieu, ay - mer son Dieu,

Ay - mer son Dieu, ay - mer son Dieu,

Ay - mer son Dieu, ay - mer son Dieu,

La différence saute aux yeux : ici le rythme syncopé est noyé dans l'ensemble ; là il est reproduit à toutes les parties et ressort avec une parfaite netteté. Et encore peut-on distinguer un rythme prépondérant dans la phrase de Costeley : mais cela est loin de se produire toujours dans la musique polyphonique ordinaire où, le plus souvent, à cause du rythme différent de chaque partie, il n'existe pas de rythme d'ensemble proprement dit (1). Au contraire, de par sa nature, le rythme quantitatif des vers mesurés force la polyphonie à le reproduire à la fois dans toutes les parties vocales. La musique mesurée a un *rythme d'ensemble* nettement marqué : c'est là son originalité essentielle. C'est ce qui frappa surtout les contemporains. Si d'Aubigné trouve plus d'agrément à la musique mesurée qu'à la musique ordinaire, « cela vient des mouvements qui deviennent plus puissants quand l'estoffe ne contredit point à la façon, que ce qui est long ou bref à la musique l'est aussi au subject ». (2) On se souvient aussi que dans la *Préface sur la musique mesurée* il est parlé de « la douce violence de ses mouvements réglés (3) ». Enfin Mersenne (4) remarque que les vers mesurés donnent « une particulière vertu et energie à la mélodie ». Ainsi dans la musique mesurée domine un rythme

(1) Doni le remarque très justement dans son *Discorso della Ritmopeia de' versi latini* (éd. 1763, t. II p. 222) : « in questo stile (madrigalesco), la forza del Ritmo vi si confonde tanto da quei contrarj, e diversissimi movimenti, che appena ve ne resta vestigio alcuno »

(2) I, 455.

(3) V. plus haut.

(4) *Harmonie universelle* (Traité des Instrumens, livre VII, p. 65).

unique, à la fois vigoureux et souple, qui s'impose d'autant plus qu'il ne suit pas toujours passivement la mesure.

Il est intéressant de noter que ce caractère rythmique, qui est ici provoqué par des préoccupations d'humanistes, est d'autre part tout à fait en accord avec les tendances musicales du temps. Toute la musique du 16^e siècle est profondément travaillée par cet instinct du rythme, révélant de l'individualité qui se libère. Et cet instinct a la source dans la musique populaire, dont la tradition ininterrompue s'est maintenue à côté de la musique savante, et qui, de toutes parts, envahit le domaine du vieux contrepoint. Sa gaieté pétille dans les *chansons musicales* du temps : elle semble supporter impatiemment les artifices de l'école et souvent déjà elle en fait bon marché (1). C'est une chose curieuse que cette musique d'humanistes, de lettrés, soit par certains côtés si près de la musique populaire : en effet, de nombreuses formes métriques des anciens se sont conservées dans la musique du peuple et l'on retrouve souvent les rythmes de cette musique quand on essaie de reconstituer les rythmes antiques, tout comme Salinas, accomplissant l'œuvre inverse en théoricien, retrouvait les mètres des anciens vers dans le folk-lore musical de la Castille (2). Et là-même où les musiciens humanistes, par une interprétation sans doute trop littérale de l'art antique, avaient obtenu des rythmes inégaux et sans carrure, l'instinct musical populaire pouvait trouver son compte. Cette musique, on l'a vu, pouvait être parfois difficile à exécuter, mais, grâce à la simplicité, à l'unité du contour rythmique, elle était toujours facile à comprendre. Aussi cette musique d'humanistes veut-elle plaire non pas seulement aux « esprits plus subtils », mais à « toute âme pour rude et grossière qu'elle soit (3) ». C'est précisément l'idéal d'un genre de musique extrêmement important au 16^e siècle et d'origine essentiellement populaire, je veux parler de la musique protestante (4), qui, selon l'expression d'un de ses

(1) V. le recueil d'Attaignant (1529), réédité par M. Henry Expert.

(2) V. PEDRELL, *Folk-lore castillan du 16^e siècle* (Sammelbände der IMG, 1^{re} année (1900) p. 372-400).

(3) *Préface sur la musique mesurée*.

(4) Sans parler de Goudimel, qui mit en musique les Odes d'Horace, il n'est pas sans intérêt de remarquer que d'Aubigné et Claude le Jeune étaient protestants.

musiciens, Loys Bourgeois, se propose de « profiter aux rudes » (1). Sur le terrain de la musique, comme sur plusieurs autres, humanisme et Réforme se côtoient et parfois se rencontrent.

La musique humaniste se rapproche encore de la musique protestante par son caractère harmonique, conséquence directe de l'unité de rythme (2). Bien qu'elle soit beaucoup plus ornée, elle est en somme écrite dans le style du contrepoint note contre note, forme éminemment propre à développer le sentiment harmonique. Elle se présente comme une suite de piliers harmoniques, parfois reliés par des guirlandes de notes. Ce style n'était pas chose nouvelle dans la polyphonie et tendait à se développer de plus en plus : sans parler de certaines *chansons musicales* qui sont simplement harmonisées, on trouve dans les œuvres de maîtres comme Josquin ou Arcadelt maints passages où l'écriture harmonique alterne avec les imitations du contrepoint. Dans la musique protestante cette forme musicale est d'un emploi constant : c'est ce qui est appelé dans les titres des psautiers « harmonie consonante au verbe ». Et il faut noter que le maître de la musique mesurée, Claude Le Jeune, composa des psaumes en contrepoint note contre note, qui eurent un immense succès au début du 17^e siècle. Enfin, le développement considérable de la musique de luth pendant tout le 16^e siècle exerçait une influence décisive dans le sens de l'harmonisation. On voit donc que cette musique « mesurée à l'antique » conserva des attaches étroites avec les habitudes musicales de l'époque.

Une autre conséquence de ce style et de cette marche parallèle des parties vocales, c'est que dans la musique humaniste, autant et plus que dans la musique protestante, le sens des paroles est nettement perçu. Les phrases du texte, distinctement articulées, grâce à l'observation des longues et des brèves, ne sont plus disloquées ni dénaturées par les imitations du contrepoint. L'idéal de la musique, pour Baïf et Courville,

(1) Dédicace du psautier de 1547. Cité par Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II, 4.

(2) Notons pourtant cette différence : dans la musique protestante le style harmonique est surtout employé en vue de la simplicité et de la clarté ; dans la musique humaniste, il est imposé, par l'effet du rythme quantitatif, à des musiciens qui, sans cette contrainte, auraient sans doute donné plus libre carrière à leur fantaisie polyphonique. Les ornements de la musique mesurée semblent être le regret du contrepoint.

c'est« de représenter la parole en chant accomply de son harmonie et mélodie, qui consistent au choix, règle des voix, sons et accords bien accommodés pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert... » (1). La musique mesurée devait précisément, d'après eux, réaliser cet idéal. C'est aussi cette clarté et cette distinction qui, au début du 17^e siècle intellectualiste, a fait particulièrement goûter à Mersenne ce genre de musique : il se félicite que l'on puisse y entendre nettement les paroles, « qui doivent être l'âme de la musique » (2).

Remarquons en outre que, dans les cas où l'opposition des longues et des brèves reproduit à peu près celle des accents toniques et des syllabes atones, l'observation de la pseudo-quantité conduit tout naturellement le musicien à cette exacte déclamation musicale que le style d'opéra va rechercher avec tant de soin. Témoin cette belle phrase de *Le Jeune* (3) :

Dessus.

Ces a - mou - reux n'ont que dou - leur et tour - ment,

Ne font que plaindr' et la men - ter,

Et je - ter cris, et je - ter pleur, et sou - pirs chaus.

Mais cette analogie ne doit pas nous faire oublier la différence essentielle qui distingue une déclamation de ce genre de la monodie italienne. Celle-ci aura une expression pathétique et dramatique qui ne se trouve pas en France avant elle. La musique mesurée, là-même où elle respecte le plus heureusement l'accent tonique, aboutit à une déclamation toute de clarté et d'esprit, qui met surtout en relief l'ossature rythmique du

(1) Statuts de l'Académie (dans Marty-Laveaux, *Notice sur Baïf*, p. lv).

(2) *Quaest.* (en marge de la col. 1661) : « Gravis est, prout divinarum laudum præconem decet, et absunt fugæ, ut *litera*, quæ musicæ anima esse debet, distinctius audiatur..... ». — V. aussi *ibid.* (col. 1569) : « cetera omnia tanquam informem materiam existimo, si intellectus (verborum) abfuerit ».

(3) *Le Printemps* (fasc. III, p. 87).

texte, en la voilant parfois de fantaisie et de maniérisme. La musique « mesurée à l'antique » aboutit à l'« air de cour ».

Que la polyphonie, entendue comme on l'a vu, ait pu favoriser le développement de la monodie accompagnée, c'est ce qu'on ne saurait mettre en doute(1). Dans chacun des accords déterminés par le contrepoint note contre note, une des voix, surtout la voix supérieure, tend naturellement à prendre un rôle prépondérant, à garder pour elle seule l'intérêt mélodique en réduisant les autres parties au rôle de simple accompagnement. Cette musique est prête pour donner des *Airs* à voix seule avec accompagnement de luth. Au reste, les transcriptions pour voix seule et luth sont au xvi^e siècle, plus fréquentes qu'on le croit, comme l'ont montré les récentes études de M. Henri Quittard. On transcrivit pour le luth des œuvres purement contrapontiques, à plus forte raison et bien plus souvent des œuvres écrites dans le style harmonique (2). Il est donc naturel que la musique mesurée ait influencé l'*air de cour*. Celui-ci prend naissance au moment où l'on publie les œuvres mesurées de Claude Le Jeune. Guédron, l'un des plus fameux compositeurs d'airs de cour, est immédiatement précédé de La Jeune; bien plus, il lui succède en 1600 dans la charge de compositeur de la musique du roi (3), et il écrit des airs à quatre et à cinq parties où, selon toute vraisemblance, il faut voir l'origine de la plupart de ses *Airs de cour* à voix seule. La polyphonie, lentement modifiée par l'influence rythmique de la musique popu-

(1) MERSENNE (*Harm.*, Traité de la comp. 197-198). nous donne une preuve de ce goût pour la monodie : «..... il semble que cette maniere de composer à plusieurs parties, que l'on a introduite depuis cent ou deux cens ans, n'aytestéinventée que pour suppléer au défaut des beaux Airs, et pour couvrir l'ignorance que l'on a de cette partie de la Melopée, et de la melodie, laquelle estoit pratiquée par les Grecs, qui en ont réservé quelques vestiges au Levant, comme témoignent ceux qui y ont voyagé et qui ont ouy chanter les Perses et les Grecs. Et l'on experimente que les Auditeurs sont plus attentifs aux simples recits, qu'aux concerts, qu'ils quittent tres-volontiers pour ouyr les chansons recitees par une bonne voix ; parce qu'ils distinguent plus facilement la beauté de cette voix que celle d'un concert..... Je ne veux pas icy parler de la lettre, qui s'entend beaucoup mieux dans les simples récits que dans les compositions à 2, ou plusieurs voix, afin de ne pas mesler le discours avec le chant ; quoy que si l'on veut prouver l'excellence des recits par cette raison, elle soit demonstrative ».

(2) Il y eut action et réaction du style harmonique sur la musique de luth et réciproquement. On a vu plus haut que l'on trouve de la musique mesurée à l'antique parmi les *Airs mis en tablature de luth*.

(3) V. DOUEN, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II, 66.

laire et de la musique humaniste, aboutissait à la monodie accompagnée.

Pour ce qui est de la musique humaniste en particulier, nous avons vu ce rythme, importé de la Grèce ancienne par une fantaisie de lettrés, s'installer dans la polyphonie, s'imposer à toutes les parties vocales, les faire marcher d'un même pas, donner à l'ensemble un caractère harmonique, faire ressortir la mélodie d'une voix prépondérante en réduisant les autres au rôle d'accompagnement. C'est ce rythme qui a tout fait. Et c'est ce rythme dont il importe avant tout de déterminer exactement la nature dans la musique mesurée, ainsi que ses rapports délicats avec la mesure musicale. Tel est le problème qui subsiste, car je suis loin de prétendre l'avoir résolu complètement. Je serais même heureux que la découverte ou la publication de nouveaux textes (1) puisse autoriser des hypothèses plus satisfaisantes ou plus naturelles que celle qui a été proposée ici. Dans toute science et surtout dans notre musicologie naissante, on ne saurait prétendre à rien de définitif; chacun se doit seulement de faire connaître de bonne foi et d'apporter en temps utile dans le domaine public de la discussion les résultats de ses recherches.

PAUL-MARIE MASSON



(1) On sait avec quelle impatience est attendue, avec quelle reconnaissance est accueillie chaque nouvelle publication de M. Henry Expert. Son goût si sûr et si fin, sa profonde connaissance de la musique du xvi^e siècle, son légitime enthousiasme pour les beautés qu'il exhume, nous font bien vivement désirer qu'il nous donne enfin, à propos des œuvres déjà publiées, une série d'études historiques et critiques qui seraient infiniment précieuses pour la musicologie française.



L'ESTHÉTIQUE DE VERDI

ET LA CULTURE MUSICALE ITALIENNE



PAR un article qui, par certains, fut jugé trop sévère, mais qui n'était que juste à mon gré, j'ai renseigné autrefois les lecteurs du *Mercure Musical* sur l'état contemporain de la musique italienne. Après avoir montré combien cet état est déplorable, à en juger surtout par les manifestations des grands maëstri que l'Italie honore, et après avoir cru découvrir le *primum movens* de la décadence dans la « fatalité opériste » qui pousse tout compositeur italien vers le théâtre et lui fait dédaigner comme inutile et dangereux tout effort vers la « musique pure », j'exprimais l'espoir que ces conditions changeraient peut-être, un jour où l'Italie *opériste* saurait comprendre la nécessité de devenir *symphoniste*. Je signalais, comme une cause principale de décadence, la fausseté de la culture musicale italienne, presque entièrement consacrée à la musique pour théâtre, et enfermée dans le culte de l'antique inspiré par ce dogme tyrannique : la gloire de la Musique est gloire italienne.

M. Louis Laloy a insisté tout dernièrement sur ce qu'il y a de suranné dans les œuvres des musiciens d'Outre-Monts. Sa critique, serrée et irréprochable à tous les points de vue, portait surtout sur la dernière manifestation du maestro Puccini, celle que, sans aucune raison, mais aussi sans aucun succès, M. Carré avait voulu nous infliger cet hiver.

Les conditions de culture semblent changer, en Italie. Le défaut de grands concerts orchestraux, périodiques ou non, qui empêchait le grand public de suivre d'une manière positive et efficace l'évolution de la Musique des temps modernes — je veux dire de Beethoven à nous — va être corrigé. A Rome, depuis deux ans, il existe un orchestre, très bien conduit, paraît-il, par le maestro Vessella, qui tous les dimanches appelle le public à l'audition des grandes œuvres symphoniques anciennes et modernes, de tous les pays. Ces Concerts, qui s'appellent les *Concerts populaires*, sont très suivis. Cette année on a pu jouer les symphonies de Beethoven, chronologiquement, s'arrêtant cependant à la VIII^e, car la IX^e n'a pas pu être encore exécutée. On a donné aussi de la musique française, de César Franck ou de M. Vincent d'Indy, et quelques symphonies de Tchaïkovski, que le public romain semble avoir particulièrement goûtées.

Quelques « Kapellmester » ont franchi les Alpes, et ils ont été accueillis avec plaisir dans la vieille capitale. Enfin, deux séances ont été complètement consacrées, l'une à la musique italienne, l'autre à la musique française. Cette dernière, hélas, ne fit point connaître aux Italiens la profondeur originale de Debussy, ni la subtilité savante de Paul Dukas ; on joua la *Symphonie en ré mineur* de César Franck, et puis on donna toute satisfaction aux instincts mélodiques du public en exécutant du Thomas, du Massenet, du Saint-Saëns et l'*Arlésienne* de Bizet.

La grande lacune musicale de la vie italienne contemporaine paraîtrait donc comblée. L'institution des *Concerts Populaires* de Rome, ne sera passans être imitée ailleurs, dans les autres nombreuses capitales de la péninsule. La vieille Académie de Sainte-Cécile, à Rome, dont j'ai pu signaler autrefois le manque absolu de critérium esthétique dans la composition de ses programmes, ne semble vraiment avoir joué d'autre rôle dans son existence plus récente, que celui d'avoir permis à la reine douairière d'Italie de se donner quelques vagues attitudes de protectrice de la musique. La reine et l'aristocratie romaine se trouvant à la tête d'une société de musique, on se rend facilement compte du peu d'importance réelle et de véritable rayonnement esthétique de ces fêtes mondaines, qui prennent le nom de : concerts, dans la vieille Académie.

Les *Concerts Populaires*, au contraire, fondés avec enthousiasme et conduits avec ardeur, ont immédiatement affirmé

leur ample raison d'être. Ils répandent sur l'esprit italien le goût des grands efforts en matière de musique ; ils lui apprennent à choisir ses dieux pour le nouveau culte esthétique. En élevant peu à peu le sens musical d'un peuple trop volontairement cristallisé dans les vieux moules, jusqu'au niveau de la culture musicale des pays d'avant-garde, ils aideront les véritables talents nouveaux, opprimés jusqu'ici par l'inéluctable imposition de l'idéal opériste. Après le très estimable Sgambati, l'Italie contemporaine pourra ainsi voir dans les rangs de ses artistes nouveaux quelques vrais symphonistes dignes de ce nom.

En attendant, l'Italie fait preuve d'un véritable affinement de son goût. La plainte exprimée par M. d'Annunzio, lorsque, ayant espéré éduquer le public romain avec les grandes auditions de musique pure, qu'il voulait organiser avec un musicien de talent mort trop jeune, M. Van Westherouth, il vit tout à coup triompher *Cavalleria*, ne semble plus avoir de raison d'être. Outre les concerts orchestraux de Rome, on a pu entendre en Italie quelques œuvres de Claude Debussy. L'accueil fait à la musique du plus étrange et du plus représentatif musicien du « Drame nouveau » ne fut pas triomphal, certes, car il faut encore longtemps pour que l'idiosyncrasie mélodique des Italiens se transforme complètement dans le sens de la profondeur, pour que non seulement des artistes d'élite, mais une grande partie de la foule, soit prête à recevoir les dogmes esthétiques nouveaux, qui imposent à la musique un rôle de culture de la pensée, bien plus qu'un simple rôle de charme sentimental. Les plus éclairés parmi les artistes et parmi les critiques, reconnurent avec joie toute la supériorité de l'œuvre de Debussy sur maints maëstri aux fascinations faciles. L'œuvre symphonique du compositeur français, exécutée en Italie, leur apprit à espérer de grands renouvellements dans tous les domaines de la musique, et vivifia leur regret pour cette tyrannie traditionnelle qui sévit sur leurs contemporains. Naturellement je ne parle pas d'une tyrannie exercée par le public peu cultivé, par la grande majorité, qui, en Italie comme en France, préférera toujours la chanson symétrique et facilement chantable, aux grandes hardiesses de la conception et de la construction en matière de musique, qu'il ne peut pas comprendre. Je parle de la tyrannie de l'école, des absurdités scolastiques de l'enseignement.

Après Debussy, Richard Strauss, qui représente musicale-

ment la contre-partie germanique de notre fier élan méditerranéen, a été révélé aux Italiens. Strauss s'est présenté dans le décor d'une œuvre admirable, *Salomé*. Il a triomphé à Milan et à Turin. Le ton d'une grande partie de la critique a même été tel, qu'on peut se rendre compte aisément du progrès réel de la culture musicale italienne en général, et en particulier de son goût. L'évolution de ce fameux « goût italien », qui, depuis les transformations profondes, apportées à la musique de théâtre et à toute musique par les génies du Nord, a été le plus féroce adversaire de toute évolution chez les maëstri italiens, semble désormais entré dans une bonne voie de perfectionnements. Si cela continue véritablement, l'Italie pourra espérer, non pas une immédiate renaissance, capable de lui assurer une primauté dans un domaine où elle fut reine jadis, où d'autres dominent impérialement depuis bien longtemps, mais un acheminement avec une nouvelle élégance vers les grandes conquêtes musicales qui hantent l'esprit novateur de notre temps.

Les signes de l'évolution de son goût me semblent assez éloquents. Je les note avec plaisir dans les carnets de l'histoire, où il y a deux ans, j'ai marqué les signes par trop certains de sa déchéance présente, en tant que créatrice d'œuvres vraiment dignes d'intéresser l'élite musicale du monde.

*
* *

Quelques lettres inédites de Verdi, qu'on vient de publier en Italie, nous éclairent sur l'esthétique de ce grand maëstro. Ces lettres furent écrites pendant la création de *Aïda*. Elles ont donc une importance assez grande, non seulement psychologique, mais, plus particulièrement, esthétique. Il suffit d'en saisir l'esprit, pour comprendre exactement tout le chemin que l'Italie doit faire, ou a dû faire en grande partie, de Verdi à nous, pour atteindre un degré de culture et de compréhension musicale digne de ses triomphes antiques.

Verdi a été un contemporain de Wagner et des grands symphonistes du XIX^e siècle ; on ne peut pas oublier cela. On peut donc entrevoir par le phénomène de cristallisation qu'il représentait, l'image de toute la nation qui le vénérât. Car si la France, par exemple, a eu Gounod ou Thomas, elle a eu aussi Bizet, et puis Franck, dont le génie ne s'est épanoui que sur le sol

sacré de Lutèce, et enfin les Symphonistes contemporains et Debussy. Tandis que l'Italie a eu Verdi, et puis des sous-Verdi. Les rares symphonistes, ou les très rares musiciens épris d'un rêve de renouveau, sont en Italie une minorité qui a eu jusqu'ici assez peu d'influence réelle. Verdi est donc le dernier maëstro-type de l'Italie.

Les lettres qui nous le révèlent « dans le feu de la création » peuvent nous servir à dégager nettement le sens de son esthétique. En les analysant ici, nous allons écrire une page d'histoire : une des dernières pages, je l'espère, de l'histoire du vieil opéra italien.

M. Alessandro Luzio, qui, pieusement les livre au public, nous avertit sans nulle hésitation qu'elles constituent « un véritable cours d'esthétique dramatico-musicale pour les artistes et pour le public »...

Il nous dit aussi que la composition de *Aïda* fut interrompue par les catastrophes de la guerre franco-prussienne. Verdi fut très ému par les événements, paraît-il; « Ce n'est pas autant — ajoute le commentateur — par amour pour la France (Verdi fut toujours un peu *misogallo*), que par sa préoccupation d'Italien, que la grande puissance germanique puisse nuire tôt ou tard au sort de l'Italie ». Cette préoccupation ne se démentit jamais chez Verdi. Quelque temps après, vers les dernières années de sa vie, il la révélait encore très nettement.

Voici en effet ce qu'il écrivait à son grand chef d'orchestre Franco Faccio, lorsque celui-ci lui annonçait le succès d'*Othello* à Londres, au *Liceum Théâtre* :

Montecatini, 14 juillet 1889.

Cher Faccio,

Par les dépêches et par Muzio j'ai eu la nouvelle de l'*Othello* à Londres. Maintenant vous affirmez cette nouvelle, et je m'en réjouis, quoique à mon âge, et dans les conditions actuelles de notre musique, un succès ne serve à rien. Vous parlez de *triomphe de l'art italien* ! Vous vous trompez ! Nos jeunes maëstri italiens ne sont pas de bons patriotes. Si les Allemands en partant de Bach sont arrivés à Wagner, ils font œuvre de bons Allemands, et cela est bien. Mais nous, descendants de Palestrina, en imitant Wagner, nous commettons un crime musical contre la patrie, et nous faisons une œuvre inutile, voire même dangereuse.

Je sais qu'on a dit beaucoup de bien de Boïto, et cela me fait le plus grand plaisir ; car des louanges faites à *Othello* dans la patrie de Shakespeare, ont beaucoup de valeur...

Verdi se déclarait donc ouvertement contraire à toute innovation, surtout à celle qui de l'Allemagne répandait de plus en plus son inéluctable influence partout.

La devise, bientôt devenue célèbre, qu'il crut devoir proposer aux Italiens, pour les retenir définitivement dans les mailles de torture du vieil opéra, lorsque les talents les plus jeunes semblaient être bien décidés à s'en libérer, contient tout un programme. Elle est laconique et incisive : *retournons à l'antique !* Il y a là sans doute une fusion, qui parut heureuse à plusieurs, de la tradition patriotique et des tendances esthétiques. Contre le débordement des esprits jeunes, qui sortaient des Conservatoires, l'âme lourde d'études et de règles, et qui dans l'air libre des manifestations musicales de toutes les écoles du nord respiraient le bien-être moderne de l'affranchissement, Verdi opposait la formule inflexible : *retournons à l'antique !*

La formule, très simple, influença tous les esprits attachés aveuglément aux traditions, qui dans tout pays, forment la majorité odieuse des médiocres, ennemis inconciliables de toute innovation géniale, dans tous les domaines. Retourner à l'antique, signifia pour plusieurs, reprendre l'esthétique musicale italienne là où Rossini ou Verdi lui-même l'avaient laissée, s'attacher avec la ténacité de l'épuisé désespéré au vieux tronc bien enraciné dans la race, et ne pas lever la tête vers le ciel, où l'aube de la nouvelle musique pointait, et ne pas prêter l'oreille aux vilains oiseaux de révolte qui voltagaient dans l'horizon musical d'Allemagne ou de France, et semblaient se diriger vers de nouveaux pays, de nouvelles conquêtes.

Il fallait être patriotes, avant tout. N'est-ce pas le sens unique de cette phrase : « Nous, descendants de Palestrina, en imitant Wagner, nous commettons un crime musical contre la patrie... » ?

On voulut donc suivre le conseil du vieux maestro, le dernier représentant du génie musical de la nation. Malheureusement, la mentalité d'un musicien italien (sauf bien entendu quelque exception extrêmement rare) ne concevant la musique qu'en tant que musique de théâtre, le retour à l'antique signifiait, avec la plus parfaite évidence, qu'il ne fallait pas s'acharner à la compréhension des problèmes dramatico-mu-

sicaux que Richard Wagner, en résumant en son génie le travail séculaire et fatal de l'évolution de la musique, avait imposés au génie de toutes les races. Il fallait faire du théâtre *à l'italienne*, et non pas chercher les vérités nouvelles contenues dans le théâtre *à la Wagner*, afin de les développer dans le sens de la race, et de les appliquer, en les transformant, au sens esthétique particulier de celle-ci.

La formule de Verdi simplifiait extraordinairement le travail de tous les musiciens d'Outre-Monts. Puisque le plus pur représentant de la tradition déclarait qu'il n'était point nécessaire de se torturer dans la recherche des nouvelles formes de la réalisation artistique, on n'avait qu'à s'en tenir aux formes anciennes, aux formes traditionnelles, à celles consacrées dans le vieux trésor de la patrie ! Si les Allemands, du labeur gigantesque de leurs symphonistes avaient créé un drame nouveau, si les Français se dégageaient violemment des liens de leur long supplice opériste, pour créer leur école symphoniste, c'est que ces peuples n'étaient pas des descendants de Palestrina. Chacun faisait œuvre patriotique dans son pays, les Italiens devaient en faire autant.

Or, dans ces dernières années, aucun Italien n'a rappelé par ses œuvres, ni Palestrina, ni les très grands maîtres qui vécurent après lui, au *xvii^e* siècle, et qui, plus que Palestrina lui-même sont plus près de notre esprit, de nos tendances contemporaines, de notre esthétique enfin. Pérosi, sincère et passionné, est au point de vue de la vision orchestrale plus près de Bach que de Palestrina, et au point de vue de la vision dramatique de ses Oratorii, — par la valeur particulière accordée au pathétique sentimental plutôt qu'au pathétique religieux — il est plus près de *Parsifal* que des *Sinfonie Sacre* de Giovanni Gabrieli, ou des Oratorii de Giacomo Carissimi, pour ne nommer que deux des plus hardis innovateurs de la musique sacrée, dans cette merveilleuse période de musique italienne vraiment glorieuse, qui va de la fin du *xvi^e* siècle à la fin du *xvii^e*. L'esthétique des deux symphonistes italiens qui ont quelque renom dans la péninsule et à l'étranger, MM. Sgambati et Martucci, n'est pas précisément celle des musiciens révolutionnaires du *xvii^e* siècle. Quant aux multiples maëstri, qui se dépensent, très avantageusement à leur profit, en opéras que l'Italie envoie partout représenter sa « jeune école musicale

vériste », comme on a voulu l'appeler, ils ne font vraiment jamais penser que leurs ancêtres furent de la lignée des Monteverdi, voire même des Rossini. On sait qu'en général, à quelque exception d'œuvres près, il faut souvent chercher les origines de l'inspiration néo-italienne dans ce que les écoles italiennes ont laissé de plus facile, et dans ce que les écoles françaises ont de plus faible, et pour MM. Mascagni et Franchetti, dans ce que l'orchestration moderne allemande a de plus extérieur.

Le « retour à l'antique » de Verdi, qui fit un grand bruit au moment où le mot fut lancé, reste donc dans la réalité lettre morte. Mais, par cette simple phrase, Verdi montra que son génie, qu'on ne doit pas lui méconnaître, était presque complètement, foncièrement, incapable d'attitudes esthétiques.

Je ne rappellerai plus que lorsque Wagner, le colosse barbare, rêvait la Grande Épopée mystique, dans son esprit déjà toute composée de plastique de paroles de musique, Verdi écrivait tranquillement *La Force du Destin* ou le *Trouvère*... Le génie méditerranéen se répandait en mélodies, moulait de nouveaux organismes parfaits, exubérants de vie, richissimes de sève mélodique, mais aux formes et à l'âme anciennes. Tandis que le génie boréal, lui, d'un geste impérial donnait un formidable élan à l'évolution de toute la musique, et de toute l'esthétique musicale.

*
* *

Les lettres de Verdi que nous avons sous les yeux, nous révèlent l'attitude synthétique du maestro devant la création d'art. Toutes ses préoccupations sont musicales. Dans ces lignes nombreuses écrites par le musicien à son poète, pas une seule fois on ne retrouve un souci esthétique, une crainte qui ait une valeur générale, un conseil qui montre une volonté de créer une œuvre d'art qui soit en même temps une œuvre de vie, mais seulement une œuvre d'artifice, simplement régie par des lois de formes inflexibles. Pas une seule fois le musicien ne nous paraît oublier la scène, la fiction de vie à laquelle il s'adonne. On ne retrouve certes pas chez Verdi cet emballement farouche qui poussait Wagner — comme dans un autre domaine et à un autre point de vue Balzac — à vivre de la manière la plus intense la vie de ses personnages, jusqu'à en-

gendrer de leurs affirmations spontanées et irrésistibles une forme nouvelle d'art, au lieu d'asservir l'âme de tous, musicien, poète, personnages, à l'impératif catégorique de la rampe. Wagner a tenu à nous apparaître perpétuellement l'esclave de l'Idée qui l'animait. Verdi ne cache pas qu'une volonté unique le dominait : réussir, guidé par un seul souci : l'effet scénique. Il écrit au poète Antonio Ghislanzoni, en date du 16 octobre 1870 :

Pour répondre en détail à votre lettre, il faudrait du temps, et nous n'en avons pas beaucoup à perdre en ce moment. Loin de nous, donc, les discussions, et qu'une seule chose nous préoccupe : réussir ! Pour cela, je regretterais que les variantes que j'ai demandées, au lieu d'*aviver*, *décolorent* l'effet... (1)

Il est vrai que Wagner, qui composait lui-même ses livrets, ne nous a pas laissé les marques écrites des ondoiements de son esprit pendant la création. Mais nous pouvons aisément en trouver des données même très précises, dans ses lettres et dans les études théoriques qui sont contemporaines de ses œuvres. J'estime qu'un parallèle entre Wagner et Verdi est impossible, autant qu'il est impossible de comparer le hennissement furieux d'un merveilleux cheval qui galope dans des domaines libres et superbes, au hennissement satisfait d'un cheval enfermé dans un parc où à ceux qui le regardent il apparaît très beau mais immobile. Mais il est difficile de ne pas penser à cette noble et constante insouciance du public, en vue toujours de l'œuvre parfaite à réaliser, qui dans une lettre adressée de Lucerne à Mathilde Wesendonk, le 15 avril 1859, faisait écrire à Wagner :

Il est évident que chacun va jusqu'où sa compréhension personnelle peut le conduire ; mais il arrive toujours que chacun comprend à sa propre manière.

Il en sera de la sorte, lorsque mon ouvrage musical sera achevé : les phrases mélodiques apparaissent, s'enchevêtrent, attirent et charment. L'un s'en tiendra à un thème, l'autre à tel autre thème ; ils écouteront et comprendront vaguement, et, s'ils le peuvent, *ils saisiront enfin le sujet, l'idée.*

(1) Ces deux mots sont en italique dans le texte.

Wagner parlait de *Tristan*, auquel il travaillait éperdument à travers toutes les angoisses que l'on connaît. En écrivant la musique de *Aïda*, Verdi peut de son côté avoir des phrases comme celles-ci :

Il faut donner un relief plus grand à l'intermezzo qui suit :
Aïda. Va... tu ne m'aimes pas.

R. Je ne t'aime pas ? Jamais les hommes sur la terre ni les dieux dans le ciel n'ont jamais aimé d'un amour plus ardent.

(Ces paroles ou d'autres, peu importe ; *mais que ce soit une phrase qui secoue, théâtrale*). (1)

Il peut écrire aussi :

8 octobre 1870.

Cher Ghislanzoni,

Que ce soit dit une fois pour toutes, que je n'entends jamais parler de vos vers, qui sont toujours bons, mais j'entends dire mon opinion sur l'effet scénique. Le duo entre Radamès et Aïda est, selon moi, très inférieur à l'autre entre père et fille, la faute en est peut-être à la forme, qui est plus commune que celle du duo précédent. Il est certain que ces *enfilades* (2) de cantabili en huit vers, dits par les uns et répétés par l'autre, ne sont pas faits pour garder vif le dialogue. Ajoutez ensuite que les intermèdes de ces cantabili sont plutôt froids.

Au commencement de ce duo, je préfère encore une partie des premiers vers, à ce récitatif qui est trop sec. J'aimerais mieux, par exemple, (je ne sais si la forme vous conviendrait) les huit premiers vers lyriques, jusqu'à

D'un parjure ne te tache pas...

Puis, le récitatif, en partie : « Je t'aimais brave, quoique... ennemi : je ne t'aimerais pas parjure », jusqu'à tout le solo de Radamès. Ensuite les vers

D'Amnérís la haine serait fatale,

Avec le père je devrais mourir

ne sont pas scéniques, c'est-à-dire ne donnent pas lieu à l'action de la part de l'acteur ; l'attention du public n'est pas attirée, et la situation s'égare. Un développement plus grand, serait nécessaire etc.

Plus loin il ajoute :

Vous direz : « mais ce sont des sottises, mes vers disent la même chose ». C'est très vrai. Sottises, autant que vous voudrez. Mais il est certain

(1) Dans cette lettre et dans les suivantes, je mets en italique les phrases sur lesquelles je veux attirer l'attention du lecteur.

(2) Ce mot est en italique dans le texte.

que des phrases comme celle-ci : « tombera sur moi, sur le père, sur tous... En vain... tu ne le pourrais pas, etc., etc. », si elles sont bien accentuées, elles attirent toujours l'attention du public, et *quelquefois* (1) produisent de *grands effets*.

Outre la préoccupation constante des *effets*, Verdi fut naturellement retenu sans cesse dans les bornes trop rapprochées de son esthétique traditionnelle, ou, véritablement, de son traditionnel *défaut d'esthétique*. Son très grand talent s'interdisait toute liberté trop hardie. La *fatalité mélodique* de sa race lui imposait ses lois, inéluctablement. Il les subissait sans révolte, avec cette géniale souplesse, que ses lettres, comme d'ailleurs toute sa musique, nous révèlent, en nous montrant l'orientation artistique de ses aspirations les plus secrètes lorsqu'il réalisait tout entière sa personnalité dans la création.

Ses aspirations gravitent autour de la « mélodie à faire ». Toutes ses préoccupations sont relatives à la Mélodie. Car c'est par l'étroite fenêtre régulière de la Mélodie dramatique, que j'appelle volontiers « méditerranéenne », c'est-à-dire telle qu'elle fut conçue par les Méditerranéens, Italiens et Français, que Verdi, ainsi que tous les musiciens de sa race, voit le Drame en musique.

Dans le vieil opéra, la Mélodie est réglée par certaines lois particulières, et il faut remarquer qu'en ce cas le mot : loi, signifie plus exactement : tradition qui fait loi, imitation des modèles antiques, dont, à tort ou à raison, il ne faut pas s'éloigner. Ces lois particulières, se révèlent dans les formes assez tyranniques de la distribution formelle du vieil opéra. Verdi voulut y rester fidèle. Il les acceptait sans discussion ainsi que la plupart des opéristes de son pays les acceptent encore aujourd'hui.

C'est de la sorte que la forme de la *cabaletta* retient puissamment l'attention et crée un des soucis les plus sérieux de l'artiste.

Toutefois, Verdi, qui fut malgré tout un grand musicien, dans le sens strictement « musical » du mot, sentait de temps en temps l'accablement des formes antiques : la tyrannie de l'esclavage « opériste ». Il écrivait alors à son poète :

La situation me semble, ou je me trompe, assez bonne et assez théâtrale, et le rôle de Radamès ne peut pas être décoloré. Développez donc cette

(1) En italique dans le texte.

situation comme vous le croyez mieux, et qu'elle soit bien développée, et que les personnages disent ce qu'ils doivent dire sans se préoccuper du tout de la forme musicale. Bien entendu que si du commencement à la fin vous m'envoyez un récitatif, il me serait impossible de faire de la musique rythmique ; mais si vous donnez dès le commencement un rythme quelconque et si vous continuez avec lui jusqu'à la fin, je ne le regretterais point. Peut-être il faudrait le changer seulement pour faire une petite *cabalettina* à la fin.

Même dans ces lignes, où Verdi se montrait aussi libre et confiant dans sa puissance musicale qu'il sentait pouvoir mouler dans n'importe quel moule rythmique, il est saisi par les nécessités formelles auxquelles il faut obéir, et par le charme de la *cabalettina vers la fin*.

Il écrit encore :

Je regrette que vous ayez ôté le vers

L'are dei nostri Dei

(Les autels de nos Dieux)

car il me faisait grand jeu pour l'ensemble. En outre, je n'ai pas pu me servir du quatrain :

E'fuoco, febbre, folgore

(C'est feu, fièvre, éclair)

car je serais obligé de donner une sorte de *cabaletta* qui nuirait à l'autre qui suit de près...

Il révèle perpétuellement l'esclavage inéluctable : « Si vous n'aimez pas cela, écrit-il, trouvez autre chose. Mais du moment que nous sommes entrés dans la voie des *cantabili* et des *cabalette*, il faut continuer dans cette voie, et il faut que Radamès réponde avec huit vers aux huit vers d'Aïda... » Il demande au poète des possibilités rythmiques pour l'étalage de ses mélodies :

Le duo du quatrième acte, le dernier que vous avez envoyé, est très bon, mais il est trop agité et tourmenté. Les vers y sont trop brisés, et il n'y a pas moyen d'y faire une mélodie et pas même une longue phrase mélodique...

...En donnant une forme lyrique à tout le duo, ne vous semble-t-il pas que la scène I demande un plus grand développement ? Et si nous faisons une romance ? Une romance en vers de neuf pieds ? Que diable en sortirait-il ? Devons-nous nous y essayer ? Mais maintenant que vous êtes dans votre chemin, continuez, et, le cas échéant, nous ferons la romance à la fin.

Et naturellement la mélodie, la réalisation ample et triom-

phante d'un morceau de *bel canto*, se présentait à l'esprit de Verdi comme l'expression suprême d'une situation ou synthétique, ou particulièrement noble et importante. C'est pour cela que sentant le frisson mélodique de son inspiration, il écrivait à propos d'une scène :

Jeudi.

Mon cher Ghislanzoni. Aucune difficulté pour les vers de sept pieds, soit pour la *cabaletta*, soit pour le commencement etc., etc., et il me semble vraiment que le duo devrait commencer tout à fait avec une forme lyrique. Dans ce commencement du duo il y a (si je ne me trompe) quelque chose d'élevé et de noble, particulièrement en Radamès, qu'il me plairait de voir chanter. Un chant *sui generis* ; non pas le chant des romances et des *cavatines*, mais un chant déclamé, soutenu et élevé. Le mètre à votre choix, et brisez même le dialogue si vous croyez que cela puisse donner plus de vie...

Ici le compositeur sent frémir en lui cet énorme besoin d'un peu plus de liberté, d'air, de sincérité créatrice enfin, qui dans le Nord devait être le signe d'une époque. Mais Verdi était le dernier musicien des « musiciens impulsifs ». Tout le défaut de son génie n'est pas dans le génie même, ou dans la « quantité » de ce génie, si on ose s'exprimer dans un tel langage de laboratoire. Son défaut est dans le désaccord de sa puissance inventive et de sa puissance ordonnatrice ; en d'autres mots : de sa technique et de son rôle esthétique. Le quatuor *Rigoletto* est un des chefs-d'œuvre de la Musique. Dans le IV^e acte d'*Othello* et dans *Falstaf*, malgré toutes les facilités mélodiques et orchestrales répandues çà et là, Verdi vieux montrait dans sa dernière manière l'effort fait par son génie pour s'harmoniser avec les grandes conquêtes esthétiques de son temps. Si *Othello* et *Falstaf* avaient été les œuvres d'un commencement, au lieu d'être celles d'une fin, si le musicien dans tout l'épanouissement de ses facultés avait pu se développer après elles, je pense que notre âme méditerranéenne aurait aujourd'hui un superbe génie pour guider son triomphe musical. Mais après *Falstaf* Verdi mourut. Je ne crois pas qu'il mourut insatisfait, mais en vérité s'il avait pu avoir conscience de l'évolution irréfutable de la Musique en général, dans ses deux aspects, technique et esthétique, et de la Musique dramatique en particulier, il aurait peut-être regretté de ne pas laisser pour ses compatriotes une seule loi, une seule indication, que les nouvelles

générations eussent suivies pour renouveler le sang fade des opéras italiens. Dans ce sens négatif, Verdi n'apparaît vraiment pas comme un Maître.

Dans les quelques extraits de ses lettres que j'ai voulu donner ici, nous retrouvons le musicien, le grand musicien même, en lutte avec la matière poétique qu'il frappe et caresse en la faisant devenir musique, comme l'orfèvre le fait avec le lingot qui doit devenir bijoux. Mais pas une seule ligne n'indique un souci d'esthéticien, un souci, même absurde de recréer, dans un sens italien le Drame Musical.

Verdi, je l'ai dit plus haut, a été le dernier grand « Musicien impulsif ». Après le profond classicisme et le puissant romantisme du XIX^e siècle musical, après les conquêtes idéales qui ont ému le monde des musiciens, de Beethoven à Wagner et à Berlioz, de ceux-ci à Debussy et à Richard Strauss, tout musicien n'a plus le droit d'être simplement « impulsif », c'est-à-dire de se lancer dans le domaine brûlant de la création dramatique vraiment moderne, sans autre richesse que celle naturelle, de son talent seulement mûri par la technique. Le type parfait du musicien moderne est au moins mûri par la technique autant que par l'esthétique, c'est-à-dire par l'ensemble indéfini mais immense, des lois poétiques, philosophiques, historiques, etc., qui rythment selon chaque temps la danse séculaire du fantôme artistique. Le musicien moderne, comme tout autre artiste d'ailleurs, car le parallélisme des arts se révèle de plus en plus dans son éblouissante vérité, n'est certes plus l'artiste simplement doué d'une faculté qui lui permettait de ramasser des « mélodies » dans les bois, pour les mettre dans ses cartons, afin de les juxtaposer ensuite au premier livret rencontré capable, de dominer ainsi sur tout l'art mélo-dramatique.

Les maîtres de notre art dramatico-musical doivent avoir en plus, aujourd'hui, une conscience profonde de leur temps, pour donner à leur art une *idée fondamentale*, un centre animateur, indispensable à l'unité de style d'un temps et à la perfection d'une œuvre, qui en quelque sorte résume et parfait une époque. C'est cette idée centrale qui dans le naufrage des siècles a noyé des myriades de productions sporadiques et éphémères, pour laisser de tous les temps celles qui d'une manière ou de l'autre les résument : les œuvres-type. Les

Musiciens de nos fidèles chrétiens, jusqu'à Bach, furent toujours animés par la même idée fondamentale, par le feu central : la foi. Le XVIII^e siècle opériste s'égara presque entièrement, en déterminant ainsi l'égarement des opéristes méditerranéens du siècle suivant jusqu'à nous, parce qu'il n'eût plus l'idée fondamentale, animatrice unique des plus diverses et même des plus libres manifestations. Tout artiste moderne n'ayant plus la foi, doit créer au centre de son art un autre nœud d'idées, philosophiques comme celles de Beethoven, romantiques comme celles de Berlioz, ou romantico-impérialistes comme celles de Wagner, sensorielles et spéculatives comme celles de Strauss, ou sensuelles et animiques comme celles de Debussy.

Le Drame Musical moderne doit être une résultante parfaite : de génie et de science, d'art et de philosophie, sans être, bien entendu, d'aucune façon ni scientifique ni philosophique...

Dans ses œuvres Verdi, le dernier grand Impulsif, ne laissa point ce principe de vie nouvelle que les Musiciens de son pays cherchent ailleurs en se détournant de lui, et dont le défaut peut retarder considérablement leur évolution musicale s'ils lui demandent encore ce qu'il ne peut pas leur donner. Verdi se contenta simplement de les inviter à l'erreur, en se révoltant contre la *musica straniera*. Cette erreur a assez fait de ravages en Italie, car, pour ne pas trop s'éloigner des enseignements du maître, qui signalait le danger de la musique étrangère, et pour trouver tout de même du nouveau, les jeunes musiciens italiens se sont approchés des Etrangers, mais seulement de ceux qui en quelque sorte sont plus près de leur vieille tradition : de Massenet, de Saint-Saëns...

*
* *

Cependant, en Italie, les plus jeunes, ne souffrant aucun joug, en littérature comme en musique, et comme dans tous les arts, semblent révéler déjà une nouvelle conscience esthétique qui peut alimenter plus d'un grand espoir de renaissance.

Chez les plus actifs et les plus intelligents, le patriotisme musical étroit, borné jusqu'ici par le manque de sens lyrique moderne, plus que par une ignorance inadmissible, élargit ses limites. La littérature et les arts plastiques s'étant frayé un

chemin dans les domaines de la littérature et des arts plastiques étrangers, il est absurde que la Musique continue indéfiniment à garder ses yeux clos, pour se bercer avec une grossière béatitude aux cantilènes de ses mélodies mal ou insuffisamment orchestrées. Depuis longtemps, des esthéticiens italiens, prêchent la nouvelle nécessité. Mais la routine garde avec elle le public. Et ce n'est naturellement que l'éducation artistique des grands concerts orchestraux qui peut changer le public et qui changera à Rome, où des concerts réguliers existent, et ailleurs où certes on en créera.

C'est pour cela que la nouvelle initiative de M. Ricordi semble assez curieuse, mais suffisamment redoutable pour l'essor des jeunes talents. Le grand éditeur milanais se propose d'inaugurer cette année une saison annuelle de musique italienne à Venise. Connaissant les puissants moyens de réalisation dont M. Ricordi dispose, il n'est point douteux que sa tentative réussisse. Ce sera peut-être curieux et très intéressant au point de vue de la culture, si cette tentative se contente d'élever le public italien jusqu'aux plus pures hauteurs de sa musique ancienne ; ce sera, certes, très nuisible à la vie musicale italienne, si elle reprend pour une assistance d'élite, probablement internationale, des œuvres contemporaines qu'il faut laisser dominer sur le gros public, si on ne peut pas l'en empêcher mais qu'il faut écarter des domaines purement intellectuels de l'art, afin que les jeunes musiciens, les derniers venus, ne continuent pas l'erreur qui consiste à considérer comme pures œuvres intellectuelles des œuvres qui ne sont que grossièrement, et souvent vulgairement, sensorielles.

La *Gazzetta di Venezia* voit le danger. Ce journal veut croire que les derniers opéristes italiens, les Mascagni ou autres, seront exclus de ces fêtes vénitiennes, qui devraient être de véritables fêtes d'art. Mais il y a déjà ceux qui protestent. Et le programme de M. Ricordi, imparfait à notre gré, car il n'admet qu'un seul concert de musique italienne du XVII^e siècle, sur quatre soirées accordées aux opéristes du siècle dernier, de Rossini à Verdi, poussé par le public des critiques routiniers et aveuglement patriotes, subira peut-être de telles transformations, que ce « rêve vénitien » d'une saison de musique italienne, pourra vite dégénérer en une *saison théâtrale et opériste* de plus, dans l'année musicale de la péninsule.

On appelle déjà cette « saison » : *la Beyreuth italienne*. On voit déjà l'Italie attirer à Venise les Etrangers pour les enchaîner dans les « divines » mélodies de Rossini ou de Verdi, et dans un grand rêve d'esthétique hardie et puissante, ainsi que Bayreuth ou Monaco le font avec la musique de Wagner. L'absurde de cet espoir est naturellement dans le manque forcé d'unité de conception et de réalisation, que présenteront ces œuvres d'auteurs divers, tandis que c'est justement l'unité de vision et d'extériorisation qui forme le caractère principal, *organique*, des représentations wagnériennes.

La leçon contenue dans la Musique italienne du XVII^e siècle est une leçon éternelle. Si M. Ricordi avait voulu y consacrer une saison entière de concerts, dans le cadre assez spécial, unique, de Venise, il aurait pu de la sorte organiser une série de fêtes dont l'importance aurait pu égaler pour tous les artistes de la terre, celle de Bayreuth. Mais ce n'est pas avec la musique des grands opéristes du siècle dernier, ou du siècle actuel, même dans le cadre incomparable de Venise, qu'on peut organiser des fêtes dont l'importance esthétique serait égale à d'autres, où les artistes vont chercher des sources d'inspiration, et peuvent toujours retrouver des fleuves d'enseignements très modernes, et par cela même très vivants, *dynamiques*, tandis qu'à Venise il ne trouverait tout au plus qu'une agréable joie harmonieuse, une sorte de joie *statique*, et encore...

Mais à part toutes les considérations qu'elle peut inspirer au point de vue de l'importance esthétique devant le monde moderne, cette saison spéciale d'opéra italien pourra être très curieuse et intéressante. Elle commencerait tous les ans en septembre. Elle durerait cinq semaines. On représenterait quatre opéras par semaine, en consacrant une cinquième audition aux grands maîtres du XVII^e siècle. Les Maîtres n'occuperaient donc que le cinquième de la place d'honneur, dont les autres cinquièmes seraient occupés par les Maëstri... On peut souhaiter que les esthéticiens italiens libres et savants, qui travaillent à Venise, comme dans le reste de l'Italie, pour une vraie et sûre renaissance esthétique de leur Pays, puissent persuader le Chorège de ce « rêve vénitien » de la nécessité d'accorder plus d'ampleur à l'audition intégrale des grandes œuvres des musiciens du XVII^e siècle, qui ne furent pas seulement les précurseurs des maëstri, mais qui demeurent les

maîtres incontestés de la tonalité moderne et du Drame Musical. Alors ces fêtes italiennes, données dans le pays de Benedetto Marcello, auraient vraiment l'importance que ses organisateurs lui souhaitent.

Là, tous les artistes iraient, comme à Bayreuth, puiser leur inspiration, lorsque le grand frisson esthétique les aura secoués dans leurs plus intimes aspirations d'art. Quant à l'audition des opéras des musiciens inférieurs à Rossini ou à Verdi, et pour voir les spectacles que les musiciens contemporains bâtissent avec une si grave nonchalance esthétique, il y a tous les théâtres de la péninsule, qui se chargeront, comme toujours, de les accepter ou de les refuser, de les glorifier ou de les anéantir. Et les concerts orchestraux se chargeraient de résumer et de faire connaître les efforts des symphonistes nouveaux.

Mais on peut enfin remarquer que les musiciens italiens, un peu plus souvent que par le passé, se montrent dominés par des soucis purement esthétiques. Et si M. Franchetti, ayant voulu mettre en musique plus qu'un libretto ordinaire une véritable œuvre d'art : *la Fille de Jorio* de d'Annunzio, n'a pas eu de succès, d'autres ne craignent pas d'aborder les sujets les plus hardis, et d'attendre leur heure. Ainsi un jeune musicien, M. A. Fano, s'apprête à envelopper de son inspiration une œuvre d'un vrai poète : *l'Enéide* que M. Antonio Cippico prépare pour lui, en l'honneur de la légende héroïque méditerranéenne, pour une apothéose dramatique de notre race.

RICCIOTTO CANUDO.

P. S. — L'accueil fait par la critique à un mélodrame récent du maestro Ciléa, *Gloria*, joué à Milan, semble devoir confirmer que l'Italie rejette ou s'essaye à rejeter loin d'elle le manteau bariolé et très lourd de son opéra. La plupart des critiques ont regretté de ne trouver dans cette œuvre qu'un mélodrame. Ils ont affirmé hautement que la musique théâtrale est en pleine évolution et que l'Italie ne doit pas continuer indéfiniment à produire des opéras gonflés ou délayés dans l'éternel pathétique de la trop facile « mélodie italienne ».

M. Nicoln d'Attri, critique musical du *Giornale d'Italia*, esprit des plus larges et des plus cultivés parmi les meilleurs critiques italiens, après avoir rappelé « la tendance moderne

déterminée par les progrès mêmes de la musique, en tant qu'art d'expression » affirme que « la forme du vieux mélodrame est condamnée malgré les succès qu'elle peut obtenir sur le public et qui ne durent pas, le public étant lui-même en voie de lente transformation... » Le ton général des critiques des grands quotidiens est celui des personnes qui par le choix même des mots critiques montrent être assez peu musiciens. Mais à propos de *Gloria*, il est étrange de constater qu'*en général* on ne craint plus enfin, en Italie, de réclamer aux maestri autre chose que leurs ponctuels et gracieux mélodrames.

Il faut signaler aussi des innovations symphoniques, qu'un jeune musicien, M. Zanella, prétend apporter dans la fusion de la voix humaine et de l'orchestre, et dans la base élémentaire de l'écriture musicale : la mesure. M. Zanella, en effet, dans un *Poème symphonique*, a traité la voix humaine comme un simple élément phonique vocalisé dans l'ensemble de l'orchestre. Il a traité la voix humaine non articulée en paroles, mais seulement vocalisée. Cela n'est vraiment pas tout à fait nouveau. Quant à l'idée esthétique de M. Zanella que « les paroles enlèvent ou ajoutent de l'expression à la musique », elle est fort discutable, et elle touche à une question d'esthétique des plus complexes, qu'il est fâcheux de voir confier trop péremptoirement à la plume d'un journaliste qui interviewera le musicien. Mais M. Zanella, qui est le successeur de Mascagni à la direction du lycée musical de Pésaro, se montre sans doute louablement préoccupé par quelques problèmes musicaux assez profonds.

Il a accompli aussi, paraît-il, œuvre d'innovateur, en supprimant la mesure, qui, déclare-t-il un peu trop naïvement pour un vrai musicien, le gênait dans l'emploi des rythmes les plus variés pour peindre les plus divers états de l'âme.

Toutefois, la nervosité de l'attente, manifestée par les critiques à propos de l'œuvre de M. Ciléa, et les recherches de M. Zanella, peuvent nourrir les espoirs des musiciens italiens, fatigués de ne plus avoir de musique italienne sérieuse et noble.

R. C.





NOTES SUR SMETANA



L vient de paraître dans la collection des *Maîtres de la Musique* de la librairie Alcan un volume de M. William Ritter, le premier consacré en français à Bedrich Smetana, le fondateur de la musique tchèque. Malheureusement le manuscrit de notre collaborateur ayant excédé les proportions réglementaires, il en est tombé plusieurs morceaux importants parmi lesquels nous choisissons les citations suivantes, donc parfaitement inédites.

C'est d'abord le commentaire musical de la *Prodana nevesta* (la *Fiancée vendue*) dont il n'est resté dans le volume, outre le scénario, que l'analyse de l'ouverture jusqu'aux mots : « La grosse joie populaire » du finale doit aboutir au lever du rideau sur la place de fête d'un village où se célèbre la vogue et s'enter aux accents joyeux d'un chœur de jeunes gens.

Il est devenu immédiatement populaire ce chœur : *pourquoi n'être pas gai quand on a la santé ; il faut en profiter tant qu'on n'est pas marié*. Il retentit d'un bout à l'autre de la Bohême dans la bouche de pauvres hères qui seraient bien étonnés d'apprendre qu'il n'est pas d'eux, des origines de la nation, comme les autres chansons de leur répertoire pour toutes les circonstances de la vie. L'illustre ethnographe et collectionneur Vojta Naprstek avait coutume d'offrir la représentation de la *Prodana nevesta* à tous les drouineurs slovaques qu'il rencontrait dans la rue de Prague : tous y prenaient un plaisir extrême et se retrouvaient chez eux. Je n'en savais rien lorsque je fis une expérience analogue : je menai deux fois au *Narodni Divaldo* (le Théâtre National) un ménétrier slovaque de Vlka, commune toute rustique de Moravie en dehors des voies de

communication. Un soir le malheureux tomba sur l'*Asraël* du baron Franchetti et s'endormit. L'autre soir il jubila aux danses et aux chants de la *Fiancée vendue* en déclarant que « c'était presque aussi joli que sa musique ». Il faut insister : car c'est le caractère distinctif de l'œuvre que de pouvoir être applaudie en son *ouverture* à Paris par Willy méfiant et tout au long à Prague par les chaudronniers et marchands de souricières du Haut Trentchin. C'est du reste d'un art particulier à Smetana d'un bout à l'autre de son œuvre que ce maniement des foules auquel il excelle : il sait leur trouver des accents qui à la fois les évoquent et semblent naître d'elles. Il est certain qu'il a dû étudier énormément la vie du peuple. Il est aussi étourdissant que varié, ce chœur de fête, avec sa modulation en mineur prenant une nuance de mélancolie à l'adresse des gens mariés. Et quand Jenik l'amoureux, un brave garçon établi depuis quelque temps au village et dont on ne sait pas les origines, a reconforté Marenka, sa fiancée soucieuse, que le chœur les invite à la gaieté et à la danse, l'accompagnement en sera une figure balancée, si gracieuse, si légère avec son trille charmeur qu'elle évoquera immédiatement le garçon botté de là-bas, aux hanches droites, qui se prépare à la polka et au *furiant*. Et la poésie c'est tout ce qu'ils s'expriment d'amour et de ferme volonté de ne pas renoncer l'un à l'autre. Mais quelle est la vie de Jenik ? Il a perdu sa mère tout jeune ; son père s'est remarié, lui, a quitté la maison paternelle pour céder la place au fils de sa marâtre. Tout cela ne prête plus à rire. Ils se jurent un éternel amour ; et c'est l'air complainte de Marenka, puis le duo délicieux, sur un accompagnement d'une douceur berceuse un peu monotone, mais comme la confiance du bonheur un jour dans la résignation à l'épreuve momentanée.

Kecal l'entremetteur, qui vient demander en mariage Marenka a justement pour le frère de Jenik, Vasek un fils que son père Micha a eu de sa marâtre, doit être conforme au type traditionnel, enrubanné de la tête aux pieds, personnage à la fois ridicule et bon enfant, gonflé de son importance et mouche du coche, tenant en réserve toute une provision d'allocutions et de programmes, un vrai sac d'expédients burlesques. Il aime à se répéter et à s'écouter, fanfaron dans sa sagesse. Gros bonhomme, et pourtant assez fin, avec des yeux qui voient tout, inspectent tout, et au besoin devinent tout. Il persuade chacun

bon gré, mal gré. Sa description de Vasek, le meilleur fiancé, est célèbre ; elle convaincra immédiatement les parents de Marenka. Finale en polka d'un brio étourdissant à en remonter à toute la musique hongroise.

Le décor de la salle d'auberge ouverte sur la place publique, est annoncé par un prélude en trilles et gammes descendantes de dissonances, introduisant le chœur des buveurs. Le joyeux gars Jenik met au-dessus du vin et de la bière, l'amour. « *Tu es amoureux jusqu'aux oreilles, mais voici un monsieur qui pourrait gâter ton affaire* » C'est Kecal ! Celui-ci entend persuader que l'argent vaut mieux que l'amour. Ensemble, où le chœur chante la bière, Jenik l'amour, Kecal l'argent. Et l'on danse un *furiant* endiablé. Tout cela d'un fort accent rustique n'emprunte rien aux façons qui dans les œuvres de chez nous rendent de telles scènes d'un mauvais goût et d'une platitude désespérante. D'un bout à l'autre de ces trois actes la saveur locale est si forte qu'elle emporte tout : c'est comme dans ces cuisines exotiques où rien ne garde le goût des choses de chez nous.

La salle évacuée, entre Vasek. Il est bègue et simple plus qu'un peu. Son rôle est une merveille de tact. Il faut que son chant bégayé fasse rire : hésitation, raccroc, déclanchement subit, répétition mécanique, effets des plus comiques, oui, et pourtant cela reste musical. Sa mère ne rêve que de le marier, de célébrer la noce. Il se rend très bien compte qu'on se moque de lui ; s'il ne réussit pas on se moquera encore davantage... Aussi ce bégayant motif ne sera pas exempt d'une certaine mélancolie. C'est à ses vêtements fleuris et enrubannés de garçon à marier et au fait qu'il soit étranger que Marenka immédiatement comprend que c'est le prétendant en question. Aussi va-t-elle se venger sur lui de sa propre peine. Ce qu'elle lui annonce de misères ! Et ce qu'elle y met de verve ! Si bien qu'elle arrive à lui faire jurer qu'il n'épousera à aucun prix cette Marenka dont on lui a tant parlé et qu'on l'emmène voir aujourd'hui pour la première fois.

Suit le discours de l'intermédiaire à Jenik : il est parfait. C'est du comique rural aussi expressif et exact de ton que certains récits de Maupassant d'une part, de Grazia Deledda ou de Mistral d'autre part. Seulement c'est tchèque ! Nous, nous sentons que c'est drôle, étrange et charmant ; le public

de Bohême reconnaît en plus que c'est exact dans des proportions telles et avec une telle finesse qu'il s'en réjouit doublement : Hé ! le vieux Kecal avec toute son expérience ne sait-il pas mieux que Jenik ce qu'il faut à Jenik ! Il lui vante une fille riche, avec beaucoup de redites et de vantardises. Ce qui vaut le mieux serait de se marier dans son pays à lui : ici les filles ne valent rien. Du reste les parents de Marenka sont liés (par un traité dont il a été question antérieurement) : elle ne peut être qu'au fils de Thomas Micha... A ces mots Jenik dresse l'oreille ! Mais lui aussi est un fils de Thomas Micha... ! Alors oui, il consent à se désister de tous droits sur sa fiancée, moyennant trois cents florins et qu'il soit bien spécifié qu'il s'agit uniquement du fils de Thomas Micha — donc lui-même, ce dont Kecal ne peut se douter. Et l'air « *il sait une fille qui a des ducats* » deviendra aussi un air populaire. Le finale : signature du traité au milieu des invectives et des quolibets de la foule tel qu'il est joué à Prague est l'une des plus jolies choses qui soit au théâtre... Il y a assez d'art dans cette petite chose pour faire penser à une grande, la finale du deuxième acte de *Meistersinger*... Et sur ce rappel disproportionné, l'esprit revient immédiatement autour de cette table d'auberge assaillie, sans la moindre envie d'ironiser, tandis que monte la crescendo chromatique à triolets en pédale jusqu'au *ff* du thème du traité... Il faut que Kecal protège Jenik de son immense parapluie rouge ouvert pour qu'il puisse signer. Et les *pâtés* que Kecal essuie de sa langue ; et la pincée de poussière ramassée sur le plancher pour saupoudrer l'écriture, et le témoin dont on guide la main ; et celui qui fait une croix ! Menu comique paysan, mais si plein d'entrain et de belle humeur... Vraiment, plus on cherche dans le répertoire des autres nations quelque chose qui ressemble à cela, moins on trouve ? Et l'inévitable, l'irritant refrain : « C'est tchèque » qui dit tout ce qui ne dit rien... Mais aussi pourquoi avons-nous des idées sur l'Espagne et sur l'Italie et point sur la Bohême. Il faudrait expliquer même comment sont les maisons et le mobilier d'une auberge, et les costumes, et les usages.

De nouveau la place du village où Vasek, l'œil mort, la démarche malaisée, erre rêveur et prodigieusement perplexe... Un hautbois mélancolique amène l'air de Marenka, quand elle lui faisait jurer de ne pas épouser Marenka, et donne une

image tangible des lourdes opérations de ce cerveau rudimentaire d'idiot, qui craint même pour sa vie — il lui a été dit que Marenka l'empoisonnerait — et ne sait comment cela finira. Et subitement *boum. boum*, l'arrivée des comédiens et acrobates qui fournit à l'improviste une diversion à ses sombres et pénibles méditations. Et la troupe grimée et pailletée de donner sur-le-champ un échantillon des merveilles qu'elle promet. Vasek n'a plus d'yeux que pour le tutu écarlate et le maillot rose d'Esmeralda Salamanka ! Je ne sais rien de plus joli comme aspect que ces pitres et cette danseuse au milieu de la population en costume national. Lorsque l'un des bateleurs fait voltiger les assiettes en s'embrouillant dans son boniment, que l'Indien vient annoncer que l'on ne jouera pas parce que l'un des rôles principaux, l'Ours, s'est saoulé ; que le « Principal » en *a parte* promet Esmeralda, *Esmeraldicka*, à Vasek s'il consent à faire lui, l'ours et que Vasek s'essayant déjà à se tenir sur un pied, n'arrive qu'à écraser l'orteil du Principal, tandis qu'un gamin haut comme une botte enlève les poids terrifiants avec lesquels le pitre vient de balayer l'assistance par un extravagant moulinet, toute cette naïveté pittoresque et charmante, cette joie sans malice, sur une musique qui sait tout à coup se faire foraine, mais *foraine slave*, dans un décor rural enchanteur, on se sent à mille lieues de Paris, de Vienne et des grandes capitales pour vibrer de toute cette joie tchèque qui secoue la salle. Et je vous assure qu'on ne se demande pas à quelle aune il convient de mesurer une pareille œuvre. J'en ai l'aveu de M. Camille Saint-Saëns lui-même.

Mais nous arrivons aussitôt à des cris vraiment pathétiques et tout aussi exactement appropriés, dès que Marenka est entrée sur le « *Non, non, je ne le croirai pas ; c'est une ruse mon Jenik chéri ne manque pas ainsi de foi* » et qu'elle se rend à l'évidence lorsqu'on lui montre le contract signé qui la paie en florins à son fiancé. On a toutes les peines du monde à amener Vasek ; il bée au bord de l'étang qu'il y a toujours au milieu d'un village tchèque. (Ne faut-il pas aussi une place publique, des oies et des canards.) Oh ! il est bien content d'apprendre que c'est celle-là Marenka ; celle-là même qui ce matin lui a tenu tant de propos désobligeants sur Marenka, seulement sa pauvre cervelle s'en va en compote de plus en plus. Et puis les mollets d'Esmeralda virevoltent devant ses yeux. Il détale aussitôt

que l'attention s'est détournée de lui. Et c'est maintenant le fameux sextuor, si affectueux où les parents chantent le : *Décide-toi, Marenka*, qui encore deviendra populaire et en plein opéra de Budapest, — et Dieu sait si les magyars nourrissent peu de sympathie à l'égard de tout ce qui est tchèque, — fut bissé huit fois. La jeune fille demande à se recueillir : scène mêlée de tristesse et de désir de vengeance, ordinairement supprimée... Et voici Jenik. On sait le reste. Mais il faut se rendre compte de la complexité pleine de verve de ce finale. La foule entière demande à Marenka ce qu'elle a décidé, et quand on sait que furieuse, dépitée elle se soumet : « Vive Marenka ; » la dispute est oubliée on prépare la noce ! — « Oui, oui, on la fera bientôt, ajoute le terrible Jenik, et tout le monde s'en réjouira ! » Et quand il s'est déclaré lui aussi fils de Tobias à la stupéfaction générale, il y a de nouveau une minute d'émotion au récit de sa lutte stoïque contre le sort ; il demande à ce que ce soit fini, à être accueilli en fils. La belle-mère tente de s'y opposer. On lui a bientôt coupé le caquet : Jenik demande sa part d'héritage et qu'ensuite Marenka choisisse entre les deux fils. « Ah ! maintenant je te comprends, mon Jenik, je suis à toi ! » Mais qui se trouve quinault, c'est le subtil et avisé Kecal, car tous se gaussent de lui ; il est déshonoré dans ses fonctions... Grand chœur de rires à son adresse, interrompu par la brusque entrée de l'Ours, qui achève la déconvenue et la honte de la marâtre. Décidément le fils de ses entrailles manque de sérieux en tant qu'épouseur. Les pères s'entendent avec Marenka et Jenik : « L'amour fidèle a vaincu ; tout a bien fini : qu'on s'apprête à des noces très gaies ! » Et le chœur final s'en va sur une variation rythmique du premier chœur de l'opéra dont le motif exact revient dans les quelques mesures caudales.

Le chapitre le plus important du volume est peut-être celui consacré à *Dalibor*, à cause des curieuses constatations de M. Ritter à propos de la musique slave, en opposition à la musique russe déjà selon lui plus asiatique que slave. *Dalibor* est l'œuvre où l'inspiration de Smetana est descendue de plus haut, comme *Libuse* celle où son art est monté le plus haut. Il est tombé de ce chapitre deux passages significatifs que voici :

« On a beaucoup jaser à Prague et ailleurs sur le fait que la plus belle musique de *Dalibor*, la plus idéale, elle est toute pleine d'une sorte de nostalgie d'au delà, soit celle où le cheva-

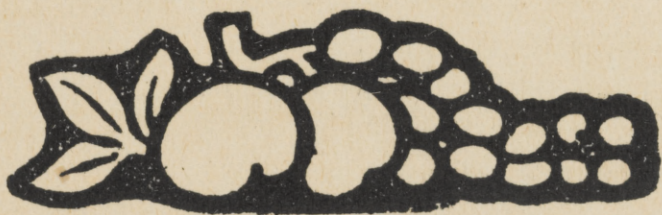
lier Dalibor, symbole du peuple tchèque, célèbre son ami assassiné Zdenek, puis celle par laquelle ce même Zdenek angélique, devenu personnification du chant et de la poésie populaires, lui apparaît en prison dans ses rêves, et lui fait entendre des accents merveilleux. On eut préféré paraît-il que ce soit celle des scènes d'amour entre Dalibor et la dévouée Milada, jeune femme dont le rôle est analogue à celui de Léonore.. De tout cela on a voulu inférer que Smetana n'aurait pas été compris par sa seconde femme, ni par aucune femme comme il eût dû l'être ; qu'il ne trouvait aucune consolation dans son intérieur. S'il en fut vraiment ainsi, aucune plainte précise ne nous est venue, aucun grief n'a été nettement articulé. Mais il est plus simple de constater, d'après cela comme d'après bien d'autres traits qui nous frapperont à leur tour, que Smetana, lors même qu'il fut toujours très galant et d'une politesse exquise avec les femmes, mettait son amour pour son pays et pour son art, qui de plus en plus ne font qu'un, bien au-dessus de tout autre amour. Cela c'est indiscutable. Et puis est-il possible qu'avec la double exaltation d'un temps de romantisme attardé dans une ville tragique, et de cette race slave où l'amitié est plus en honneur qu'ailleurs et a fourni des traits dignes de l'antiquité et du moyen-âge chevaleresque — on connaît les *pobratim*, les frères de croix jougo-slaves — cet homme abandonné de tous, que fut Smetana, ait encore caressé le rêve d'un suprême ami. Nous en verrons un autre indice dans le *Mur du diable*. Le grand poète Zeyer prouva à son tour qu'il était capable de comprendre et de désirer le réconfort de cette amitié-là. Quoi qu'il en soit, dans cette Bohême d'alors, où l'acharnement même des haines devait comporter des affections correspondantes, il est certain que les deux figures de Zdenek et de Dalibor restent, grâce à la musique de Smetana, comme celles d'*Amis et d'Amile* grâce à la poésie de Zeyer, les plus lumineuses et inoubliables figurations de l'amitié absolue dans l'art moderne. N'y eut-il que cela, cela suffirait pour faire de *Dalibor* une des grandes œuvres de notre temps, car encore une fois, dès que cette musique touche à ce que symbolisent les deux amis, elle prend un caractère surnaturel.

.

Dans les scènes devant la petite auberge, nous nous retrou-

vons en pleine *Prodana nevesta*. Au premier tableau du deuxième acte où les hommes d'armes attablés soupent, et où le vieux geôlier tombe de sommeil, notons une recherche pittoresque amusante et fort développée dans la façon dont Smetana assoupit le vieillard avec son orchestre. L'analogue se retrouvera dans *Sarka*. La partition culmine dans la scène de la prison: le sommeil de Dalibor avec l'apparition « concertante » de Zdenek ; je l'ai déjà célébrée. Mais que je voudrais donc pouvoir citer la page de la partition entière pour montrer de quelle façon Smetana s'entend à donner toute son ampleur à un thème et à l'épanouir *pianissimo* en grande fleur de rêve enchanteresse. Ce qu'on entend là de mélodique, de nocturne et d'immense à vous dilater le cœur de tendresse, personne avant lui et personne depuis lui n'a plus su nous le faire entendre. Voilà comme chante l'âme même de la patrie tchèque, le passé d'une race, le sang même de Smetana... Et lorsque la légère cadence de harpe rompt l'enchantement, que Dalibor s'éveille, ah ! il trouve encore de passionnés cris de reconnaissance à l'adresse de Zdenek ! Mais comme sa voix paraît de la terre après celle de l'angélique violon, et comme cette femme qui lui vient ensuite parler d'amour... Et pourtant est-elle assez belle, cette scène d'amour ! Mais nous avons été enlevés si haut que même le langage et le dévouement de Léonore nous laissent froids. Puis la partition dégringole... La scène du tribunal, la scène de l'émeute... En soi ce sont encore de nobles pages... Mais après le surnaturel de tout à l'heure ! Imaginez Bernadette de Lourdes après avoir vu la Sainte Vierge... Que donner après des minutes d'extase qui puisse n'avoir pas ... le goût de cendres de la vie journalière.

L.-WILLIAM RITTER.





UNE DANSEUSE FRANÇAISE A LONDRES

AU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE (1725-1735) (1)

IV

QUATRIÈME ET CINQUIÈME SAISON (1733-1735).



PARTIE pour Londres vers le milieu d'octobre 1733, Mlle Sallé tomba au début d'une sérieuse crise théâtrale.

Le compositeur G.-F. Hændel, qui dirigeait, avec Heidegger, une troupe d'opéra à Haymarket, venait de se brouiller avec son *primo uomo*, le castrat Senesino. Celui-ci, soutenu par une coterie de nobles désireux de fonder à Londres un second Opéra italien et de concurrencer celui de Hændel, avait loué le théâtre de Lincoln's Inn Fields à John Rich, qui allait bientôt le quitter pour une salle nouvelle.

Hændel restait donc à Haymarket ; Senesino et le compositeur Porpora devaient inaugurer leur saison à Lincoln's Inn, le 29 décembre ; une troupe de comédiens français occupait Drury Lane ; et John Rich allait transporter ses pénates dans Bow Street, à la salle récemment construite de Covent Garden, où il se proposait de monter, comme par le passé, comédies, drames, opéras et pantomines. C'est précisément cette nouvelle salle que Mlle Sallé inaugura dès son arrivée (2).

Cette fois, la danseuse avait le chagrin de ne plus retrouver son frère à ses côtés : resté en Angleterre après le départ de sa

(1) Voir le *Mercure Musical* du 15 mai 1907.

(2) Pour cette saison théâtrale et la suivante voir, *le Pour et le Contre*, II p. 23, et III p. 239 et 257 ; les annonces des journaux, notamment celles du *Daily Advertiser* ; les biographies de Hændel, par W.-J. ROCKSTRO, V. SCHÉLCHER et E. DAVID.

sœur, en 1731, Sallé était mort à Londres, le 9 juin 1732 (1). Par contre, l'oncle Francisque, au hasard de ses pérégrinations, avait encore passé l'eau avec une troupe de comédiens et de danseurs, et jouait à Lincoln's Inn Fields, en attendant de passer à Haymarket, où ses représentations alternèrent avec celles de l'opéra (2).

Absent aussi, Nivelon qui avait été le pensionnaire de John Rich pendant les précédentes saisons de Mlle Sallé à Londres. Il était remplacé par un des camarades de notre étoile à l'Académie royale de musique, lequel appartenait à une véritable dynastie de danseurs, comme on en trouve plusieurs à cette époque, — les Malter.

Enfin une nouvelle ballerine est aussi venue de Paris, qui s'est fait connaître, comme Marie Sallé, à la Foire, où elle a débuté en 1724, et qui a quitté la France peu de jours avant notre danseuse, en compagnie de la troupe française engagée à Drury-Lane (3) : elle s'appelle Manon Grognet, et nous est présentée d'une façon fort amusante par le correspondant du président Bouhier, Mathieu Marais.

Cet avocat « bien parisien », ayant à faire passer à un sien ami M. Desmaizeaux *les Observations sur les marbres d'Aix* de son autre ami le président Bouhier, écrit à celui-ci, le 16 octobre 1733 qu'il a envoyé le livre « par la voie d'une petite danseuse qui va à Londres » et il ajoute : « Le grave Desmaizeaux va être bien étonné de voir cette petite jeunesse porteur d'une telle antiquité (4) ».

Pour le président du Parlement de Dijon, il n'y a qu'une danseuse qui puisse aller à Londres, c'est Mlle Sallé (5) ; mais Marais le détrompe. « Ce n'est point la Sallé qui a porté vos *Observations sur les marbres*, lui écrit-il le 22 octobre, c'est une

(1) Sa mort est annoncée dans le *Gentleman's Magazine* de 1732 : *Deaths*, 9th june : *Mons. Sallé, a celebrated dancer at Lincoln's Inn Fieldsplay-house*. — Voir aussi une lettre de Voltaire à Thieriot du 9 juillet suivant (XXXIII, 275).

(2) Son *benefit* fut donné à Lincoln's Inn Fields le 24 février 1734. En mars, en novembre et en décembre, il joue à Haymarket les lundis, mercredis, jeudis et vendredis. (Voir les annonces du *Daily Advertiser*, qui seul publie le programme de sa troupe, en particulier celle du 11 novembre).

(3) Cf. les annonces de ce théâtre dans le *Daily Journal* de 1733-1734, notamment celle du 20 novembre 1733.

(4) *Journal et Mémoires de Mathieu Marais*, éd. Lescure, IV, 529.

(5) Lettre de Bouhier à Marais, 20 octobre ; B. N., ms fr. 25.542, fol. 195 v.

petite fille appelée Grognet qui a voulu prévenir la Sallé ; mais j'appris hier que la deuxième fois qu'elle a dansé en Angleterre, elle s'est donnée une furieuse entorse, qui l'a mise hors de combat : c'est un accident du métier. Je ne sais pas encore si elle a vu M. Desmaizeaux... (1) ».

Le 1^{er} décembre, Marais a reçu des nouvelles de sa « petite saltatrice », comme il disait : « Cette messagère d'amour, écrit-il à Bouhier, a fait un ballet du *Petit Maître* qui a attiré tout Londres ; le roy mesme y est venu avec toute sa cour, et la Sallé qui est sur un autre théâtre en est devenue jalouse. Mais c'est une autre danse, et il y en aura pour tout le monde (2) ».

Le 9 janvier 1734, une nouvelle lettre nous renseigne sur les débuts difficiles de notre danseuse à Covent-Garden : « Les Anglais, qui se connaissent peu en danse, se lassent de la Sallé et disent qu'ils en ont eu assez il y a un an (3), et les dames anglaises la trouvent pimpe-souée (4) et faisant la *milady*. L'autre a été insultée par la canaille, car, en ce pais-là, les laquais entrent au spectacle et pour un escu ils font désertir un acteur, mesme en présence du roy. Mais la petite fille a tenu bon, et maintenant on ne lui dit plus rien (5)... ».

Marais déclare tenir ces renseignements d'un anglais de ses amis ; comme ils donnent clairement à entendre que l'accueil fait à Mlle Sallé par le public anglais n'avait pas été aussi chaleureux qu'elle eût été en droit de l'espérer, on peut regretter que le correspondant du président Bouhier n'ait pas été tenu au courant de la saison théâtrale par son ami d'Angleterre. On aurait eu ainsi, mieux que par les annonces des journaux, où l'on arrive tout de même à la saisir, l'explication du brusque revirement d'opinion qui ne tarda pas à se produire dans le public ; car, pour avoir tardé à s'affirmer, le succès de Mlle Sallé

(1) *Journal et Mém.*, IV, 533. — Le 15 décembre : « M. Desmaizeaux va mieux : notre saltatrice l'a mandé, et il aura vos *Marbres* (B. N., ms. fr. 24.414, fol. 489).

(2) Corresp. du président Bouhier, B. N., ms. fr. 24.414, fol. 483. — A noter la distinction faite par Marais entre la danse de Mlle Sallé et celle de Mlle Grognet.

(3) Erreur de Marais : c'est à 1730-1731 que remontait le précédent séjour de Mlle Sallé à Londres.

(4) *Pimpe-souée*, ordinairement en un seul mot : *mijaurée*. Cf. Molière, *Bourgeois gentilhomme* : COVIELLE (parlant de Lucile à Cléonte) : « Elle, monsieur, voilà une belle mijaurée, une pimpesouée bien bâtie pour vous donner de l'amour ! ».

(5) B. N., ms. fr. 24.414, fol. 537.

n'en fut que plus éclatant, et bientôt la cour et le *peerage* eurent appris le chemin de Covent-Garden, où la danseuse faisait fureur. De cette saison 1733-1734 datent ses triomphes les plus éclatants et ses créations les plus originales ; c'est là qu'elle put enfin donner librement toute sa mesure et réaliser dans des ballets-pantomimes de sa composition, la véritable « danse d'action » qu'elle avait rêvé de produire à Paris, sur la scène de l'Opéra.

A défaut de renseignements plus circonstanciés, c'est grâce aux annonces des journaux et à quelques indications fournies par Mathieu Marais, le *Mercur de France* et les gazettes à la main qu'on arrive à reconstituer l'histoire de cette saison, commencée de la façon la plus terne et terminée en apothéose.

Le *Daily Journal* du 7 novembre annonce pour le lendemain des intermèdes de danses « par M. Malter, pour sa première apparition sur la scène anglaise, et par Mademoiselle Sallé, pour sa première apparition depuis son arrivée de Paris ». Ces intermèdes ne sont pas détaillés dans le programme des représentations suivantes ; cependant, le 26 novembre, on annonce, entre autres, une danse nouvelle ayant pour sujet *le Matelot français et sa fille* (*the French sailor and his lass*), qu'il convient de rapprocher du *Matelot français et sa femme*, des saisons précédentes.

Le 28 novembre, Mlle Sallé figure au programme avec « une danse seule » (*a single dance*) sans autre indication ; le 30, on donne « les mêmes divertissements entre les actes qui ont été exécutés à la soirée précédente devant Leurs Majestés, c'est-à-dire, entre autres choses, une nouvelle danse dans le caractère d'un Berger et d'une bergère », et *le Matelot français et sa fille*, par Mlle Sallé et Malter.

Pendant tout le mois de décembre, aucune nouveauté ; on vit sur ce programme, composé en grande partie d'intermèdes connus des spectateurs, qui les ont vus nombre de fois lors des précédents séjours de Mlle Sallé à Londres : il n'y a donc pas sujet d'être surpris de ce que le public ait délaissé Covent-Garden pour Drury-Lane, où Manon Grognet lui offrait alors la nouveauté de son ballet du *Petit Maître*.

Le 2 janvier, reprise d'*Apollon et Daphné, ou le Bourg-mestre dupé*, entièrement remonté à neuf et joué par la troupe au grand complet ; chose singulière, ni Malter, ni Mlle Sallé ne

figurent dans la distribution : les rôles d'Apollon et de Daphné, autrefois créés par Sallé et sa sœur, sont désormais tenus par Glover et Mrs. Laguerre, et dans le divertissement des *Triumphes de l'Amour* qui termine le spectacle, c'est la même Mrs. Laguerre qui joue « Flore, c'est-à-dire une Inconstante », au lieu et place de Mlle Sallé. Celle-ci est mentionnée à part, avec son danseur, comme une attraction spéciale et, on dirait, en dehors de la pièce principale (1) ; il en sera de même chaque fois que l'on donnera ce ballet, que l'on rencontre assez souvent sur l'affiche jusqu'à la fin de la saison. Pendant tout le reste du mois de janvier et la première quinzaine de février, aucun changement : les intermèdes mentionnés précédemment alternent avec une régularité monotone.

Enfin, le 14 février, on annonce que la représentation aura lieu « avec des danses par M. Malter et Mlle Sallé, notamment une nouvelle danse intitulée *Pygmalion*, et exécutée par M. Malter, Mademoiselle Sallé, M. Du Pré, M. Pelling, M. Duke, M. Le Sac, M. Newhouse et M. de La Garde » : c'est la première nouveauté donnée par notre danseuse depuis sa rentrée, mais c'est en outre une création originale et l'on verra plus loin qu'elle en fut l'importance. Du coup, le public est reconquis : *Pygmalion* tient l'affiche pendant toute la fin de janvier, une bonne partie de février et de mars.

Cependant, d'autres nouveautés paraissent ; il semble que John Rich, aiguillonné par le succès, se réveille tout à coup et multiplie les victoires. C'est d'abord, le 16 mars, un grand ballet-pantomime, *le Masque nuptial, ou les Triomphes du Cupidon et d'Hymen*, avec une distribution *di primo cartello*, en tête de laquelle on trouve miss Norsa (Cupidon), « pour ses débuts en travesti », et Mlle Sallé (une Nymphé nuptiale). Puis le 26 du même mois, l'éternel *Necromancer* ressuscite une fois de plus, mais agrémenté d'« un nouveau grand ballet (sic) (2), intitulé *Bacchus et Ariadne* ; le rôle de Bacchus, par M. Malter ; faunes : M. Dupré, M. Le Sac, M. de La Garde, M. Duke ; bacchantes : Mrs Ogden, miss Norsa, miss Rogers, miss Baston ; Ariadne, Mademoiselle Sallé ». Nouvelle création

(1) Voici la fin de l'annonce, après la distribution : « ... *With new cloaths, scènes and other decorations. Likewise dancing by Mons. Malter and Mlle Sallé* (*Daily Courant*, 2 janvier).

(2) En français dans l'annonce.

personnelle de notre ballerine et nouveau triomphe, ce ballet est donné pendant la fin de mars et le mois d'avril tout entier.

Entre temps, l'habile John Rich, profitant du vent favorable qui souffle sur son théâtre, annonce, au cœur de la saison, le *benefit* de sa pensionnaire. Aucun moment ne pouvait d'ailleurs être mieux choisi que celui où le public, les nouvellistes et les poètes s'unissaient pour faire fête à Mlle Sallé.

Un Français résidant à Londres, Pierre de Bordes de Berchères, publie une longue pièce de vers intitulée : *Le Jardin de Délos, ou Terpsichore à Londres, idylle sur la Demoiselle Salé, danseuse française, sur ses danses d'Ariane et de Pygmalion, au théâtre de Covent-Garden à Londres*, — dans laquelle il montre la muse de la Danse se plaignant à Apollon de se voir si dédaignée des Anglais et le dieu lui promettant qu'il va rendre la gloire à son art négligé. Il n'est pas sans intérêt d'emprunter un passage à cette brochure rarissime (1) ; voici en quels termes Apollon, répondant à Terpsichore, caractérise le talent de notre danseuse :

... Des rivages fleuris arrosez de la Seine
Je fis partir Salé, l'ornement de la scène,
Dont le nom (1) en ces lieux justifiant mon choix
Fut déjà pour ta gloire applaudy tant de fois.
Tu la verras unir à sa vive jeunesse
Les grâces de Vénus, de Pallas la sagesse ;
D'une noble vigueur s'élever dans les airs,
Faire briller ses pas de battements légers ;
Dans ses bras balancez, une justesse active
Donner à la cadence une force expressive ;
Y peindre les bergers, les matelots joyeux
Et l'innocente paix de deux amants heureux ;
Les songes, le réveil, les craintes, le naufrage
De la tendre Ariane au Naxique rivage...

Suit une analyse minutieuse du ballet-pantomime de *Pyg-*

(1) Un exemplaire est conservé au *British Museum*. C'est un opuscule contenant deux pièces : *Crane Court, ou le Nouveau temple d'Apollon à Londres, ode à MM. de la Société royale de Londres* ; et celle dont il est ici question (*Londini*, 1734, in-8°).

(2) En note : « Sales, lepores, goûts, agréments ».

malion, ingénieuse mise en scène de la fable de la statue animée; et le poète conclut :

Oh ! poème muet, cette vive peinture
Par la force de l'art surpasse la nature ,
Dans le vray, mais en beau, ce qu'on y voit se rend ;
L'élégant et le simple y brillent, mais en grand :
Egalement touchant, également sublime,
Le sage l'inventa, la sagesse l'exprime ;
D'un peuple de héros noble délassément
Qui, signalant son goût par l'applaudissement,
En protégeant les arts, les rend plus beaux encore
Et d'un digne laurier couronne Terpsichore.

Cependant, *le Pour et le Contre* conseille à Mlle Sallé de ne pas mourir en Angleterre, si elle ne veut avoir, comme le compositeur Harry Purcell et la tragédienne Oldfields, son tombeau à Westminster (1) ! Enfin, il n'est pas jusqu'à la fameuse vertu de la danseuse qui ne soit mise à contribution : Pierre de Bordes de Berchères y avait déjà fait quelques allusions discrètes dans son poème, mais avec *le Pour et le Contre* de l'abbé Prevost le ton est tout autre ; et à supposer que Mlle Sallé eût cherché une « publicité » sensationnelle, comme on dirait aujourd'hui, elle n'aurait rien su trouver de plus propre à piquer la curiosité. Voici l'entrefilet :

« Une jeune personne qu'on reconnaîtra tout d'un coup lorsque j'aurai dit que c'est la meilleure danseuse de l'Europe, s'est attirée l'admiration de toute l'Angleterre par le refus qu'elle a fait de 2.000 guinées. Si l'on me demande ce qu'on avait dessein d'obtenir d'elle par un présent si considérable, je ne puis satisfaire mieux à cette question qu'en évitant d'y répondre. L'aventure (vraie ou fausse, car je n'ai point d'autre garant que le bruit public) a fait une impression admirable dans un pays où l'on met la vertu au degré qui est immédiatement après les guinées. Boileau d'ailleurs avait fait tort aux dames françaises dans l'esprit des Anglais et l'on avait besoin d'un exemple un peu extraordinaire pour le réparer (2) ».

Là-dessus, paraît dans le *Mercur de France* une longue

(1) *Le Pour et le Contre*, II, 215. En note, cette citation de la satire X de Boileau :

Dans Paris, si je sçay bien compter
Il en est jusqu'à trois que je pourrais citer ».

(2) *Le Pour et le Contre*, IV, 288.

lettre écrite de Londres — et qui sait ? par Thieriot peut-être (1) — dont l'importance historique est de tout premier ordre. On y voit en effet que Mlle Sallé, suivant le mot d'Adolphe Jullien obtenait à Londres un double succès, « comme poète et comme danseuse (2) », en jouant les deux ballets-pantomimes de son invention, dont le scénario, résumé dans la lettre du *Mercur*, nous apparaît en quelque sorte comme la profession de foi de l'artiste. Quand on l'a lue, on s'explique les tentatives faites à l'Académie royale de musique, non seulement dans le sens de la « danse d'action », mais aussi dans celui de la réforme du costume : « elle a osé », écrit le correspondant du journal français qui sait le prix de pareilles audaces, elle a osé paraître « dans une entrée de *Pygmalion* » sans panier, sans jupe, sans corps, et échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête ; elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie et ajustée sur le modèle d'une statue grecque » : voilà qui dut singulièrement donner à réfléchir aux « gothiques » de l'Opéra !

Au surplus, il faut lire d'un bout à l'autre ce document capital, plusieurs fois reproduit déjà, mais qui prend ici, pour la première fois, sa véritable valeur et son exacte signification (3).

Lettre à M***

Mlle Sallé, sans trop considérer l'embarras où elle m'expose, me charge, Monsieur, de vous rendre compte de ses succès. Il s'agit de vous dire de quelle manière elle a rendu la fable de *Pygmalion* et celle de *Bacchus et d'Ariane*, et les applaudissemens que ces deux ballets de son invention ont excités à la Cour d'Angleterre.

« Il y a près de deux mois qu'on voit représenter *Pygmalion* sans s'en lasser. Voici de quelle manière se développe le sujet. *Pygmalion* entre dans son atelier avec ses sculpteurs qui forment une danse caractérisée, le maillet et le ciseau à la main. *Pygmalion* leur ordonne d'ouvrir le fond de l'atelier qui est orné de statues aussi bien que le devant ; il en paroît au milieu une qui attire pardessus toutes les autres l'admiration de tout le monde. Il la regarde, il la considère et soupire ; il porte ses mains sur ses pieds, sur sa taille, il en examine et en observe tous les contours, aussi

(1) Il était à Londres depuis 1732 (lettre de Voltaire en date du 14 avril) et il y resta jusqu'en 1735 (lettre de l'abbé Prévost, qui lui parle de Mlle Sallé, encore en Angleterre).

(2) A. Jullien. *Histoire du costume au théâtre* p. 63 et ss.

(3) *Mercur*, avril 1734, p. 770 et ss.

bien que des bras qu'il pare de bracelets précieux, il orne son col d'un riche collier, il baise les mains de sa chère statue ; il en devient enfin passionné ; il exprime ses inquiétudes, d'où il tombe dans la rêverie ; après quoi, il se jette aux pieds de Vénus qu'il conjure d'animer ce marbre.

« Vénus répond à sa prière ; trois traits de lumière paraissent, et sur une symphonie convenable, la statue commence à sortir par degré de son insensibilité, à la surprise de Pigmalion et de ses suivans ; elle témoigne son étonnement de sa nouvelle existence et de tous les objets dont elle est entourée.

« Pigmalion, plein d'étonnement et de transport, lui tend la main pour sortir de sa position ; elle tâte pour ainsi dire la terre et forme quelques pas par degrés, dans les plus élégantes attitudes que la sculpture puisse désirer. Pigmalion danse devant elle comme pour lui montrer ; elle répète depuis les choses les plus simples jusqu'aux composées et aux plus difficiles ; il tâche d'inspirer la tendresse dont il est pénétré et il en vient à bout.

« Vous concevez, Monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les grâces fines et délicates de Mlle Sallé. Elle a osé paraître dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps et échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête ; elle n'étoit vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie et ajustée sur le modèle d'une statue grecque.

« Vous ne devez pas douter, Monsieur, du prodigieux succès de cet ingénieux ballet, si heureusement exécuté. Le Roy, la Reine, toute la famille royale et toute la Cour ont encore demandé cette danse pour le jour du *benefit*, pour lequel toutes les loges et les places du théâtre et de l'amphitéâtre sont retenues, il y a un mois. Ce sera le premier jour d'avril (1).

« N'attendez pas que je vous décrive *Ariane* comme *Pigmalion* : ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter, ce sont les expressions et les sentimens de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur, de l'abattement, en un mot tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite, par le moyen des pas, des attitudes et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par ce qu'elle aime ; vous pouvez avancer, Monsieur, que Mlle Sallé devient ici la rivale des Journets, des Duclos et des Le Couvreur. Les Anglais qui conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfields, jusqu'au point de l'avoir mise parmi les grands hommes de l'Etat dans Westminster, la regardent comme ressuscitée dans Mlle Sallé lorsqu'elle représente Ariane. Je suis, etc. »

On pouvait hardiment annoncer le *benefit*, après cela, et pronostiquer sans crainte une soirée triomphale. Le programme

(1) Il eut lieu en réalité le 21 mars.

parut dans le *Daily Courant* du 20 mars ; il était rédigé comme suit :

« Par le commandement de Leurs Majestés, pour le *benefit* de Mlle Sallé, par la Compagnie de comédiens, au théâtre royal de Covent-Garden, demain jeudi 21 mars, sera représentée une pièce intitulée *le Roi Henry IV*, avec *les Gaîtés de sir John Falstaf* ;

« Avec divers intermèdes de danse, notamment *les Caractères de l'amour* (1), danse dans laquelle les différentes passions de l'amour sont exprimées par Mlle Sallé ;

« De même, *un Pas de trois* (2), exécuté par M. Malter, M. Houghton et Mlle Sallé ;

« En outre, *un Paysan*, par M. Malter ;

« Et par commandement, la dernière danse, intitulée *le Pygmalion*, par M. Malter et Mlle Sallé, M. du Pré, M. Pelling, M. Newhouse, M. Le Sac, M. de La Garde et M. Duke.

« Les places de parterre et de loges peuvent être louées ensemble au prix de cinq sh. l'une (3). Il sera permis aux valets de garder les places sur la scène.

« N. B. — On peut se procurer des billets au domicile de Mlle Sallé, chez M. Grignon, horloger, en face le café Tom, dans Russel-Street, Covent-Garden.

« Loges, 5 sh. ; parterre, 3 sh. ; galerie, 2 sh. »

Là ne se bornent pas nos renseignements : il nous est parvenu des échos de cette représentation, qui excita suivant le mot de Barton-Baker (4) *a wonderful furore* ; la salle de Covent-Garden était bien trop étroite pour contenir la foule des spectateurs, et tel fut l'enthousiasme que Garrick, alors âgé de dix-sept ans, en garda le souvenir à jamais : il conta plus tard à Noverre que l'on se battait pour entrer au théâtre et que cette seule soirée avait valu à Mlle Sallé plus de deux cent mille francs (5).

Peut-être y a-t-il là quelque exagération ; aussi bien, l'abbé Prévost donne d'autres chiffres, en même temps qu'il raconte cette soirée à sa manière :

« La vertu de Mademoiselle S... jointe à ses talents pour la danse a fait ouvrir en sa faveur des milliers de bourses, qui l'ont dédommée de ce que son refus lui avait fait perdre (6).

(1) En français dans le texte.

(2) En français dans le texte.

(3) Voir ce qui a été dit plus haut à ce sujet, lors du *benefit* de 1731.

(4) Barton-Baker, *the London stage*, I, 257.

(5) Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs* (1807), II, 103 et ss.

(6) Il s'agit du refus des 2.000 guinées, auquel il a été fait allusion précédemment.

Jamais on n'a vu de *benefit* si applaudi que le sien. Le prince de Galles et le prince d'Orange l'ont honoré de leur présence. Le roi, la reine et les princesses avaient dessein de s'y trouver aussi, mais n'ayant pas voulu s'exposer à la chaleur et à la presse dans une assemblée aussi nombreuse, ils n'ont pas laissé d'envoyer un présent à Mlle S... Quantité de seigneurs et dames ont imité cet exemple. Si le profit du *benefit* est monté comme on l'assure, à six ou sept cents guinées, il est aisé de concevoir qu'en additionnant cette somme avec celle que Mlle S... a gagné d'honneur et d'estime, cela monte bien au-dessus des deux mille guinées dont elle s'est privée par vertu » (1).

Et l'abbé Prévost de remarquer en note que le produit du *benefit* atteint environ 13.000 livres de France, lesquelles, « jointes aux 250 livres sterling que Mlle Sallé doit avoir pour les appointemens de son hyver, feront de 17 à 18.000 francs » ; ce qui est déjà une somme assez rondelette pour une saison de six mois à peine.

Le mois d'avril voit se succéder les *benefit* de tout le personnel de Covent-Garden, et la danseuse prête à chacun de ses camarades le concours de son talent. Pour l'acteur Hippisley, le 25 mars, elle danse avec Malter, *le Berger et la bergère*, et le *Matelot français*. Pour son partenaire Malter, le 17 avril, elle fait mieux les choses et donne *les Caractères de l'amour*, *Pygmalion* et *Bacchus et Ariane* « avec de nouvelles additions (2) ». Le 16 avril, elle figure au *benefit* de l'acteur Leveridge ; le 19 à celui de Mr. et Mrs. Laguerre ; le 22 à celui de Mrs. Buchanan.

Le 25, on annonce pour le 1^{er} mai suivant, la représentation au bénéfice de Wood, le caissier du théâtre, avec le concours de Mlle Sallé (*les Caractères de l'amour*, *Pygmalion*, etc.) et le programme est suivi de l'entrefilet que voici : « Le bruit que Mlle Sallé quitte la scène avant le 1^{er} mai est totalement dénué de fondement ; elle a formellement promis qu'elle exécuterait les danses mentionnées dans la présente annonce ».

Le lendemain 26, elle prend part au *benefit* du chanteur Rochetti, et le surlendemain 27 à celui de Haughton ; le *Daily*

(1) *Le Pour et le Contre*, III, 216. — Le *Mercur*e d'avril 1734 mentionne en quelques mots cette représentation.

(2) On voit dans l'annonce de cette représentation que Malter logeait, comme Mlle Sallé, chez l'horloger Grignon, dans Russel-Street.

Journal ajoute à la mention de son nom que c'est la dernière fois qu'elle paraîtra sur la scène pour cette saison.

Ce qui ne l'empêche pas de danser le 30 avril au *benefit* de sa camarade du corps de ballet miss Norsa ; le 1^{er} mai, à celui de Wood, annoncé dès le 25 avril ; le 3, à celui de Mr. Morgan le 4, à celui de Mr. Ford et de Mrs. Forrester ; le 6, à celui de Mr. Du Pré junior et de Mrs. Pelling ; et le 8, à celui de Ray, Du Pré et Duke.

Le 7 mai a lieu une représentation assez extraordinaire, qui est à la fois au bénéfice et pour les débuts d'une actrice nouvelle : la propre belle-sœur de Mlle Sallé. Au programme, *the Busy body*, — « le rôle d'Isabinda, par Mrs. Sallé, pour ses débuts au théâtre » — et un *opera-ballad* avec des intermèdes par Mlle Sallé et Malter, notamment *Pygmalion* et *Bacchus et Ariane* ; le tout, « au bénéfice de Mrs. Cantrel et de la veuve de M. Sallé ».

Après quoi, les théâtres anglais ferment leurs portes (1), et c'est à Paris que la Comédie-Italienne se charge de commémorer en quelque sorte, la brillante saison de la danseuse : le 28 juin, Riccoboni le fils et Mlle Rolland jouent un ballet-pantomime inspiré de *Pygmalion*, avec des airs de Mouret, et l'on n'est pas sans faire remarquer (1) que « le même sujet de ballet a été dansé à Londres au mois d'avril précédent, par la Dlle Sallé et par le S^r Maltaire ». C'était, pour les Italiens une façon de se venger de M. de Maurepas, que de rendre hommage à l'étoile dont le ministre les avait privés naguère.

La danseuse ne se montre d'ailleurs pas pressée de rentrer en France : elle renouvelle son engagement avec John Rich et attend la réouverture de la saison.

Cependant, la crise théâtrale dont on n'avait eu que les préliminaires l'année précédente atteint peu à peu son maximum. On a vu que le castrat Senesino, qui s'était brouillé avec son directeur Hændel en juin 1733, avait, suivant le mot de l'abbé Prévost ; « formé un schisme dans la troupe » de Haymarket, soutenu par une coterie appartenant à l'aristocratie anglaise, il avait loué faute de mieux, pour la saison de 1733-1734, la salle de Lincoln's Inn Fields, que John Rich

(1) *Mercur*e, juillet 1734.

allait quitter pour celle de Covent-Garden. On engagea Porpora et Arrigoni comme compositeurs ; le premier fut chargé de conduire l'orchestre, et les représentations commencèrent le 29 décembre 1733.

De son côté, Hændel n'était pas resté inactif et avait pris ses dispositions pour tenir tête à la cabale : il fit appel à de nouveaux chanteurs italiens — entre autres à Carestini, Scalzi, les deux sœurs Negri et la signora Durastanti — pour combler les vides de la troupe de Haymarket, et ouvrit la saison avec succès. La lutte se poursuivit toute l'année, très âpre mais indécise jusqu'au dernier instant. Le public se passionnait pour ces querelles ; on n'épargnait d'ailleurs aucune dépense pour lui plaire, et de part et d'autre on avait recours à tous les moyens possibles pour l'attirer. Ainsi quand Hændel fit jouer avec succès son *Ariadne*, le 26 janvier 1734, ses adversaires se hâtèrent de jeter la confusion dans l'esprit du public en montant un opéra de Porpora, intitulé *Ariadne in Naxos*, qui fut d'ailleurs assez froidement accueilli. Et Prévost, résumant la situation, écrivait dans *le Pour et le Contre* : « Il s'est fait depuis six mois plus de dépense pour les deux Opéra qu'il ne s'en fera pour l'entretien de la Flotte pendant toute l'année. M. Hændel, toujours soutenu par le roi et la famille royale, fait valoir autant qu'il peut la voix charmante du signor Carastini ; et tous les seigneurs de la cour, idolâtres du signor Senesino prodiguent les guinées pour l'élever au-dessus de son rival »(1).

Le premier coup sérieux porté à Hændel fut l'engagement par ses concurrents, de la S^a Cuzzoni et surtout celui du chanteur Farinelli, qui devait bientôt éclipser tout le monde, y compris Senesino lui-même. Pour comble de malchance, Heidegger propriétaire du théâtre de Haymarket, étant arrivé au terme de son bail avec Hændel, refusa de le lui renouveler et loua la salle à la troupe rivale de Porpora, à laquelle Lincoln's Inn ne suffisait plus.

Voilà donc l'infortuné compositeur sans théâtre, à la veille de l'ouverture de la saison... Que faire ? Expulsé de Haymarket par Porpora, Hændel en fut tout d'abord réduit à remplacer Porpora dans le théâtre que celui-ci venait de quitter et à donner quelques représentations d'*Ariadne* et du

(1) *Le Pour et le Contre*, III, 257.

Pastor fido à Lincoln's Inn Fields, pendant le mois d'octobre 1734 : mais la vieille maison de Portugal Street n'était pas un abri bien sûr ni bien satisfaisant ; à demi ruinée. elle était déjà insuffisante en 1731, époque à laquelle John Rich avait organisé une souscription lui permettant de faire construire une salle nouvelle dans Bow Street, celle de Covent-Garden.

C'est précisément à cette salle, inaugurée l'année précédente que Hændel eut recours. Il conclut un arrangement avec John Rich, en vue de donner sur son théâtre des représentations d'opéras alternant avec celles des comédies et des drames, et Mlle Sallé, qui appartenait à la troupe de Rich se trouva entrer, par la force des choses, dans une combinaison dont les conséquences devaient être pour elle singulièrement inattendues et fâcheuses.

Le *Theatrical Register* annonce la première représentation d'opéra pour le 9 novembre : le programme est composé du *Pastor fido*, de Hændel, précédé d'un prologue inédit intitulé *Terpsichore*. « M. Hændel ouvrira demain Covent-Garden avec l'opéra de *Pastor fido*, dit encore *the Bee* du 8 novembre, qui sera précédé d'une nouvelle représentation dramatico-musicale » (1).

L'expression est tout à fait juste, en effet, et ce prologue fut pour Mlle Sallé, qui faisait sa rentrée, une occasion de mettre une fois de plus en valeur son admirable talent de danseuse-mime. Aussi bien, n'était-elle pas étrangère à la conception de ce prologue de circonstance, spécialement écrit à son intention, et dont le compositeur n'avait pas eu à chercher bien loin le sujet. Ce n'est à tout prendre qu'une paraphrase des *Caractères de l'amour*, ou des *Caractères de la danse* mis en pantomime (2), que Hændel avait dû voir interpréter par Mlle Sallé la saison précédente, ainsi qu'on pourra s'en rendre compte par une analyse sommaire de ce divertissement.

Apollon raconte à Erato qu'il a quitté le Parnasse pour

(1) Cette citation de *the Bee* est tirée de la *Life of Handel*, de SCHÆLCHER, p. 172. Dans les *Handel's Werke* (LXXXIV), on donne cette pièce comme ayant été représentée avec son prologue le 18 mai 1734. — L'opéra avait été représenté pour la première fois sans prologue et sans ballet le 22 novembre 1712.

(2) Pour l'évolution du divertissement des *Caractères de la danse* et le sens donné à son interprétation par les étoiles qui le dansèrent — Milles Prévost, Sallé, Camargo, etc., — voir l'étude déjà citée : P. Aubry et E. Dacier, « *les Caractères de la danse* », *histoire d'un divertissement au début du XVIII^e siècle* (Paris, Champion, in-8°).

juger si sa nouvelle académie (entendez : le théâtre de Covent-Garden) est digne de lui, et demande à la muse de la Poésie si Terpsichore n'y viendra point. Erato répond que sa sœur ne saurait être loin, et en effet Terpsichore (Mlle Sallé) fait son entrée.

Apollon et Erato, en un duo, l'engagent à s'unir à leurs harmonieux accords, et la muse de la Danse répond aussitôt en exécutant une sarabande sur le thème du duo. Le dialogue reprend ensuite :

APOLLON	<i>Col tua piede brilla Amor Et fa l'anima goder.</i>
ERATO	<i>... Pingi i trasporta d'un amator Che si promette l'amato ben</i>

Et Terpsichore dépeint les transports d'un amant, sur un air de gigue. Puis, après un nouveau duo (*Tuoi passi son dardi*), elle change de danse et exécute plusieurs figures.

Mais, lui dit Apollon :

	<i>La gelosia vieco il furor Che della mente turba il seren, etc.</i>
ERATO	<i>Dimostra la forza di quelle passioni.</i>

Et la muse de la Danse figure les craintes et les espoirs d'un cœur jaloux.

Enfin, après avoir représenté la rapidité des vents par une danse très animée, qui excite l'admiration d'Apollon et d'Erato, elle disparaît au milieu d'un chœur final.

Ce petit ouvrage, qui porte dans le livret le titre de *Prologo* et qui devait ravir d'aise la ballerine dont il servait à merveille le talent, était suivi du *Pastor fido* que le compositeur avait augmenté de trois ballets (1) : la présence de Mlle Sallé dans la troupe de Rich était un élément de succès dont Hændel ne pouvait manquer de tirer parti ; elle fut, en tout cas, une des causes principales de l'introduction des ballets dans l'opéra italien, qui ne comportait jusqu'alors ni danses, ni intermèdes(2). C'est ainsi que Mlle Sallé fut mise à contribution dans *Pastor fido*, dans *Orestes*, repris le 18 décembre 1734, avec des additions

(1) Ballet des chasseurs, à la fin du I^{er} acte ; ballet des bergers et bergères, à la fin du second ; ballet général, à la fin du III^e.

(2) *Le Pour et le Contre* (1733), I, 360. Le passage a été cité plus haut.

nouvelles, et dans *Ariodante*, donné pour la première fois le 8 janvier 1735 et représenté douze fois consécutives.

Entre temps, on la voit figurer dans ces spectacles coupés chers à John Rich : par exemple, le 24 et le 25 décembre 1734, elle danse entre les actes de *Richard III* un tambourin, et un nouveau petit divertissement, bien souvent repris par la suite, *la Coquette française*, avec Mr. et Mrs. Lally (1) ; d'autres fois, l'avisé directeur de Covent-Garden emprunte aux opéras de Hændel la matière de ses intermèdes : ainsi, le 14 avril 1735, on joue *Henri IV*, avec, entre les actes, le ballet des « Marins grecs, comme il est donné dans l'opéra d'*Orestes*, et un grand ballet intitulé *le Berger fidèle*, tel qu'il est exécuté dans l'opéra de *Pastor fido* » (2). On trouve encore le nom de Mlle Sallé dans les programmes des représentations au bénéfice de Mr. Walker, le 15 mars ; de Mr. Chapman, le 29 ; de Mr. Bullock, le 8 avril, etc. A cette dernière soirée, parmi les différents intermèdes de danses exécutés par Mr. Glover, Mr. Lally, Mlle Sallé et autres, on retrouve le ballet-pantomime de *Pygmalion*.

Or, ce n'était pas sans raison que la danseuse devait recourir aux succès de naguère : il lui fallait non seulement combattre pour Covent-Garden, mais lutter pour son propre crédit. La noblesse, qui s'était rangée du côté de Senesino lors de sa rupture avec Hændel et qui n'avait pas cessé de le soutenir dans son entreprise rivale, restait hostile à l'auteur d'*Ariadne* et, pour marquer davantage encore son hostilité, affichait un enthousiasme insensé pour Farinelli, la nouvelle étoile de Haymarket : « on aimait les autres, écrit l'abbé Prévost ; pour celui-ci, on en est idolâtre, on l'adore ; c'est une fureur » (3).

En dépit de cette cabale et de la malchance qui continue de le poursuivre — Carestini, le seul homme capable de contrebalancer les succès de Farinelli, va quitter la troupe et retourner en Italie, — Hændel n'abandonne pas la partie. Mais, si son entreprise se maintient tant bien que mal, il est de bon ton de la dénigrer ; et les interprètes dévoués qui lui demeurent fidèles en la circonstance ne sont pas mieux traités que le compositeur. Voici donc Mlle Sallé en butte aux critiques des gazetiers ; les épigrammes succèdent aux dithyrambes, et l'artiste

(1) Malter était retourné en France à la fin de la saison précédente.

(2) *Daily Journal*.

(3) *Le Pour et le Contre*.

doit faire, comme tant d'autres, d'amères réflexions sur l'inconstance et la malignité du public.

Car elle n'est pas la seule à souffrir de cette disgrâce : à Drury-Lane, Mlle Grognet, dont l'étoile pâlit, songe à reprendre le chemin de Paris (1); et le danseur Poitiers, « se trouve dans la nécessité de renoncer au théâtre, ou de faire des excuses fort humiliantes pour quelques paroles indiscrètes qui lui sont échappées et pour avoir refusé le *bis* aux ordres souverains du parterre » (2) : on veut l'obliger à demander pardon à genoux, au milieu du théâtre. En un mot, comme dit *le Pour et le Contre*, « on ne s'entretient que des traverses et des infortunes des héros de la scène », et Mlle Sallé n'est pas ménagée. La petite feuille de l'abbé Prévost, parlant d'un de ces « poètes ingrats » qui avaient injurieusement traité la danseuse, publie une de ces petites pièces satiriques, dont le rédacteur s'excuse de ne pas donner la traduction ; la voici :

The French us English oft deride
And for our unpoliteness chide :
Mam Salé too — late come from France —
Says we can neither dress nor dance
Yet she, as t'is agreed by most,
Dresses and dances at our cost.
[She from experience draws her rules
And justly calls she English fools
For such they are, since none but souch
For foreign jilts would pay so much (3).

Ce qui signifie : « Les Français se moquent souvent de nous, Anglais, et nous reprochent notre rudesse : Mlle Sallé elle-même récemment venue de France, dit que nous ne savons ni nous habiller ni danser. Mais elle, comme chacun sait, s'habille et danse à nos frais ; elle tire ses jugements de sa propre expérience et elle a bien raison de dire que les Anglais sont fous, car ils le

(1) Elle rentrera avec Mlle Sallé à la fin de juin 1735.

(2) *Le Pour et le Contre*, VI, 105.

(3) *Le Pour et le Contre*, VI, 23.

sont, en effet, depuis qu'ils paient si cher pour de semblables coquettes étrangères (1) ».

Hélas ! Elle n'était pas au bout de ses déconvenues, la triomphatrice de naguère. Ce n'était rien encore de voir les feuilles publiques la prendre à partie ; c'était déjà plus pénible d'apprendre que le *benefit* de Farinelli avait obtenu un succès sans précédent, au lieu que le sien propre n'avait atteint que la moitié de celui de l'année précédente ; mais le pis, c'est qu'il lui fallut subir l'outrage des sifflets ! Qui l'eût dit, une année auparavant ?

Et pourtant *Alcina*, le nouvel opéra de Hændel, représenté le 16 avril, s'était affirmé comme un succès pour le musicien, et quoique la *gentry* ne désarmât pas, on put continuer de donner la pièce jusqu'à la fin de la saison. Par contre, le ballet avait été mal accueilli et Mlle Sallé avait achevé d'indisposer la salle par le choix d'un costume, pourtant fréquemment employé alors, — le travesti, — mais qu'on disait qui lui seyait mal. Le prétexte est mince évidemment ; on sait d'ailleurs qu'il n'y a pas de mauvaises raisons pour la cabale, et à bien lire *le Pour et le Contre*, on acquiert la conviction que les sifflets n'avaient d'autre raison de s'adresser à la danseuse que celle d'atteindre Hændel par le même coup ; les lignes suivantes contiennent l'aveu implicite de ce parti-pris :

« Mlle Sallé, y lit-on, qui avait d'abord reçu des Anglais les mêmes faveurs que Farinelli, avec la proportion néanmoins qui convient à ses talens, s'était vû ensuite fort maltraitée en vers et en prose, sans qu'on ait sçu les raisons qui pouvaient justifier ce changement. On était même porté à croire que le trait venait de quelque concurrent jaloux, et l'on sçait que ces derniers obstacles nuisent moins à la gloire qu'ils ne la relèvent. Mais par un caprice incroyable dans une nation qui avait sçu rendre justice à son mérite, elle a eu le chagrin de voir les

(1) Par curiosité, voici une traduction du temps trouvée sur un feuillet de papier sans indication d'aucune sorte, dans le *Portefeuille de Bachaumont* (Bibl. de l'Arsenal, ms. 3.505, fol. 166) : « Les Français sont souvent choqués de la grossièreté des Anglais : Mlle Sallé, venue depuis peu de France en ce païs, décide que nous n'avons aucun talent pour la parure ny pour la danse. Le bruit commun cependant est qu'elle veut bien s'habiller et danser à nos frais, et en cela elle a grande raison de nous traicter de ridicules, car il n'y a que notre nation dans le monde qui soit assés extravagante pour payer aussy chèrement les p..... affrontes ».

dispositions si changées qu'on n'a pas eu honte de la siffler en plein théâtre.

« On jouait l'opéra d'*Alcine*, dont le sujet est tiré de l'Arioste. Mlle Sallé avait composé un ballet dans lequel elle se chargea du rôle de Cupidon, qu'elle entreprit de danser en habit d'homme. Cet habit, dit-on, lui sied mal, et fut apparemment la cause de sa disgrâce. Ses partisans en France s'affligeront moins qu'elle d'un accident qui pourra contribuer à la rendre au théâtre de Paris, surtout depuis le mauvais succès de son *benefit* qui ne lui a pas produit la moitié autant que l'année dernière.

« Cependant, on ne sçaurait dire que la fortune l'ait tout à fait abandonnée, puisqu'elle ne cesse de favoriser Francisque, son oncle, chef d'une troupe de comédiens de province qui passèrent en Angleterre au commencement de l'hyver dernier (1), et que les dix mille écus qu'il a déjà gagnés peuvent revenir quelque jour à Mlle Sallé par droit de succession... (2) »

L'artiste pouvait à bon droit trouver de semblables consolations assez illusoires. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle n'eut aucun désir de renouveler l'expérience et qu'elle reprit le chemin de Paris, dès son engagement terminé, laissant Hændel se débattre au milieu des difficultés grandissantes qui devaient le conduire bientôt à la faillite.

Elle quittait l'Angleterre et les Anglais, « incapables de rien comprendre à la danse », dans le même état d'esprit que la Faustina Bordoni, quand elle déclarait, en 1728, à son départ de Londres, que l'on était incapable d'y rien comprendre à la musique. Toutes les deux avaient eu la désagréable surprise de voir les sifflets succéder aux applaudissements à si peu d'intervalle qu'elles étaient fondées à manifester quelque mécontentement.

Cependant, d'un côté et de l'autre du détroit, on colporte une épigramme nouvelle qui obtient grand succès, si l'on en juge par la publicité qu'on lui donne (3). « La Sallé est revenue d'Angleterre, disent les nouvelles à la main du 2 juillet 1735,

(1) On a vu plus haut qu'il y était venu dès l'hiver de 1374.

(2) *Le Pour et le Contre*, VI, 287.

(3) On la trouve dans les gazettes à la main, notamment dans les *Nouvelles de la cour et de la ville*, publ. par le C^{te} E. de Barthélemy, d'après le ms. 13.694 supplément, de la B. N. ; dans le *General Advertiser* du 10 juillet ; dans une lettre de Marais à Bouhier, du 3 juillet, où elle est d'ailleurs incomplètement reproduite, etc.

aussi mécontente des Anglais qu'elle l'était de nous quand elle partit. Voici une épigramme qui la peint au naturel :

Mistriss Sallé toujours errante
Et qui vit toujours mécontente,
Sourde encore du bruit des sifflets,
Le cœur gros, la bourse légère,
Revient, maudissant les Anglais,
Comme en partant pour l'Angleterre
Elle maudissait les Français.

On ne sait encore si elle dansera à l'Opéra, et le public témoigne là-dessus une impatience qui lui fait honneur. »

Le 11 août, les nouvellistes annoncent son engagement, et qu'elle dansera dans le ballet de Rameau alors en répétitions. Le 23 août, en effet, elle fait une rentrée sensationnelle dans les *Indes galantes*, où « l'acte des Fleurs » est un des rares ballets intrigués qu'on puisse rencontrer dans les opéras de cette époque.

Il faut voir là autre chose qu'une coïncidence.

Noverre déclare qu'on ne peut citer comme exemples de ballets d'action, pour toute la première moitié du XVIII^e siècle, que l'acte des Fleurs dans *les Indes galantes* (1735), la passacaille de *l'Europe galante* (1736), l'acte d'Eglé dans *les Fêtes d'Hébé ou des Talens lyriques* (1739), et le prologue des *Fêtes grecques et romaines* ; or les trois premiers de ces quatre « ballets-pantomimes » ont été créés par Mlle Sallé pendant la dernière période de sa carrière à l'Opéra, entre son retour de Londres (juillet 1735) et sa retraite prématurée (juillet 1740); bien plus l'un au moins de ces divertissements, celui de *l'Europe galante*, est entièrement de l'invention de la danseuse (1).

Il semble donc que les saisons de Mlle Sallé à Londres n'avaient pas été inutiles, puisque en permettant à la créatrice d'*Ariane* et de *Pygmalion* de faire consacrer ses idées et sa manière par les étrangers, elles avaient amené les directeurs de l'Académie royale de musique, sinon à les encourager, tout au moins à les admettre, — ce qui était déjà une assez jolie revanche pour l'artiste...

ÉMILE DACIER.



(1) Noverre, *Lettre sur les arts imitateurs*, I. p. 271



NOTES JURIDIQUES

LE DROIT DE CITATION. DU CRITIQUE MUSICAL.

Certains éditeurs, propriétaires d'œuvres musicales ont émis, à diverses reprises, une prétention qui est de nature à porter atteinte aux droits fort respectables de la critique. Ces éditeurs, en vertu du pouvoir absolu et exclusif que la loi leur confère sur les œuvres dont ils sont propriétaires, ont voulu refuser aux critiques musicaux le droit de citer dans leurs écrits des fragments de ces œuvres — quelques mesures et même quelques notes — ; ou ce qui revient au même, ils ont prétendu exiger que la citation ne fût faite qu'avec leur autorisation.

C'est là une prétention inadmissible, qu'il convient de rejeter énergiquement.

Sans doute, la loi de 1793 qui proclame, réglemente et sanctionne le droit de reproduction, donne au propriétaire de l'œuvre musicale (le compositeur ou un cessionnaire) un pouvoir absolu sur elle. Son but est de permettre à ce dernier d'exploiter à son gré et de manière exclusive l'ouvrage qui lui appartient, en lui donnant le moyen de poursuivre en justice les contrefacteurs et de les faire condamner à des peines sévères.

Mais faut-il conclure de là que le critique musical, qui, dans une étude ou une discussion, cite à l'appui de ses assertions quelques mesures de la partition qu'il analyse, est un contrefacteur ? Peut-on dire qu'il s'est emparé du bien d'autrui pour

en tirer un gain illicite parce qu'il a cité le thème d'une œuvre musicale, parce qu'il l'a montré dans ses transformations successives ; ou bien encore parce qu'il a transcrit quelques accords, parce qu'il en a indiqué le curieux enchaînement ? Evidemment non. L'esprit de la loi est contraire à cette interprétation ; il est incontestable que le musicographe peut librement faire usage des citations dans ses ouvrages ; il n'a besoin pour cela d'aucune autorisation car cet usage ne constitue nullement une atteinte à la propriété artistique.

Et, en effet, l'emploi d'une citation ne cause au propriétaire de l'œuvre citée aucun préjudice, ni moral, ni matériel. Si un critique entreprend l'étude d'un ouvrage musical, c'est qu'il le juge digne d'être analysé, c'est qu'il lui reconnaît une certaine valeur ; et la publicité faite autour du nom de son auteur ne peut que contribuer à sa renommée. D'autre part, le fait de citer quelques mesures et même quelques lignes d'une symphonie ou d'un opéra n'est pas un acte de concurrence illicite au point de vue de l'exploitation commerciale ; la citation n'empêchera pas l'œuvre de se vendre si elle est du goût du public. Bien au contraire, un fragment intéressant peut éveiller l'attention, piquer la curiosité et inciter le lecteur à acheter l'œuvre étudiée. Et cela est si vrai que beaucoup d'éditeurs donnent dans leurs catalogues, des lignes entières, souvent même une partie très notable des ouvrages qu'ils vendent, avec l'espoir que, séduit par le début du morceau, on aura envie de l'acheter pour le connaître en entier.

Si le droit du critique musical est certain, légitime, indiscutable ; faut-il du moins que ce dernier ne sorte pas de son rôle de critique loyal et sérieux ; la citation n'est licite qu'autant qu'elle reste véritablement une citation, au sens propre du mot.

Et alors, se pose la question de savoir ce qu'il faut entendre exactement par : citation ; il y a lieu également d'examiner dans quel cas l'usage de citation devient abusif, dans quel cas il constitue une contrefaçon.

Le fragment d'une œuvre musicale reproduit dans l'ouvrage d'un critique est une citation, lorsque ce fragment n'est qu'un accessoire du texte littéraire, un argument qui fortifie la thèse soutenue. La citation ne doit être que l'ornement de l'œuvre personnelle du critique. l'illustration qui a

pour le lecteur une signification très précise et qui éclaire l'étude analytique (1). Chaque fois qu'une citation n'aura pas ces caractères, elle sera abusive, illicite.

De plus, ce qu'il faut rechercher pour savoir quand il y a contrefaçon et non plus simplement citation, c'est quelle a été l'intention de celui qui a fait usage de l'œuvre musicale et quelles ont été les conséquences de cet usage. Il est évident que si, sous prétexte de citations habilement rapprochées, l'ouvrage original est reproduit en entier, la prétendue critique n'est qu'une reproduction frauduleuse, un stratagème pour s'approprier le travail d'autrui (2). Et même, il y a contrefaçon si, sans citer l'œuvre entière, on en publie les passages essentiels, les morceaux les plus intéressants de manière à en donner une notion complète, à rendre inutile pour le public l'achat de l'ouvrage original, et à porter ainsi sciemment et déloyalement préjudice à son propriétaire (3). Ainsi, serait une contrefaçon la publication d'une romance détachée d'un opéra, même si cette publication était accompagnée de quelques commentaires (4).

Dans tous les cas les difficultés ne peuvent être résolues que selon les circonstances et les tribunaux, juges souverains des litiges, doivent apprécier, en s'inspirant des principes fondamentaux ainsi que de l'esprit de la loi de 1793 ; mais sans jamais porter atteinte aux droits incontestables de la critique.

On ne saurait se montrer trop rigoureux envers les contrefacteurs, ces gens dénués de scrupules qui cherchent à piller les œuvres d'art, à vivre aux dépens d'autrui ; mais, d'autre part, il faut affirmer sans hésitation le droit pour le critique loyal et sérieux de faire dans ses études des citations des œuvres musicales qu'il analyse, et cela, librement, sans entraves, sans formalités d'aucune sorte.

(1) Voir C. Paris, 1^{er} décembre 1855. Pataille, 1857, p. 243. — C. Paris, 22 déc. 1881. Pataille, 1882, p. 295. — T. civ. Seine, 21 mars 1889, *Le Droit*, 22 mars 1889.

(2) Voir C. Paris, 24 mai 1845. Blanc, p. 180. — C. Paris, 15 juillet 1897. *Gaz. des trib.*, 3 octobre 1897.

(3) C. Paris, 12 mars 1845. Blanc, p. 181. — C. Paris, 6 janvier 1849. Blanc, p. 181. — T. civ. Seine, 12 janvier 1893. *Dall.* VI, 2, 177. — T. civ. Seine, 11 mars 1897. *Dall.* 98, 2, 358. — T. civ. Seine, 14 décembre 1899. *Gaz. trib.*, 15 décembre 1899. — T. civ. Besançon, 20 février 1902. *Dall.* X, 2, 244.

(4) T. corr. Seine, 21 mars 1865. Pataille 65, p. 198. — C. Paris, 15 février 1882. *Gaz. trib.*, 19 fév. 1882.

Les citations musicales sont d'une extrême utilité ; on ne saurait trop y recourir. Car c'est un excellent moyen, le seul, d'illustrer les études critiques, d'en faciliter la compréhension, et de rendre intéressantes les explications techniques, qui, à elles seules, seraient bien souvent vaines. L'usage des citations est appelé à devenir de plus en plus fréquent, au fur et à mesure que la littérature musicale prend un développement plus considérable. Dans l'intérêt de tous, il faut défendre avec la plus grande énergie le droit du critique, et ne pas se soucier des résistances et des mauvaises volontés (1).

GEORGES BAUDIN.



(1) Dans la plupart des législations étrangères, le droit de citation est admis et réglementé par des dispositions positives.

Voir : Allemagne. Loi du 11 juin 1870, article 47. — Belgique. Loi du 22 mars 1886, article 13. — Hongrie. Loi du 4 mai 1884, article 47. — Norvège. Loi du 8 juin 1876, article 16. — Suède. Loi du 10 août 1877, article 11. — Suisse. Loi du 23 avril 1883, article 1.



LE MOIS

MUSIQUE FRANÇAISE



LE « festival de musique française » donné par Mme Camille Fourier, le 8 juin dernier, au théâtre de l'Odéon, nous promettait « un bouquet cueilli au riche jardin de la musique française ». Les fleurs de ce bouquet étaient Lalande, du Mont, Rameau, Cl. Debussy, V. d'Indy, H. Duparc, G. Fauré et E. Chabrier. Un louable éclectisme avait, on le voit, guidé la main de la jardinière. Quant à l'exécution, je dirai simplement qu'il eût fallu au moins deux ou trois répétitions encore pour qu'elle fût satisfaisante. De pareilles tentatives méritent, à coup sûr, d'être encouragées lorsqu'elles promettent, comme celle-ci, de se renouveler en des conditions meilleures. Mme Fourier fera bien, je crois, de se priver l'année prochaine de certains concours intempestifs ; je ne dis pas cela pour M. Clarence Amelungen, pianiste aimable et délicat, sympathique avant tout, à qui il ne manque encore que d'avoir conquis plus d'assurance.

LOUIS LALOY.

Le *Fortunio*, tiré par MM. de Flers et de Caillavet du *Chandelier* de Musset et mis en musique par M. André Messager, est une pièce adroitement construite, et dont les décors sont char-

nants. La musique s'y montre presque superflue, avec la facilité exagérée de ses mélodies et la truculence inutile d'un orchestre que l'on voudrait léger. M. Messenger, qui nous revient de Londres, semble accoutumé à écrire pour des oreilles plus paresseuses que les nôtres. Le séjour de Paris ne pourra manquer d'être salubre à l'excellent musicien sans qui nous n'aurions jamais connu *Pelléas*. Mme Marguerite Carré étale, selon sa coutume, une coquetterie appliquée et des grâces lourdaudes ; M. Francell est un Fortunio nigaud à souhait ; MM. Fugère et Jean Périer sont excellents, l'un dans la bonhomie prudhommesque du mari de Jacqueline, l'autre par la finesse incisive qu'il prête au clerc Landry ; un rôle moins insignifiant conviendrait mieux à un artiste aussi maître de son art et aussi personnel. On gaspille, à l'Opéra-Comique, des trésors d'énergie et de talent.

Louis Laloy.



LA SAISON DE LONDRES

OPÉRAS-COMIQUES, OPÉRETTES ET " MUSICAL COMÉDIES "

A l'heure où paraîtront ces lignes, comme l'on dit, la vraie « saison » sera commencée ; c'est-à-dire que *Covent-Garden* aura réouvert ses portes avec un festival tétralogique dirigé par Hans Richter. Cependant, nous avons dû nous contenter ce mois-ci, en fait de musiques théâtrales, de quelques œuvres d'un caractère plus léger.

Les « *musical comedies* » triomphent dans plusieurs théâtres du West End ; amusantes, spirituelles parfois, et sans prétentions musicales, elles tiennent le milieu entre l'opérette et la revue ; on les améliore, on les bourre de scènes nouvelles, selon les événements et le goût du jour. *Miss Hook of Hol-*

land qu'on joue en ce moment au *Prince of Wales's* est le type parfait de ce genre de spectacle ; *My Darling* qui fait salle vide chaque soir au *Hicks theatre* en est l'exemple le plus exécration. Mais il faut reconnaître que, bonnes ou mauvaises, ces pièces sont toujours montées merveilleusement avec un rare soin artistique et un extraordinaire souci du détail délicat.

Au *Savoy theatre*, on peut entendre les opéras-comiques de Gilbert et Sullivan, *The Gondoliers*, *The Yeomen of the guard*, et même *Patience*, cette parodie des gestes esthétiques et des poses morbides lancées vers 1880, par M. Oscar Wilde. Il me semble que les œuvres de Sullivan, d'une jolie musicalité, correspondent assez exactement aux productions de M. André Messager ou à certains passages de *Roméo et Juliette* de M. Gounod, plus que des opérettes, presque des opéras-comiques.

A côté de tous ces agréables spectacles, des pièces comme *La Mascotte*, les *Mousquetaires au Couvent*, qui ne supportent pas la médiocrité, interprétées au *Coronel theatre* par une troupe française de troisième ordre, font piètre figure dans leur mise en scène mesquine, et donnent au public anglais une fâcheuse idée des opérettes à succès parisiennes.

Cependant, à l'*Adelphi*, la compagnie du Komische Opar de Berlin vient de commencer une brève série de représentations des *Contes d'Hoffmann*.

Voici de l'art le plus parfait. Des chœurs admirables, des artistes presque anonymes en l'obscurité troublante des contes, évoluent dans des décors extraordinaires de vérité hoffman-nesque : c'est le salon de réception du docteur Coppélius, glacé et carré avec ses meubles raides et ses invités cérémonieux ; c'est la chambre d'Antonia, ridicule et charmante, inondée de clair de lune, le terrifiant docteur Miracle et ses bouteilles qui brillent dans la nuit ; c'est la taverne bruyante d'étudiants où le poète cherche l'oubli ; et c'est surtout le jardin, à Venise, crépusculaire et parfumé, ses colonnades palatiales, la lagune qu'on devine, la gondole qui passe au son d'une barcarolle, la courtisane Giuletta presque nue sous ses cheveux rouges, et ce mystérieux voleur de reflets — toute une atmosphère romantique frissonnante et un peu absurde que l'art de ces décorateurs et de ces artistes allemands évoquent devant nous avec une intensité imprévue et inoubliable. Ce paysage vénitien parsemé d'artificiels personnages,

semblait un étrange tableau dû à la collaboration folle de Veronèse, de Goya, de Corot et d'Aubrey Beardsley — avec, en plus, le charme gauche et démodé des gravures qui illustrèrent, il y a quelques décades, l'édition populaire des *Contes fantastiques* d'Hoffmann.



QUEEN'S HALL

Le *Queen's hall orchestra*, dirigé par M. Henry Wood, le *London Symphony orchestra*, sous la conduite de A. Nikisch et les élèves de M. Maurel s'y font applaudir à tour de rôle.

Un concert spécial vient d'être donné avec le concours du célèbre « Sheffield Choir » en l'honneur de la visite des ministres coloniaux. Le programme se divisait très nettement en deux parties : musique et patriotisme. En fait de musique on écouta la *Neuvième Symphonie* ; comme patriotisme *God Save The King* (deux fois) la *Marseillaise* (pourquoi ?) et la *Coronation Mass* de M. Harriss. Un seul morceau parut réunir les deux qualités caractéristiques de ce concert très britannique ; je veux parler de l'ouverture *Rule Britannia* de Sir Alexandre Mackenzie ; en effet le directeur de l'Académie de Musique a su, dans cette page symphonique, réutiliser habilement son thème en y ajoutant un contre-point d'un joli effet basé sur le « horn pitre » dit « du collège ». Le public s'enthousiasma (était-ce pour la musique ou pour l'Angleterre ?) comme il se serait enthousiasmé pour un enfant prodige.

A ce propos, la prochaine fois que la jeune V... âgée de huit ans, qui joue *Chopin* comme père et mère, donnera un récital, je lui enverrai *The Twelfth Hour*, un livre charmant, précis et spirituel, de M. Levenson — une des plus amusantes peintures de la Société anglaise qu'on puisse voir —. Cette jeune personne y trouvera, entre autres choses, la façon dont on doit traiter les enfants prodiges, ce fléau de Dieu.

MARCEL BOULESTIN.

CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

La semaine passée un gentleman de Boston fit sensation à Chicago en proclamant, dans un discours, cette dernière ville le centre de la culture américaine ; Boston, dit-il, n'en est que la lisière. S'il en est ainsi, les Européens qui s'intéressent à l'art d'Amérique seront obligés de déplacer vers l'Ouest le centre de gravité artistique. Ceci confirme ce que j'ai dit précédemment : la culture américaine, véritablement américaine, doit se manifester dans l'Ouest, où se dissipe l'ombre projetée par les institutions européennes. On avait espéré que le menaçant déclin commercial de Boston serait au moins compensé par une renaissance artistique ; mais nous savons dès maintenant que cet espoir est vain. Toutefois, il n'est pas probable que les concerts de Boston, d'un si vif intérêt, malgré le trop timide accueil qu'ils font à la musique moderne, soient de sitôt supplantés par d'autres concerts américains.

Les derniers programmes sont les suivants :

Douzième Concert, 19 janvier :

Ouverture du Songe d'une nuit d'été... Mendelssohn
Concerto de Grieg en la mineur, pour
piano.
(Soliste : Mme Katherine Grodson).
Symphonie de Schubert en do majeur n° 7

Treizième Concert, 26 janvier :

La trompette magique (fantaisie orchestrale, d'après le poème de Walt Whitman) Converse.
Air de Mozart : L'amero saro constanti ;

- Récitatif et air de la Traviata* Verdi.
 (Chantés par Mme Melba).
Harold en Italie, symphonie Berlioz.
 (Solo d'alto par M. E. Tarir).

Quatorzième Concert, 9 février :

- L'Apprenti Sorcier*, scherzo Dukas.
Concerto n° 1 en si bémol mineur, pour piano Tchaïkowsky.
 (Soliste : Mme Olga Samaroff).
Deux tableaux symphoniques, d'après le
Polyeucte de Corneille, p. orchestre Tinel.
 (joués à Boston pour la première fois)

Quinzième Concert, 16 février :

- Symphonie domestique* R. Strauss.
Concerto n° 2, pour piano Brahms.
 (Soliste : M. Gabrilowitsch).
Ouverture de fête Brahms.

Seizième Concert, 28 février :

- La Mer* Debussy.
 (Première audition à Boston).
Olaf's Wedding dance A. Ritter.
 (1^{re} audition)
Valse de Méphisto Liszt.
Ouverture du Carnaval romain Berlioz.

Le quatrième concert du Quatuor Kneisel a eu lieu le 19 février. En voici le programme :

- Quatuor de Mozart en la majeur.*
Trio de Beethoven en ut mineur n° 3.
 (Pianiste : M. Perabo).
Quatuor de Tchaïkowsky, en fa majeur.
 L'orchestre symphonique de Chicago, sous la direction de

M. Stock, donna récemment deux concerts dont les programmes furent les suivants :

23 février. — *Ouverture de Carnaval* Dvořák.
Après-midi d'un faune Debussy.
Concerto, pour piano Moszkowsky.
 (Pianiste : Fanny Bloomfield-Zeisler).

2 mars. — *Ouverture* Smetana.
Unendliches Lied Schubert.
Symphonie n° 4 Brahms.
Adieux de Wotan Wagner.
 (Chanteur : M. Herbert Witherspoon).

Le 4 mars, M. Alexandre Scriabine donnait sous les auspices du Club musical d'amateurs, une audition de ses compositions de piano. Le programme contenait, entr'autres œuvres :

Prélude pour la main gauche.
Six préludes.
Sonate n° 3 en fa dièze mineur.
Deux Poèmes.
Trois Etudes.

On nous dit que M. Scriabine a écrit une symphonie qui doit contenir et nous faire connaître toute sa philosophie de l'univers. Si nous devons considérer les œuvres ci-dessus comme des chapitres séparés de sa philosophie, son univers nous paraît excessivement limité, bien plus que celui de la plupart d'entre nous. Elles sont caractérisées par une grâce délicate, qui peut effleurer la sensibilité, sans jamais émouvoir réellement.

ARTHUR FARWELL.



PHYSIOLOGIE MUSICALE

Le livre du docteur Ingegnieros sur le *Langage musical et les troubles hystériques* (1) est une intéressante monographie touchant sous les phénomènes psychophysiologiques musicaux. On sait quels sont les progrès récents de la psychiatrie, et les résultats qu'elle obtient dans la guérison des troubles mentaux : des noms comme ceux de Charcot et de Lombroso sont venus jusqu'aux oreilles du grand public.

L'auteur, reprenant la théorie d'Herbert Spencer sur les origines de la musique, nous expose tout d'abord ses opinions sur la nature des émotions musicales : le titre seul de l'ouvrage suffit à nous fixer là-dessus. Cependant il ajoute, avec M. Borrel, que « les bizarres transformations des thèmes, les singularités « de la ligne mélodique, les contrastes produits avec une savante « habileté, intéressent en amusant les techniciens : par exemple « la première invention de Bach. On ne peut pas faire entrer en « ligne de compte ces ouvrages lorsqu'on formule une théorie « générale sur la musique. Ecrits à froid, dans le silence du « cabinet, ils n'ont aucune valeur pour exprimer des sentiments ou des émotions. » Nous disons, dans ce même numéro, notre opinion sur ce problème primordial. M. Ingegnieros, constatons-le à ce propos, a mis dans son livre une documentation vraiment impressionnante par la qualité et par la quantité ; il cite des philosophes comme Janet et Malapert, des artistes comme Borrel, et des docteurs, des docteurs !... La première partie de l'ouvrage, précisément parce qu'elle aborde des problèmes philosophiques où l'auteur invoque surtout l'aide de ses devanciers, me paraît la moins intéressante : elle se termine par une classification un peu arbitraire des formes de l'intelligence musicale.

La deuxième partie, au contraire, plus spécialement pathologique, traite des troubles du langage musical. Elle contient,

(1) Paris, Alcan.

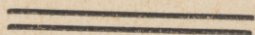
en particulier, une énumération complète et bien ingénieuse des centres fonctionnels musicaux (sensoriels et moteurs). Cette énumération est nécessaire, pour une étude méthodique des diverses sortes de névropathes dont l'auteur s'occupe ensuite, et dont il classe les affections en « amusies » ou aphasies musicales, « hypermusies » ou exagérations morbides des fonctions propres du langage musical, et « paramusies » ou déviations des fonctions de leurs formes ordinaires.

Enfin, dans les derniers chapitres, il donne une série d'observations faites par lui sur des hystériques. Nous remarquons surtout une « amusie pure totale » (dont Dieu vous garde, musiciens, mes frères !), cas extrêmement rare, très complètement étudié par le Dr Ingegnieros ; l'hypermusie du jeune homme pris tout à coup de l'envie irrésistible d'improviser, sous peine d'une attaque convulsive : la phonophobie du monsieur prenant toute musique en horreur morbide à la suite des études de piano de sa fille (!). L'on y lit aussi l'obsession mélodique vraiment extraordinaire de la jeune fille qui en perdit avec le sommeil le manger et le boire ; M. Ingegnieros, heureusement, put extirper la fatale ritournelle. On y lit encore l'histoire de la dame qui, chaque fois qu'elle jouait certain morceau de Grieg...mais je ne suis ni docteur ni psychiatre et je ne saurais vraiment vous raconter de pareilles choses.

LOUIS RÉGIS



JURISPRUDENCE MUSICALE



BAUDIN (Georges) Docteur en Droit. — *Le droit des compositeurs de musique sur l'exécution de leurs œuvres* (en droit français) Paris, librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1906, in-8° de 136 pages.

Le fait d'exécuter ou de faire exécuter publiquement et

sans le consentement de l'auteur une œuvre musicale quelconque est un délit. Voici l'idée très complexe, malgré son apparente simplicité que M. Baudin a développée avec beaucoup de soin et de précision.

L'auteur esquisse tout d'abord l'histoire du droit d'exécution musicale en France et montre combien, depuis la Révolution, le caractère de ce droit s'est modifié ; avant, c'était un privilège d'exécution réservé à certaines académies de musique (ordonnance de 1669) et même, lorsque Lully était à la tête de l'Académie Royale de Musique, réservé uniquement à cette dernière (ordonnance de 1673). A ce moment, la mauvaise situation du compositeur était due en partie à la fécondité musicale de Lully qui préférait faire représenter ses propres œuvres plutôt que celles de ses confrères. Malgré quelques essais de réglementation, bien peu d'améliorations furent apportées par la suite et ce fut seulement la loi des 13-19 janvier 1791 qui mit un terme à cet état de choses bien médiocre. Le principe du droit d'exécution, désormais posé d'une manière ferme, fut complété et sanctionné par les articles 428 et 429 du Code Pénal et organisé par différentes lois dont la dernière en date est du 14 juillet 1866.

M. Baudin examine ensuite le sujet du droit d'exécution musicale, son objet, son exercice consistant dans l'autorisation de l'exécution publique, sa double sanction pénale et civile, sa transmission et sa durée ; puis il montre l'utilité et le fonctionnement de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique qui facilite la constatation des exécutions illicites que l'effort individuel serait incapable de réprimer. Enfin il étudie le droit du Compositeur étranger.

M. Baudin étend l'application de la loi à la musique pure. Je ne suis pas de son avis. Les termes de « représentations, et d'ouvrages dramatiques » employés par la loi excluent il me semble, la musique pure. La rareté des concerts à l'époque de la rédaction du Code Pénal ne suffit-elle pas, du reste, à justifier l'oubli du législateur ? La jurisprudence adopte la même manière de voir que M. B, mais ce n'est pas sans quelque peine qu'on la voit traiter également l'œuvre digne du nom de musique et la chanson de Music-hall la plus banale ; il y a là, cependant, deux extrêmes que les juges même les moins compétents en matière d'art ne pourraient manquer d'aper-

cevoir : la Cour Royale de Paris s'en est bien rendu compte dans un arrêt qui est resté malheureusement isolé. A l'heure actuelle, on se trouve pris dans l'engrenage des décisions antérieures. Est-il permis d'espérer la venue d'une loi nouvelle qui oblige la Jurisprudence trop routinière à donner au compositeur contre l'exécution illicite de sa musique une sanction en proportion de la valeur de cette musique ?

CH. LEGRAND.



LUTHERIE

Taxe der Streich-Instrumente (Taxe des instruments à archet) par Albert FUCHS. Chez Carl Merseburger.

Leipzig 1907.

Cet ouvrage se divise en deux parties. La première, illustrée de quelques planches explicatives contient une brève étude sur les différentes écoles de l'ancienne lutherie italienne : Brescia, Crémone, Milan, Naples, Florence, Rome, Bologne et Venise. On y trouve les caractéristiques de chacune de ces écoles ainsi que le nom des maîtres luthiers qui les illustrèrent.

La seconde partie mérite une mention particulière, l'auteur y apportant des éléments nouveaux et personnels.

Jusqu'à présent il n'a paru qu'un très petit nombre de « guides » sur la valeur des anciens instruments à archet et encore les estimations qu'ils contiennent sont-elles sujettes à caution. La question, il est vrai, est délicate. Quels objets ont une valeur absolue ? Le cours de l'or lui-même subit des fluctuations journalières. Achetez une rivière de brillants le matin et essayez de la revendre le soir au joaillier de qui vous la tenez et vous apprendrez à vos dépens la distinction qu'il faut établir entre l'offre et la demande.

Quand il s'agit de matières aussi précieuses que des diamants ou des violons de Crémone, ces diamants de la lutherie, rarissimes entre tous, puisque le nombre en est limité, l'acheteur sujet à être trompé ne veut opérer qu'à bon escient. Il s'adresse au marchand spécialiste qui lui fait payer fort cher et à juste titre les garanties d'authenticité qu'il lui donne. En réalité il ne lui vend que cela.

Les artistes et les amateurs ne doivent pas s'en plaindre : Ils subissent bénévolement, eux les arbitres qualifiés, le joug du caprice ou de l'ignorance.

Authenticité, beauté d'aspect, réputation d'auteur, tout cela réuni ne signifie pas excellence de sonorité. Et pourtant nous voyons tous les jours des artistes et des amateurs vendre d'excellents instruments de Crémone, Venise ou Brescia signés de noms qualifiés de second ordre pour acheter en place de médiocres Stradivari, Amati ou de douteux Guarneri, et il en existe beaucoup de par le monde. Pourquoi ? Parce que noblesse oblige et qu'un violoniste est taxé, c'est le mot, fort souvent d'après le nom inscrit sur l'étiquette de son violon.

Les prix indiqués par M. Albert Fuchs me paraissent établis avec beaucoup de conscience et exacts autant que l'on peut apporter de l'exactitude en pareille matière. Les estimations qu'il donne pourront certainement rendre de grands services aux artistes et aux amateurs qui y trouveront des points de repères utiles à leurs transactions.

LUCIEN GREILSAMER.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS



Séance du 29 Juin.

La séance est ouverte à neuf heures, à la Société Musicale 32, rue Louis-le-Grand. *Présents* : M. Poirée, *président* : MM. Dauriac, Allix, Bachmann, Marcel, Masson, Mutin, Pirro, Wagner ; M^{mes} Filliaux-Tiger, Gallet, Wiener-Newton.

En l'absence du secrétaire qui s'est excusé par lettre, M. le Président donne lecture du procès-verbal qui est adopté.

La candidature de M^{me} Bachmann, la femme de notre sympathique collègue, est admise.

M^{me} Gallet fait ensuite une communication sur les *Chants de Maguelonne*, recueil de quinze mélodies écrites par Brahms d'après le poème mêlé de prose, de Tieck, où fleurit un romantisme aujourd'hui bien désuet et quelque peu naïf. L'œuvre est fréquemment exécutée en Allemagne avec ses deux parties, l'une déclamée, l'autre chantée. L'adaptation française de M^{me} Gallet dont notre collègue donnait la prime à la Société, et que la maison Schott publiera incessamment, permettra au public français de connaître intégralement ces mélodies dont deux seulement avaient été traduites par M. Kufferath. M^{me} Gallet ne s'est pas contentée de commenter par la parole les aventures du comte Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, d'en signaler les plus belles parties, elle les a fait vivre musicalement par une interprétation de tous points excellente, avec le concours de M^{me} Gardie-Savoie, qui a réalisé en pianiste remarquable les accompagnements, très difficiles. Parmi ces mélodies, tour à tour héroïques, sentimentales ou passionnées, les dernières sont tout à fait

supérieures ; leur style élevé, leur esthétique profonde et mystérieuse rappellent les *lieder* de Beethoven et de Schubert. Dans leur ensemble, elles valent surtout par leurs rythmes, qualité qui caractérise bien la manière de Brahms, si elle ne suffit pas à lui donner une réelle personnalité.

M. Allix avait pris pour sujet de son intéressante communication la *Summa musicæ* de Johannes de Muris. Contrairement à l'opinion de la plupart des savants, de M. Riemann, entre autres, M. Allix, ne voit pas dans cet ouvrage peu étendu un extrait ou un abrégé de l'œuvre maîtresse de Johannes de Muris, le *Speculum musicæ*. Une lecture attentive, une analyse minutieuse lui ont révélé les différences qui les séparent tant à l'égard du plan que des idées ou des théories exposées : aussi M. Allix est-il amené à conclure que les deux traités ne sont ni du même auteur, ni de la même époque, et qu'il y eut vraisemblablement deux théoriciens de la musique portant le nom de Johannes de Muris.

La séance est levée à onze heures.



ERRATA



Quelques fautes se sont glissées dans notre dernier article sur Rameau (N° du 15 juin 1907). Nous nous empressons de les corriger :

- Page 543, 6^e ligne lire *22 février* au lieu de *12 février*.
— 545, 18^e — — *nous* — — *vous*.
— 548, 29^e — — *1737* — — *1537*.
— 564, 11^e — — *de* — — *des*.
— 568, 12^e — — *chacune* — — *chacun...*
— 573, 9^e — — *En* — — *Hic*.
— 573, 11^e — — *captaverat* — — *captuverat*
— 574, 29^e — — *MM. Gélin, etc.* — *MM. Crétin, etc.*
— 587, Le texte de la note (1) est erroné ; il faut lire :
« *Du temps de Rameau, la plupart des auteurs éditaient et vendaient eux-mêmes leurs œuvres, et rare était l'éditeur de musique achetant.....* »

L. DE LA LAURENCIE.



AVIS

M. Herwig, qui fut, en 1906, correspondant du *Mercure Musical* à Stuttgart (signature : *Sous-Off*) ne fait plus partie de la rédaction depuis le 1^{er} janvier 1907.