

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 ECORCHEVILLE



DANS CE NUMÉRO .

VOIX MORTES : MUSIQUES MAORI, par MAX-ANÉLY • A PROPOS D'UNE ROBE DE CHARLES D'ORLÉANS, par DU ROBE • MUSIQUE AMÉRICAINE, par ARTHUR FARWELL et LOUIS LALOY • FRANZ LISZT (*Suite*), par A. DE BERTHA • ESQUISSE D'UNE BIBLIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE RUSSE, par M.-D. CALVOCORESSI • POÉSIE ET MUSIQUE, par LOUIS THOMAS • LE MOIS

TÉLÉPHONE
222-65

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

TÉLÉPHONE
222-65

IMPRESSIONS ARTISTIQUES
L. = Marcel FORTIN & C^{ie}

6, Rue de la Chaussée d'Antin, 6,
Téléphone 222-65 **PARIS IX)**



JULES ÉCORCHEVILLE

Vingt suites d'Orchestre du XVII^e siècle français

En deux volumes in-4^o raisin

Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TOME PREMIER. — 100 pages de texte avec citations, 3 estampes hors-texte d'après Abraham Bosse, 220 fac-similés du manuscrit de CASSEL en photogravure, un index et une bibliographie.

TOME SECOND. — Vingt suites d'orchestre à quatre et cinq parties formant 300 pages de musique in-4^o raisin avec une adaptation pour le piano.

Les 2 Volumes : 25 Francs ⁽¹⁾

DU MÊME AUTEUR

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LULLI A RAMEAU (1690-1730)

Un volume in-4^o couronne, de 200 pages de texte avec table bibliographique.

Prix : 5 Francs ⁽²⁾

DU MÊME AUTEUR

CORNEILLE ET LA MUSIQUE

Plaquette de 24 pages (avec hors-texte et fac-similé).

Prix . 5 Francs ⁽³⁾

(1) Envoi franco contre un mandat de 25 francs pour *Vingt Suites d'Orchestre*.

(2) — — — 5 — *l'Esthétique*.

(3) — — — 5 — *Corneille et la Musique*.



VOIX MORTES : MUSIQUES MAORI

A CLAUDE DEBUSSY.

DES voix ont chanté pendant un millier d'années, peut-être, sur des milliers d'îles, sans que l'on sache exactement par quel chemin elles ont pu voler et couvrir un espace si énorme. Ces voix — des Maori de Polynésie — répandues à travers le Pacifique, étaient sœurs par le langage, par les contours de leurs mélodies, par le rythme, par la race enfin. Ce fut, durant un long temps, un bruissement de beaux sons rauques ou plus doux, de rudes cadences ou souples, et une incessante mélodie : chaque instant de la vie joyeuse avait son chant réservé, son mode de parler, sa danse originale : on s'assemblait, on festoyait parmi ces voix : même on se battait avec mesure, car avant la mêlée des poings et le jet furieux des lances, les chefs, sur un ton particulier, s'injuriaient et s'exaspéraient l'un l'autre. — Viennent les hommes blancs : tout se défigure, tout se fausse, et d'abord la race elle-même. Une par une, les voix se taisent. Pis encore : celles qui subsistent ne parlent plus qu'en reniant tout leur passé. A Tahiti, aux Hawaï, aux Samoa, en Nouvelle-Zélande, elles s'affublent et se guignent de psalmodies catégoriques

dérivées du redoutable choral Luthérien : nulle révolte : les rythmes libres se laissent catégoriser. — Cela dès le début du dernier siècle. Trente ans plus tard, les cantiques fades des missions Romaines surviennent, apportant, avec un nouveau genre de piété, un autre mode de bassesse : les rythmes nobles se laissent affadir. Enfin s'ajoutent et sévissent les godailleries américaines qui font le coup de grâce : Les chants de guerre, de fastes ou de joie, tombent au ras de l'hymne Yankee : ils orphéonisent. — C'est toute l'histoire des voix Maori.

Il ne peut s'agir de les ressusciter. On ne croit pas à de tels prodiges ; et les sauveteurs de peuples en déclin ne valent pas, dans tous leurs efforts, une petite énergie qui lève dans une autre race, — qui monte. Mais on se doit d'imaginer, en raison de ce que fut la musique Maori, ce qu'elle aurait pu devenir. On recherchera donc — non sans peine et non sans déconvenue — les possibilités de beautés sonores qu'elle a tenues, cette musique ; qu'elle a manifestées ; et puis perdues. On s'efforcera d'exprimer, non pas ses accidents concrets, ses thèmes, ses tessitures et ses tablatures, mais plutôt les éléments profonds et prometteurs qu'il est injuste de méconnaître en elle : l'amour de la sonorité ; une perfection de la mesure ; un certain art de la mélodie ; de l'ampleur et du nombre dans le rythme.



La MATIÈRE SONORE

Les Maori ont aimé les sons eux-mêmes en dehors de la destinée qu'ils attachaient aux sons. Ainsi, des peintres ont affirmé leur amour de la couleur en dehors de toute finalité expressive. Il y a là cette condition nécessaire : sympathie de l'artiste pour la matière qu'il va mettre en œuvre. On ne peut la refuser aux Polynésiens : elle s'affirme en leurs attitudes : les chanteurs tiennent obstinément les paupières basses, la face attentive vers un seul objet : le son que soi-même ou le chœur épanche et prolonge. Cela n'a pas échappé aux premiers découvreurs des îles. Cook, dès son second voyage, remarque : « ... La musique a pour eux (les Tahitiens) beaucoup de charmes. Et quoiqu'ils montrassent une sorte de dégoût pour nos composi-

tions savantes, les sons mélodieux que produisait chacun de nos instruments en particulier, approchant davantage de la simplicité des leurs, les ravissaient de plaisir. « Il complète lors de son troisième passage à Tahiti : « Nous trouvâmes une habitation remplie d'un certain nombre de naturels ; il y avait au milieu du cercle deux femmes ; derrière chacune était un vieillard qui frappait doucement sur un tambour. Les femmes chantaient par intervalles, et l'on n'a jamais entendu de chant si doux. L'assemblée les écoutait avec une attention extrême ; elle paraissait absorbée dans ce plaisir que lui faisait la musique. »

Quelques indices encore : certaines tenues des voix — où l'on devine une satisfaction — n'ont pas d'autre but que le son en lui-même et pour lui. Ces longues tenues abondent et se répètent et s'éternisent. Ni le rythme ni les paroles ne suffisent à les expliquer : on entend, on sent que le Maori les aime en dépit de toute signification liturgique et du symbolisme guerrier ou festoyeur qui les suscita peut-être. Cependant, la *qualité* du son, en Polynésie, nous étonne et nous déconcerte.

Les moyens sont pauvres. Il n'y a rien qu'on puisse nommer vraiment « orchestre Maori. » Les seuls instruments familiers étaient la flûte, la conque et le tambour.

La « flûte » Maori — immanquablement décrite par tous les voyageurs, ne répond qu'à notre flageolet vulgaire. C'est un simple bambou muni d'un sifflet et percé de deux, trois ou quatre trous. Néanmoins : « Ils ont un expédient » dit Cook « pour mettre à l'unisson les flûtes qui jouent ensemble ; ils prennent une feuille qu'ils roulent et qu'ils appliquent à l'extrémité de la flûte la plus courte, et ils la raccourcissent ou ils l'allongent, comme on tire les tuyaux des télescopes, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé le ton qu'ils cherchent, ce dont leurs oreilles paraissent juger avec beaucoup de délicatesse. » Cela fait, on en joue comme « d'une flûte traversière », mais en se servant du nez. Le geste est saugrenu. Le son résultant ne l'est pas moins : c'est un sifflement maigre. Il a enchanté des littérateurs. Le flageolet nasal, si on lui donne son beau nom Maori de « vivo » s'ennoblit. Mais surtout il devient sujet de lyrisme, dès que, cessant de l'écouter pour lui-même, on l'entend à travers l'indicible silence des terres Tahitiennes : alors il se pare d'harmoniques inattendus, non plus sonores seulement. Et voici le premier exemple de ce qui pourrait se répéter sur chaque timbre Maori : le reten-

tissement, la saveur et la valeur pénétrantes que tout cela prend au pays même. — On le dira plus loin, plus intensément.

La conque marine, dont on souffle par un bambou qui la perce et auquel elle sert de résonnateur, n'est pas mieux utilisable. Elle rend une note puissante, rauque, mais une seule. Elle menait les cortèges, elle annonçait les chefs et elle précédait les dieux. Son cri, dur comme la nacre des gros coquillages, et miroitant, suscitait le tumulte lorsque l'Arii, chef des hommes, inspiré par une nuit de retraite, la faisait sonner à l'aube et qu'il prolongeait l'appel en hurlant aussi.

Le tambour, au contraire, donnait signe de fête. Rien de pareil à ces caisses dont les guerriers blancs sont précédés à la parade ; non plus qu'à cette timbale roulante et pétaradante qu'un homme bat en agitant comme un lapin, deux mailloches, — que ces usages sont grossiers ! Mais les tambours Maori, les péhu (1) creusés dans un tronc lourd, solide à la base ainsi qu'un mortier, et tout vibrant, — se jouaient des doigts, des paumes, de toute la main qui, tour à tour, effleuraient, piquaient, palpaient ou meurtrissaient la peau de requin. La peau chantait alors, véritablement. A distance le grondement était continu mais non point uniforme. La voix robuste ne manquait pas de pouvoir expressif. Le vivo s'est indûment couvert du nom de flûte. Le péhu mériterait mieux celui de grandes orgues. Moerenhout a fort bien entendu ces rumeurs éclatantes dont les sonneurs « affaiblissaient graduellement l'effet en frappant toujours plus légèrement de la main droite, pendant que du revers de la gauche ils touchaient, sur divers points, la peau de la caisse, qui rendait ainsi des sons vraiment harmonieux. » Point de métal, et pas de baguette. Le chant du péhu gardait tout son timbre d'arbre qui répondrait aux caresses humaines. La forêt parlait en lui.

Enfin, presque négligeables en raison de leurs bruits claquants et secs, les instruments destinés à affirmer la mesure étaient divers. On y reviendra. Négligeables aussi par la rareté de leur emploi, ces « espèces de lyres très grossières » que décrit Dumont-d'Urville en Nouvelle-Zélande, et dont les trois ou quatre cordes ne dispersaient qu'un son sourd et peu agréable ; ou enfin ces « flûtes de Pan ou Syrinx, aux huit à dix roseaux

(1) « Maori doit se prononcer *ou*.

parallèles, dont il était impossible de tirer un accord régulier.» — Par-dessus tout, la seule voix qui prédomine et s'impose, c'est la voix humaine : les musiques Maori furent essentiellement *vocales*.

Le timbre des voix Polynésiennes est cassant et aigre. L'émission ne tend pas à rejoindre le parler naturel, mais à évoluer de préférence, au moins chez les femmes, dans le registre de fausset. Cette rudesse vient en partie du langage lui-même. Le « Polynésien », multiple dans ses dialectes, est un par ses radicaux et sa syntaxe. Il existe virtuellement *une* langue d'où dérivent, sous des mutations fort simples, les idiomes de Tahiti, des îles Marquises, des Hawaï, des Tonga, des Samoa, de Nouvelle-Zélande, l'idiome même de cette trinacrie volcanique si formidablement isolée de tous les continents : l'île de Pâques. Or, malgré des opinions, ces dialectes du Polynésien sont rudes et rêches ; leurs vocables — où la notation latine fait dominer les voyelles — sont à chaque syllabe coupés de coups de glotte, chargés d'explosives, d'arrêts chevrotants qui se substituent aux consonnes omises par les scribes Européens. Tous ces dialectes sont sonores, on le reconnaît, mais tous ils sont osseux et durement charpentés.

Les voix d'hommes, cependant, par leur moëlleux et leur rondeur, atténuent cette dureté, et, d'emblée, sont fort acceptables à toute oreille. Hommes et femmes se tiennent d'ailleurs dans les étendues familières à nos choristes. Mais voici plus caractérisant : c'est l'emploi systématique de la voix humaine indépendamment de toute parole ; non pas le « chœur à bouche fermée » ; plutôt le « souffle humain » selon ses modalités : expiration brusque, joues gonflées ; coups d'haleine ; ou râle ; ou sanglot. Même dans les exercices religieux actuels les plus compassés, toute cadence se termine par une sorte de mugissement, qui, après un long point d'orgue, vide la poitrine. Partout ainsi. L'exemple de Tahiti vaut pour Hawaï et la Nouvelle-Zélande, où Cook a entendu ce « soupir élevé et profond » qui termine chaque refrain, et « qu'ils poussent de concert ». Le pouvoir imitatif de la voix humaine s'en augmente, mais il devient assez pauvrement « descriptif » à l'exemple de certains produits contemporains. Sans vouloir déprécier le genre, on peut citer comme « poème symphonique à programme » le *Komumu Puaka* des Marquésiens, que l'on traduira « Grande

scène héroïque : Le Porc. » Max Radiguet, dans *Les Derniers Sauvages* en a rédigé un compte rendu égal, pour l'intelligence du sujet, à nos bonnes chroniques de concert :

« Une sorte de murmure grondeur se fit entendre ; des reniflements étonnés et sensuels lui répondirent... puis ce furent de petites clameurs enrouées, débonnaires et satisfaites... Des soupirs gutturaux, des plaintes caressantes, poussés par des gosiers arides surgirent... Des cris rauques, des accents inouïs leur répondirent de nouveau... Un moment le tumulte s'apaisa, et l'on n'entendit plus que des respirations âpres et essoufflées ; puis, comme pour introduire sous une nouvelle forme le héros de cette étrange parodie, la note changea d'expression. Ce n'était plus l'impur glouton aux mœurs débonnaires qui se faisait entendre, mais bien le verrat misanthrope... » Enfin le héros tombe ; et il meurt. Ainsi la musique descriptive précéda chez les Marquésiens, la nôtre. Car le *Komumu Puaka*, exécuté de la sorte au milieu du siècle dernier, est infiniment plus ancien, et, pour cette « école », classique. Max Radiguet ajoute cependant que cette musique lui parut « libre des entraves de la tradition et insoucieuse des lois de l'harmonie »... — Mais, de quelle harmonie ?

Cependant les divers ébats des voix Maori n'ont pas tous cette fougue et ce funambulisme. Malgré la prévention de leur supériorité savante et policée, les premiers explorateurs ont dû reconnaître souvent, dans ces voix, une douceur et un charme. Cook et Forster son compagnon philosophe, ont dit l'accent « agréable et tendre » des femmes Néo-Zélandaises. Leur chant était de « mesure lente », sa chute plaintive. Les voyageurs admirèrent dignement cette audition, donnée avec « plus de goût qu'on a lieu de l'attendre » de « sauvages pauvres et errants dans un pays à moitié désert. » Mais Cook marque mieux encore son étonnement dès sa première arrivée à Tahiti :

« ... Des musiciens ambulants avaient deux flûtes et trois tambours... Ceux qui battaient du tambour accompagnaient la musique de leurs voix, et nous fûmes surpris de découvrir que nous étions l'objet de leurs chansons. Nous ne nous attendions pas à rencontrer, parmi les habitants sauvages de ce coin solitaire du globe, une profession pour qui les nations les plus distinguées par leur esprit et leur connaissance ont de l'estime et de la vénération ; tels sont pourtant les Bardes et les Ménés-

trels d'O'Tahiti. » — Quoi donc! les Sociétés et les Académies, — qui font la gloire des peuples « distingués » — ne seraient-elles pas nécessaires à l'éclosion des arts, et fondamentales! — Cook et Forster s'instruisaient en voyageant.



LA MESURE

Il s'impose de bien séparer les notions de rythme et celles de mesure. La mesure, précise M. Combarieu dans son ingénieuse étude (1) est « la division d'une œuvre musicale en parties qui ont toutes la même durée ». Mais les divisions du rythme « ne sont pas nécessairement égales. » Il est donné par les « coupes et le plan de la composition ». La mesure est mécanisme ; le rythme est élément de beauté. — Or, l'un et l'autre, bien différenciés chez les Polynésiens, y sont également remarquables. La mesure le plus souvent est binaire. Les exemples de ternaire sont rares et apocryphes. La division du temps est poussée loin, car le langage est rapide, bien que ralenti de points d'orgue fréquents. Les syncopes abondent, et toujours données avec une impeccable précision. D'ailleurs, les gestes et les instruments qui renforcent la mesure et l'affirment jusqu'à satiété sont eux-mêmes nombreux.

Il y avait d'abord le simple battement du doigt. Les chanteuses de Tonga-Tabu glissaient l'index sur le pouce, dit Cook, tandis que les trois autres doigts restaient élevés. Il y a surtout les coups et les balancements du torse, les tressauts des reins, les grands signes lancés par le conducteur de chant ; enfin, des engins de toute sorte qu'on percutait de mille manières : le « tété », sorte de castagnettes formées de deux écailles de nacre ; le « ofé », bambou fendu dans toute la longueur, sur lequel on frappe en cadence avec deux baguettes — D'autres bambous, plus gros et de différents calibres, restaient ouverts à une extrémité. On les faisait sonner en pilonnant sur le sol. Ou bien l'on choquait entre eux de petits cailloux. Cependant il importait de faire un choix dans la diversité des bruits, qu'on accordait pour un diapason donné. Cook reconnut « qu'un auditoire habitué aux modulations les plus parfaites et les plus variées

(1) J. COMBARIEU : *La Musique, ses lois, son évolution*. Flammarion, édit., p. 139.

des sons mélodieux, aurait admiré la forte impression et l'effet agréable qui résultaient de cette harmonie simple. » Vingt ans plus tard, en 1792, Vancouver, assez peu tourné cependant vers la critique musicale, décrit avec soin ces « pièces de bois en forme de lame extrêmement polie » sur lesquelles on frappait avec « un autre morceau de la même matière et aussi bien travaillé ;... le chant variait pour l'espèce de mesure et le mouvement... Les voix et les sons produits par ces grossiers instruments, différant selon l'endroit de la lance que les musiciens frappaient, semblaient s'accorder très bien. » Mais nul besoin d'instruments factices : mieux que des bambous, les membres nus et libres étaient dignes à scander le chant. Aux Marquises, les femmes, rassemblant les doigts dans le geste qui puise l'eau, frappaient en cadence les deux mains formant le creux, et faisaient autour des voix un clapotement répété. « Une mélopée » raconte Max Radiguet « s'éleva, lente, plaintive, accompagnée par le choc des mains, qui, de grandeurs inégales et inégalement fermées, épanchaient des tons de valeur différente... » Dans les mêmes îles, un Komumu plus animé encore que celui qu'on a mis en scène, se renforçait d'un pugilat furieux : chacun des choristes se frappait de la main droite l'angle du bras gauche à demiplié et collé à la poitrine : la peau meurtrie s'enlevait. L'enthousiasme redoublait. On battait plus vite et plus fort.

La *mesure* est donc prépondérante, très vivace et très spontanée. Mais, qu'on prenne garde de s'extasier sur sa valeur : les phénomènes mesurés sont en effet prépondérants eux-mêmes dans l'expérience quotidienne du non-civilisé. Le retentissement de ces phénomènes apparaît « en raison inverse de la culture intellectuelle ». Cette formule, citée par M. Combarieu, résume une série d'observations concordantes : « Les nègres les plus stupides observent la mesure beaucoup mieux que nos musiciens eux-mêmes, après un long exercice réfléchi » raconte un voyageur, avec beaucoup d'autres exemples. Et les Maori — qui ne sont pas nègres — ne possèdent pas une moindre aptitude à saisir les divisions rigoureuses et subtiles du temps. La plupart de ces divisions, de ces « mesures » sont elles-mêmes fonction du milieu, de la vie de tous les jours : certains travaux des plus coutumiers, — évidemment du tronc d'arbre qui deviendra pirogue, taille du jade et de l'obsidienne (qu'une durée d'homme ne suffisait pas à polir,) — exigeaient des « recommencements

perpétuels, des reprises sans fin » et « la répétition des mouvements identiques. » De même ces poussées simultanées de cent quarante payeurs sur les doubles pirogues pour la guerre ; de même encore la coïncidence exacte des efforts d'épaules qui soulèvent le bloc de basalte ou de corail taillé pour un dieu. A défaut de cela, la marche, le souffle, les palpitations cadencées du cœur suffiraient à tout expliquer par la métrique obsédante et vitale dont ils imprègent l'être entier. La mesure est donc un élément naturel à toute musique, et un élément banal.

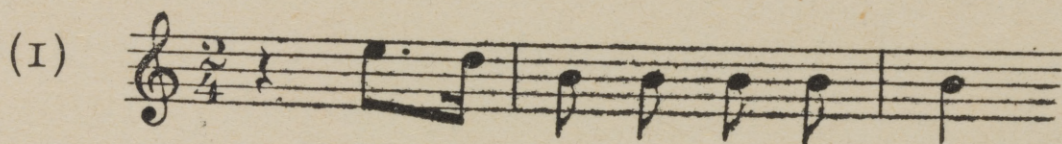


LA MÉLODIE

D'autres réserves — et combien plus équivoques — s'imposent. Les mélodies entendues par milliers dans les îles de la Polynésie contemporaine ont-elles une valeur documentaire, une pureté, une authenticité Maori suffisantes pour qu'on puisse, à les comparer, reconstituer de vrais chants sans alliage coulés du génie de la race ? — Nullement. Ces mélodies actuelles, comme la plupart des airs recueillis depuis les invasions civilisatrices, sont frappées de compromissions, entachées et souillées d'éléments trop Européens. Le plagiat, flagrant et déplorable, est d'ailleurs avoué non sans lâcheté par les chanteurs Maori eux-mêmes : à Tahiti, les romances américaines, les pas de nègres et les plus viles acrobaties rythmiques ont envahi le répertoire ancestral, et se sont répandus comme des parasites immondes, une lèpre, une maladie obscène. Les nobles et naïfs Maori n'ont rien fait pour s'en épouiller : ils les ont accueillis même en trépignant de reconnaissance. Ils en ont accueilli tant d'autres ! Cette race, — quand il s'agit de subir des empreintes même honteuses ; de se parer de marques inutiles ; de vêtir des coutumes prudes et si indifférentes à son esprit ; de ramper sous les formules et sous les formalités, — cette race est stupide à faire pleurer ceux qui l'aiment. Elle a tout reçu de confiance, (et parfois, il est vrai, de force), elle a tout mêlé... Elle a aussi tout perdu : elle est civilisée : elle en meurt. — L'Europe et l'Amérique lui ont apporté de pair des dogmes, des chansons, quelques maladies neuves, des cotonnades et des haches de pacotille, le cadre du choral de Luther, des maisons inhabitables, des cantiques et même, pour Tahiti, cinq ou six modes divers de prier.

Du résultat on ne retiendra que le côté d'esthétique musicale.
Voici quelques exemples :

Ce petit refrain d'opérette :



Cette insignifiance :



sur quoi l'on chante un assez louable quatrain :

« Petits enfants écoutez-moi,
Je vous enseignerai les bonnes mœurs,
Je vous ferai connaître le bon et le beau,
C'est ce que l'on apprend dans notre école. »

C'est aussi les centaines de mélodies cataloguées en des recueils catholiques où voisinent : *Partant pour la Syrie*, la *Marche Funèbre*, de qui l'on sait, et tout un défilé de tierces visqueuses destinées à l'expression des plus pieux sentiments. Par une sorte de respect on ne fera pas de citation.

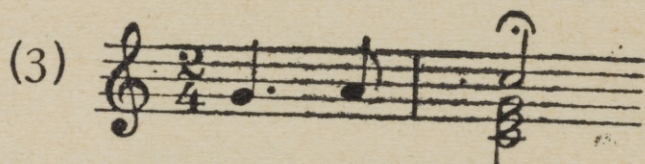
Dans quelles proportions, et selon quelle indicible tablature se prostituent là-dedans les éléments indigènes, aux autres, c'est ce qu'on ne peut plus discerner. Les commentateurs de hasard qui ont différencié — au cours d'auditions parfois hâtives, — les « airs anciens » de ceux qui ne leur paraissaient pas tels, ont fait preuve d'une jolie confiance. Quand l'histoire de la race est en question, il ne faut croire indigène qui vive, — fût-il maître de chœur et lauréat aux officiels concours. Inutile et illusoire de réclamer « un vieux chant Maori, un *vieux*, un *vrai*... » Certes, ils consentent assez volontiers, — bien que plusieurs des rythmes abandonnés les scandalisent maintenant, comme chants de « mangeurs d'hommes » ou de « sauvages ignorants ». Ils chantent. Peut-on conclure à une authenticité ? — Non. Trop souvent un motif affirmé, par eux, autochtone, se révélera plagal et corrompu autant que le mot dont ils le désignent : *himéné*, corruption et mauvais écho de « hymne ». Mêmes erreurs, mêmes oublis et mêmes enfantillages dans leurs plus graves légendaires, ces récits cosmogoniques où chaque espèce humaine enferme, avec un peu de son héroïsme originel,

sa vision du monde et ses regards premiers sur les êtres. Ces récits, pour abondants, sont souvent douteux. En vérité quelle croyance à garder envers un fragment de genèse qui se ferme sur un *Amen* bien senti, bien flatteur pour l'écouteur Européen peut-être, mais si exaspérant et faux ! Donc l'on considérera comme *suspect*, à quelque degré, tout exemple mélodique qui n'aura pas été pour chaque île, recueilli par les premiers découvreurs de cette île.

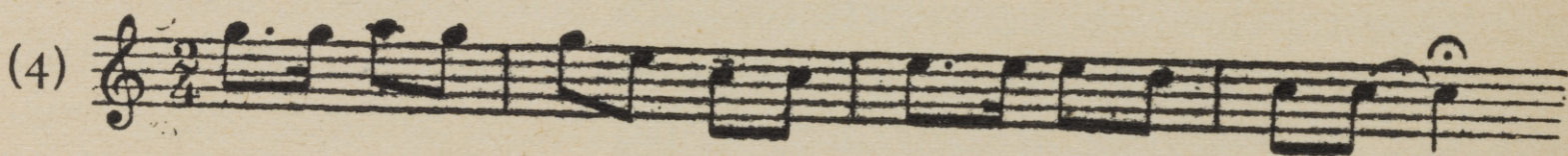
Car les influences, les emprunts, les imitations furent précoces et irrémédiables. A Tahiti et dans tout l'archipel de la Société, quelques années suffirent à éteindre les vrais chants ; à sanctifier, par le moyen des psaumes, les bouches païennes. Au débarqué des missionnaires anglais (1797), rien n'était changé des coutumes depuis Wallis, premier arrivant (1767) et Cook le bon observateur (1769). Mais le début du siècle dernier vit des transfigurations imprévues et des conversions dont la vanité le disputait à la prestesse ; et tout une volte-face puérile et douloureuse. La race se reniait. Les voix qui célébraient librement les jeux et les joies dans l'île, se mirent soudain à l'école. Le solfège méthodiste entreprit tous les bons gosiers. « A l'issue des exercices habituels de l'école » dit Ellis le missionnaire dans ses *Polynesian Researches*, « Mr. Barff affecta une demi-heure à l'instruction des indigènes dans l'art du chant. Les insulaires sont généralement passionnés pour cet art, et toujours prêts à apprendre. Ils n'ont pas des voix aussi mélodieuses et douces que celles des naturels d'Afrique ; cependant ils en viennent à chanter, en tenant compte des circonstances, remarquablement bien. » Hélas... Mais voici les nouvelles leçons et le répertoire imposé : « Les psaumes et les hymnes les mieux approuvés, avec un certain nombre d'autres originaux, ont été traduits en langage indigène, dans presque toutes les variétés de mètre. A ces psaumes, l'on a adapté les plus populaires des airs anglais ; et les indigènes sont familiarisés avec la plupart de ceux que chantent en Angleterre les congrégations ordinaires. Mr. Davies, je crois, fut le premier à les enseigner ; et l'on débuta par un air appelé vulgairement *George's air*. A notre arrivée dans l'île, en 1817, il était d'un emploi général ;... on l'entend rarement aujourd'hui. Le *Old Hundreth Psalm*, *Denmark*, *Sicilian mariners* et d'autres airs de date plus récente sont maintenant parmi les grands airs favoris. »

A l'heure actuelle, les fêtes « officielles » resplendissent d'adaptations étourdissantes du *Stars and Stripes* qui fait la gloire des Etats-Unis, et dans lequel des voix Maori, complètement absurdes, vont jusqu'à jouer le bruit des mauvais cuivres dans les fanfares de bas ordre.

Ce n'est pas à dire que l'audition de toutes ces détroques soit déplaisante absolument. Par le fait même de leur moulage en des gosiers, en des lèvres et selon des mots Polynésiens, beaucoup de ces motifs hétéroclites et sots ont revêtu des allures communes et perdu de leur saugrenuité. On peut, mais encore avec défiance, indiquer leurs caractères et désigner les gestes familiers de cette nouvelle et bâtarde musique. Tout d'abord, une recherche particulière de la tonique ; une insistance à s'y attacher ; une opiniâtreté à y revenir. Ce début est fréquent :



et non moins cet autre :



Puis, une tendance à moduler, non pas à la dominante, comme dans nos traditions à l'Italienne, mais vers la sous-dominante :



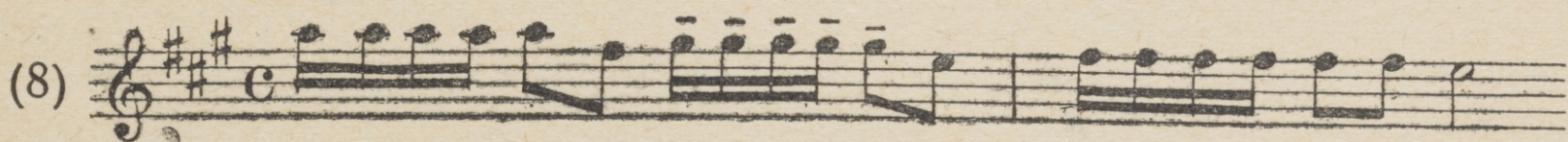
Les deux exemples sont d'ailleurs réunis dans ce thème :



Parfois, le contour est plus libre, et non sans grâce. Les gens de Taütira, venus de la presque île Tahitienne, chantaient à Papéété lors d'un « concours de himéné »



L' « agrément » n'est que mal traduit par la notation. Il y avait là ce coup de glotte peu exprimable en nos signes ; et la sensible ne répondait pas à la nôtre. Ceci est un troisième caractère plus spécifique peut-être que les deux premiers et qui montre, même dans ces mélodies adultérées, la sûreté des oreilles Polynésiennes. Cette sensible est toute proche de la tonique. L'intervalle est à peine d'un quart de ton. Il surprend tout d'abord. Volontiers l'on taxerait de négligence et de discord ces « voix sauvages » qui étonnent nos oreilles lourdes et latines. Mais l'insistance de cette note est si volontaire, sa répétition si tenace,



qu'elle s'impose, et qu'enfin l'on s'y complaît. On se complaît davantage à l'accord parfait qui la suit souvent, et qu'elle appelle, et qu'elle exige plus strictement et plus angoissement que toutes nos dissonances en mal de résolution.

On donnera tout au long l'exemple suivant, cité par M. Huguenin dans son étude *Raiatēa la Sacrée*, parce que ledit exemple paraît fort représentatif de tout ce qui vient d'être détaillé, et qu'il semble offrir, sauf en sa finale, une assez bonne allure indigène.

(9)

Ra-i-a - té-a! Ra-i-a-té-a nei! Ra-i-a-té-a fé-nua hé-ré

no to-o - é maü ta-ma-ri-i, Ra-i-a-té-a! ru - pé ru - pé!

Ra-i-a-té-a fé-nua hé-ré no to-o - é maü ta-ma-ri-i!

fé-nu-a - hé-ré-hi-a no-to-o - é maü tama-rü!

i Rai-a-té-a nei! E haü maru, é maru to-o-é ra-i

é to pa-ra! te ma-ha - na i Ra-i-a-té-a nei!

Raïatéa, ma Raïatéa !
 Raïatéa, terre chérie
 Par tous tes enfants.
 Raïatéa florissante,
 Terre aimée de tes enfants.
 Terre chérie de tous tes fils,
 O Raïatéa !
 Ton ciel est suave et enchanteur,
 Ton firmament est plein d'une lumière nacrée,
 O Raïatéa !

Enfin, les longues pédales, — basses ou aiguës — sont choses coutumières. C'est une autre preuve de cet « amour du son » pour lui-même. Souvent la pédale déborde la mélodie et prolonge largement sa note attardée, cependant que les diverses parties, une par une, s'éteignent. Puis la pédale se clôt brusquement aussi, sur un coup de souffle.

Des intervalles et de leur emploi selon des règles harmoniques déterminées, on ne s'aventurera à parler qu'avec prudence. Les parties chorales sont la plupart du temps traitées à quatre voix. Les accords parfaits dominant, et les cadences apparaissent toutes italiennes : — Mais que de méprises et que d'équivoques en ces notations actuelles ! On va s'efforcer de remonter vers des sources plus originales. En existe-il ? Ayant suspecté la bonne foi des voix Maori contemporaines, peut-on se fier aux chants des voix anciennes et tabler sur ceux qui précédèrent l'arrivage et le déballage Européen ? — Sans doute. Mais on les connaît si mal.



MUSIQUE ANCIENNE

Les premiers explorateurs avaient fort à faire à ramener intacts leurs équipages et leurs bateaux, simplement à revenir, pour qu'il leur restât ce loisir et ce jeu d'ouvrir les oreilles et d'estimer de surprenantes mélodies. Ainsi de Mendana, de Quiros, de Roggewein. Ils ne cachaient pas leur but qui était noble et droit : découvrir pour conquérir ; conquérir pour trouver l'or ; au besoin, massacrer franchement. Mais vint la fin du doucereux dix-huitième siècle, avec son humanitarisme faux, ses paradoxes et tout son fatras de bontés larmoyantes. Alors

on s'émerveilla de ces peuples lointains que décrivaient, retour des Iles, les voyageurs du cinquième monde : des hommes nus, joyeux et hospitaliers, haineux et durs à la fois. Les Philosophes, avec une émotion, reconnurent cet état de nature qu'ils avaient préimaginé de si loin et paré de mœurs assez peu naturelles. On s'éprit de cette « innocence » ; les chefs d'expédition furent tempérés de savants, renforcés de botanistes, de dessinateurs, et commis enfin, de par les majestés régnantes, non plus à détruire, mais à « servir l'humanité. » Le résultat ne fut pas très différent.

On doit à ces beaux efforts d'excellentes observations. Les meilleures ne viennent point des spécialistes. Cook savait voir, et voir vite. Forster regardait beaucoup aussi, mais sitôt il comparait, et prématurément. L'un et l'autre ont recueilli quelques « airs de chant ». Dès lors une nouvelle question survient, et un nouveau doute : le mode de notation lui-même. — Voici des gens qui débarquent en un pays neuf dont la langue leur est inconnue. D'emblée ils subissent des chants, des chœurs aux mesures précises et complexes, aux contours inattendus, aux intervalles déroutants. Autour d'eux, les épaules, les torses et les reins s'ébranlent. Si la fête est de cérémonial joyeux, tout se mêle et tout se précipite. Que va devenir dans ce tumulte la faculté de bien entendre et de bien reproduire les sons, les syllabes, les mélopées qui volent et qu'on ne peut faire répéter à loisir ? Et quel degré d'exactitude espérer dans cette application soudaine à des modes antipodiques, de nos gammes et de nos portées ? Les vrais observateurs reconnaissaient eux-mêmes l'à-peu-près, sinon la trahison de leurs documents plastiques, nominaux et sonores. — « Comment appelez-vous votre île ? » demandent Wallis et Cook. On leur répond : « *C'est Tahiti* » (*O Tahiti*). Les hommes blancs inscrivent donc : « L'île s'appelle : « *C'est — Tahiti* ». Rien de plus excusable. Mais rien de moins exact si l'on considère le génie de la langue, et si l'on table sur de tels exemples pour l'analyser. Même remarque pour les nombreux croquis traités lestement et lyriquement par le dessinateur attitré de Cook. Mais Forster l'avoua de bonne grâce : « On a critiqué avec raison les planches qui ornent la Relation du premier voyage de Cook parce qu'elles offrent aux yeux les formes agréables des figures et des draperies antiques, et non pas des Indiens qu'on veut connaître. Je

crains aussi que M. Hodges n'ait perdu les esquisses et les dessins qu'il a tracés d'après nature dans le cours de l'expédition. Il y a un vieillard qui porte une longue barbe blanche quoique tous les habitants de Middelburg la rasent avec des coquilles de moules ». Et même avec des mêmes voyageurs sur leurs notations mélodiques : « Toute la musique vocale et instrumentale » entendue lors du second voyage à Tahiti « consistait en trois ou quatre notes, entre les demi-notes et les quarts de notes, car ce n'étaient ni des tons entiers, ni des demi-tons ». Quant aux syllabes chantées et à leur accentuation, Cook renonce à les fixer : « Ces vers sont ordinairement rimés, et quand ils sont prononcés par un naturel du pays, nous y reconnaissons un mètre. Mr. Banks prit beaucoup de peine pour en écrire quelques-uns qui furent faits à notre arrivée ; il tâcha d'exprimer leurs sons par la combinaison de nos lettres ; mais, en les lisant, comme nous n'avions pas leur accent, nous ne pouvions y retrouver ni le mètre ni la rime ».

Dès lors, les exemples qu'on va donner — les seuls peut-être qu'il soit possible de donner — sur la musique Maori pure, ne semblent eux-mêmes qu'assez approchés. Les motifs, sans doute, se « drapent à l'antique, » et sans doute on les a grimés d'une « longue barbe ». Le Maori moderne n'a probablement pas accommodé plus librement les airs étrangers que Forster et les autres ont fait des authentiques : les épurant et les appauvrissant au crible de leurs oreilles. Partout donc un dépit de ne pas saisir les voix de cette race, toutes vives.

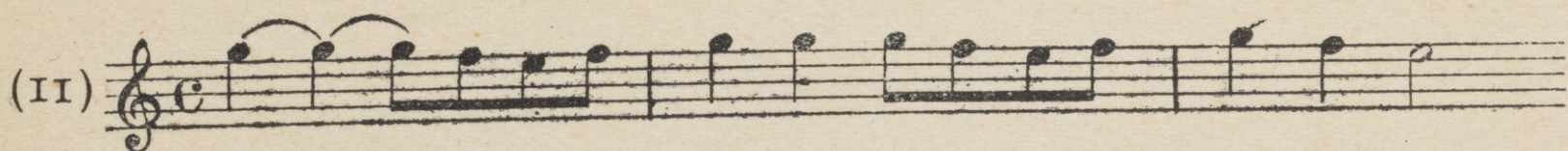
Voici d'abord quatre mesures notées par un des officiers de Cook.



Le parti-pris du rythme syncopé est vraisemblable. On le retrouve en d'autres exemples. Mais Forster aggrave les doutes en voulant mieux préciser. « La musique » enseigne-t-il, est en mineur. Les femmes varient les quatre notes sans jamais aller plus bas qu'A ou plus haut qu'E ». Mais qui saura la basse vraie donnée par les grondements des hommes ? Forster est mieux inspiré quand il ajoute : « Durant ce concert, un vent

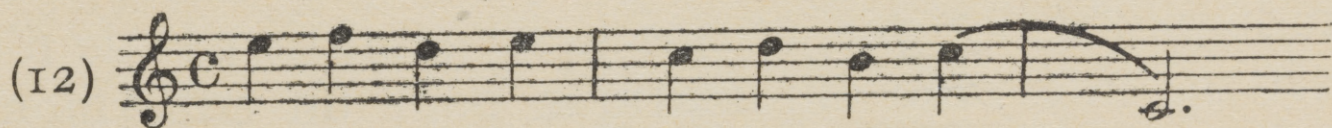
léger embaumait l'air d'un parfum délicieux ». Et ceci est indiscutable.

Sur la Nouvelle-Zélande, le récit de Cook est un peu plus détaillé. On le sent curieux davantage de ce peuple artiste entre tous, les Polynésiens, et dont les entrelacs, les chevrons, les spires, taillés dans le bois ou tatoués sur les peaux vivantes ont fait naître un « style maori » non moins vigoureux que d'autres. De même leur musique parut « beaucoup plus variée que celle des îles de la Société et des Amis ». Cook en retient trois mesures :



« Ils chantent » ajoute-t-il « les deux premières barres de ce ton, jusqu'à ce que les paroles de leurs chansons soient prêtes à finir ; et alors ils finissent avec la dernière. Quelquefois ils chantent un second dessus qui est d'un tiers plus bas ». Dans le même pays, « M. Burney... a remarqué aussi une espèce de chant funèbre sur la mort de Tupaïa » — le compagnon Maori de Cook, homme savant et prêtre dans ces îles. Ce chant funèbre, on le répétait « sur la côte septentrionale (de l'île Nord) où les Zélandais semblaient avoir beaucoup de respect pour ce Tahitien. Les paroles sont d'une simplicité extrême :

“ Parti ! mort , hélas , Tupaïa ! ”



« A la finale, ils descendent d'*ut* à l'octave d'en bas par une progression qui ressemble à celle d'un doigt qui glisse le long d'une corde, sur le manche de violon... »

Trois motifs, dix mesures de musique ancienne : on devra s'en tenir là pour rester fidèle au principe de suspicion posé plus haut. Ni Wallis, ni Bougainville, ni leurs successeurs immédiats, — c'est-à-dire, encore une fois, les *premiers auditeurs*, insoupçonnables d'influences, — n'ont jugé bon de nous documenter. Certes, aucun reproche à leur adresse ; mais simplement un regret de ce qu'ils ont laissé mourir, — et perdu.

Depuis, d'autres efforts, — mais si tard-venus, — ont été

donnés en Nouvelle-Zélande. Sir George Grey, gouverneur des trois îles vers le milieu du siècle dernier, s'employa durant près de dix ans à sauveter les récits traditionnels ; et son beau recueil *Polynesian Mythology* se complète d'un essai de James A. Davies sur les chants indigènes du même archipel. Ceci est ingénieux : les intervalles discernés dans leur musique seraient comparables, assure Davies, aux intervalles du mode enharmonique des Grecs, — c'est-à-dire à cette division du tétracorde en « deux intervalles d'un quart de ton, suivis d'un troisième égal à deux tons. » Qu'un tel mode ait été véritablement d'usage en Hellénie, c'est ce que Plutarque, Quintilien, Vitruve, Aristoxène et Isaac Vossius viennent affirmer à travers les citations de Davies ; mais il nous importe davantage de savoir comment en usaient les Maori. Or, sitôt les défiances reparaissent, et de l'auteur lui-même : « Mon dessein est de prouver que les anciens possédaient et pratiquaient une modulation qui contenait beaucoup moins d'intervalles que les nôtres, et qu'une telle modulation — ou voisine, — est conservée encore parmi certains peuples ; enfin que le principe sur lequel les Grecs fondaient leur mode enharmonique survit encore parmi des chants indigènes. Mais je n'ai pas cette hardiesse d'affirmer que ces chants, parfois, ne se transforment pas selon quelque « nuance chromatique », — ce dont je suis, par défaut de pratique, incapable de décider. » Et plus loin : « Je tiens à établir que, malgré un grand soin et l'aide d'un monocorde gradué, ... il est si difficile de découvrir l'intervalle exact, que je ne prétends pas à une exactitude mathématique, et que je ne garantis pas de n'avoir pas écrit un intervalle chromatique pour un enharmonique, ou vice versa. — Je dois aussi, pour me rendre justice, ajouter que le chanteur ne répète pas toujours la phrase musicale avec précisément la *même* modulation... Mais je puis dire que lorsque je reproduisais ces chants d'après ma notation, ils étaient reconnus et approuvés par des juges compétents ; et que l'exécutant lui-même déclarait « qu'il ferait vite un bon chanteur de moi ».

Davies y passa plus de vingt ans.



LE RYTHME

Par-dessus tous ces éléments divers, — voix des tambours et sifflements des flûtes, appels de gosiers, retentissement de poitrines battues, échos dans la vallée, martelages mesurés, reprises et répons, — par-dessus tout s'ordonnait une pulsation commune, imprescriptible, et indescriptible aussi. On n'essaiera point de la réduire en formules, et de définir ce qu'il faut entendre par le rythme d'une race. Il est un ordre de faits mystérieux sur lequel la clarté du langage ne reflète qu'un jour inutile ; car ces faits s'illuminent par eux-mêmes, du dedans, si on les laisse grandir et resplendir en soi. L'esthétique du rythme n'a que faire des étiologies. — Les effluves dont s'irradient, sous la secousse des électrodes, les atmosphères raréfiées, n'ont pas besoin de chandelles pour être vues. Mais à défaut d'une expression totale on s'efforcera de donner, sous de petits exemples concrets, les composantes les plus analysables de ce rythme Maori. Et voici ces composantes :

La procession cadencée du corps. — L'à-plat modelable de la plante du pied nu sur le sol rugueux. — Une ondulation d'une épaule à l'autre. — L'excellent accommodé du geste à l'obstacle. — Le jet du harpon. — Le jeu de la houle, dans lequel on chevauche une crête de vague qui brise, sans se laisser rouler par la volute. Le moindre pas dansant. — La connivence mesurée de tous les membres, jusqu'aux doigts. — La participation de chaque danseur au geste total. — La participation du chœur, de l'assemblée, au rythme des choses environnantes et amies : mugissement coupé de silences du récif qui déferle inlassablement : alternance des nuits où l'on a peur, et des jours où l'on se rit sans alerte : suite des trois saisons, d'autant mieux senties qu'au temps des famines leur inégale durée devenait signe d'inquiétude, ou promesse de rassasiement. Rythmes aussi, et « composition » seulement humaine, ces mimodrames où l'on figurait les « Ravages du vent Marangai », en Nouvelle-Zélande, ou bien cette scène : un homme qui sculpte une pirogue aperçoit des ennemis ; — combat, — fuite, — mort et festin. Tous ces éléments se mêlaient, inextricables, dans la vie Polynésienne : vie libre, vie nue.



Il n'est pas juste de contester qu'un développement ne soit enfermé comme « en puissance » dans ces éléments rythmiques, mélodiques et mesurés. Certes, toute comparaison immédiate, pièce à pièce, serait illusoire entre les musiques Maori anciennes et nos musiques ancestrales, par exemple une étape définie des chants du Moyen-Age. Mais quelques allusions fragmentaires ne sont pas toutes défavorables pour les voix Polynésiennes. Ces voix ont connu une certaine polyphonie, alors que nos chanteurs s'en tinrent si longtemps et si pauvrement à l'octave, à la quinte et à la quarte; et les récits originels que l'on défilait avant le sacrifice, ne le cédaient point peut-être, pour la rigueur ou l'animation du débit, pour le « cursus », à nos mélopées liturgiques. Avec toutes les réserves que de telles correspondances comportent, on ne peut éviter de formuler cette analogie, — non plus dans un recul de légende, mais sous une sorte de *futur passé*, en préjugant, — par l'évolution de notre musique, — d'une *possible* évolution similaire des chants Maori. Encore une fois, les restrictions et les ignorances sont trop nombreuses pour qu'on s'attarde en de tels jeux. — Une confrontation plus facile — et dans laquelle la supériorité des chants indigènes éclate, — est celle des manifestations contemporaines assez curieusement nommées « musicales ». Notre répertoire d'orphéons, de fanfares, le troupeau des airs populaires, (on ne dit point populaires), les misères dorées du grand opéra... cela n'est pas d'un intérêt valable au prix du moindre « hiva » tahitien; et l'on donnerait avec avantage trente « pièces » toutes montées, avec décors, musiciens mécaniques et public applaudisseur, pour la participation, dans son intégralité, aux chœurs des voix franches en quelque terre de Polynésie.



La participation dans son intégralité, du spectateur de fête à la fête elle-même, voilà le souhait culminant et le sens de tout ce qui précède. Il n'est pas question de « bien voir » et de « bien entendre » seulement. Des voyageurs, des passants, ont fort bien dit, déjà, ce qu'ils ont entendu et ce qu'ils virent, là-bas. Même il n'a jamais été, pour eux, question d'autre

chose ; et l'on étonnerait des Européens en leur apprenant que les Maori ne sont pas seulement les héros de petites aventures exotiques, mais qu'en dehors des livres où on les raconte, ils ont fortement vécu. — Leurs reflets dans des visions foraines, voilà ce que nous en savons le plus souvent, et voilà ce qui nous satisfait.

Ces reflets sont aimables, on n'en disconvient pas ; et il est parfois exquis, à distance, de les recontempler dans leur subjectivité changeante. Mais il importe d'affirmer enfin, que, du *spectacle* Maori malgré toutes ses saveurs diverses et du *spectateur* de notre race qui le déguste et le décrit, il ne peut sortir que des émotions secondaires. La joie directe, l'emprise première, comment l'obtenir ? — En supprimant spectacle et spectateur.

Le spectateur ou l'auditeur tel que nous le connaissons autour de nous, tel que nous le personnifions par coutume et par docilité, apparaît une sorte d'être artificiel et contraint. Il vit dans la gêne et dans la dissimulation. Ankylosé sous une posture pleine de réserve, il va subir des incitations magiques. Des rythmes galopants le traverseront, lui, l'immobile, — et il ne pourra pas courir. Des chants le baigneront, lui le silencieux, — et il ne pourra pas chanter. Une danse à l'orchestre mènera sa mélodie, — lui seul ne pourra pas danser. Lui seul, impassible sous le torrent des caresses, tendra son âme ruisse-lante à d'autres baisers qu'il ne devra point trahir. Pourtant, un geste, une réponse lui sont permis : geste ridicule et réponse fâcheuse : il lui sera loisible d'applaudir, s'il est d'Europe ; de siffler, si son enthousiasme est Américain. Encore ne doit-il s'abandonner qu'à certains moments destinés à cela. De même et toujours de même du malheureux spectateur des fêtes publiques. Dans nos rues des cortèges tristes se traînent : pour la joie de qui ? — mais l'attitude de ceux qui regardent est la plus lugubre de toutes ; et non pas très différente de celle du poteau planté là par ordonnance des municipalités.

Ce disparate et ces contradictions n'existaient pas dans les fêtes Maori anciennes. Bien que répartis selon des castes rigoureuses et des fonctions hiérarchisées, tous les vivants, sur une île, étaient tous à la fois susceptibles d'un entrain non pas limité dans ses actes, ni réduit à s'intérioriser. Si les danses, les gestes rituels, les marches et les défilés ne se déroulaient point

au hasard, du moins leur allure était chose familière, quotidienne et presque spontanée ; et les paroles à chanter n'avaient rien de circonvenu : mais dix syllabes, quelques beaux noms sonores, et le soin aux improvisateurs de les dérouler suivant l'heure, l'humeur et le vent qui changent. Jusque dans le repos momentané des membres, on gardait l'entrain en buvant le Kava des fêtes, qui apaise pour un temps mais réveille aussi la hâte à danser encore. Sur des estrades, des gens figurent des histoires : un dieu descendu, — la guerre, — la chasse, — l'amour, — un dieu changé : ceux qui regardent, les appellera-t-on spectateurs ? Non pas, car sitôt les voici qui sautent à leur tour, en scène ; d'autres dansent ; d'autres luttent ; d'autres manifestent une force étonnante à lancer des flèches qu'on ne voit point retomber ; d'autres crient des litanies, des noms de héros ; d'autres cherchent des compagnes, qu'ils enlacent ; d'autres prophétisent... tous, tour à tour danseurs, baladins, chanteurs, amants et prêtres auprès du dieu, et multipliés, et agissant selon la multiplicité des désirs.

Confusion ? Chaos et mêlée sans art ? Nullement. De telles fêtes, — que d'aucuns mépriseraient sous le beau nom d'orgies, — relevaient du rythme vrai de la race, et n'étaient pas autres que le fruit d'une longue préaptation, et un bel épanouissement. Quelle supériorité sur tant de cérémonies, nos contemporaines, indiciblement mornes parce que bâties sur des ferveurs délabrées, ou réglées par l'ennui de tous les protocoles.

Enfin, l'on peut s'interroger ainsi : une fête de ce genre était-elle encore possible après le contact des étrangers et leur main-mise sur les archipels ? — Tout d'abord, il apparaît cette condition que l'apport Européen n'eût pas été celui qu'on a décrit, déballage de codes et débarqué de vertus chrétiennes. Ne peut-on supposer d'autres « missions » que les évangéliques ? Par quel hasard, — au milieu des multiples croyances qui partagent les adeptes par le monde, — la Bonne Parole levée en Palestine, et non pas une autre, s'est-elle imposée à la Polynésie perdue ? Mais surtout l'élément convertisseur aurait pu ne pas être religieux. Il est permis d'imaginer des influences d'un autre ordre, et non moins vivaces : en guise d'emprunter nos autels, les Maori auraient imité nos orchestres dont la perfection sonore eût servi leur amour du son ; — la conque marine cédant le pas aux grandes trompettes d'harmonie ; les tambours, multipliés

par nos outils de fer, emplissant toute la montagne de leurs voix renforcées ; des flûtes aussi, et des hautbois ; mais point de cordes, que le plein air écrase et qu'il disperse...

Or, vraisemblable il y a cent années, — quand dominait encore sur les îles le paganisme maître des jeux et des joies humaines, — un tel espoir est dès maintenant inespérable. Des chants Maori et des danses, s'il en pouvait naître désormais, ne seraient plus que des danses autour d'un mort, et des chants pour les funérailles.

MAX-ANÉLY.



BIBLIOGRAPHIE

Relations des voyages entrepris par ordre de Sa Majesté Britannique etc. par

BYRON, CARTERET, WALLIS et COOK. Trad. Hawkesworth 1774.

Autre édition plus complète à Lausanne, chez Hignou et C^{ie} 1796.

ELLIS. — *Polynesian Researches*. London, Henry G. Bohn. York st. Cov Garden, 1853.

MÆRENHOUT. — *Voyages aux Iles du Grand Océan*, Paris, A. Bertrand, 1837.

GAUSSIN. — *Du dialecte de Tahiti, de celui des îles Marquises, et en général de la langue Polynésienne*. Paris, Didot 1853.

DUMONT D'URVILLE. — *Voyage de la corvette l'Astrolabe*. Paris, Tastu, 1831.

MAX RADIGUET. — *Les derniers sauvages*. Calm. Lévy, 1882.

P. HUGUENIN. — *Raïatéa-la-Sacrée*. Neuchatel, Attinger, 1902.

TRÉGEAR. — *The Maori Polynesian Comparative Dictionary*. Wellington, New-Zealand, 1891.



SOURCES DES EXEMPLES MUSICAUX.

(1) Concours des Himéné, 1903, Tahiti.

(2) P. HUGUENIN. — *Raïatéa-la-Sacrée*, p. 253.

(3) (4), (5), (6), (7), (8) Concours des Himéné, Tahiti, 1903 et 1904.

(9) P. HUGUENIN. — *Raïatéa-la-Sacrée*, p. 252.

(10), (11), (12) COOK. — 2^e Voyage.





A PROPOS D'UNE ROBE DE CHARLES D'ORLÉANS



A collection Leber, à la Bibliothèque de Rouen, parmi de nombreuses pièces historiques, comprend deux documents du ^{xv}^e siècle, qui, par leur intérêt musical, nous ont incité à chercher si Charles d'Orléans, ce délicieux poète, ne fut pas aussi un musicien ?

Ces documents achetés à la vente de Courcelles, (1) consistent en deux parchemins, couverts d'une écriture gothique bien conservée. Datées de 1414, ces petites feuilles ne portent ni sceau, ni cachet, mais sont revêtues d'une signature très compliquée, celle de Pierre Sauvage, secrétaire du duc d'Orléans.

Nous croyons intéressant de citer, pour la première fois intégralement, (2) ces textes qui laissent entrevoir la place qu'occupait la musique dans la vie seigneuriale de cette époque, et qui évoquent toute l'élégance bizarre et raffinée de la cour de Charles VI si bien dépeinte par Michelet :

« D'abord des hommes-femmes gracieusement attifés et
« traînant mollement des robes de douze aunes ; d'autres se
« dessinant dans leurs jaquettes de Bohême, avec des chausses
« collantes, mais leurs manches traînaient jusqu'à terre. Ici des

(1) Catalogue de livres et documents historiques qui composent la Bibl. de Mr. de Courcelles etc., à Paris chez Leblanc, 1835, in 8°, p. 219. Année 1414, n° 6241.

(2) En effet, de FARCY, *Hist. de la Broderie* ; QUICHERAT, *Hist. du Costume* ; HAVARD, *Dict. de l'Ameublement* ; FRANCISQUE-MICHEL *Recherches sur les étoffes* ; etc. mentionnent d'un mot la robe de Charles d'Orléans, mais sans preuves à l'appui.

« hommes-bêtes, brodés de toute espèce d'animaux ; là des
 « hommes-musique (1) historiés de notes qu'on chantait devant
 « ou derrière, tandis que d'autres s'affichaient d'un grimoire
 « de lettres (2) ou de caractères qui sans doute ne disaient rien
 « de bon. »

Voici le texte complet des deux mandements n° 5.685 du catalogue Leber :

I^{er} — Charles duc d'Orléans et de Valois conte de Bloy et de Beaumont et seigneur de Coucy à nos amés et féaulx gens de nos comptes, salut et dilection. Nous voulons et mandons que la somme de quatre-vingt-neuf livres, dix sols tournois, laquelle nous, par notre amé et féal trésorier général Pierre Renier, avons fait payer, et délivrer des deniers de nos finances, à Jehan de Clarcy (3) brodeur, demourant à Paris, dès les sixième jour de juillet et vint-quatrième d'aoust, ensuivant derrain passé ; c'est assavoir pour avoir faict de broderie et assy sur les deux manches d'un pourpoint de fustaine blanche (4) pour nous, 22 camaulx (5) garny de 242 perles, au prix de 20 sols par pièce valent XXII^{xx} — t. Pour avoir brodé sur les deux manches d'une robe de vert brun (6) à chevaucher et manches ouvertes, deux fois de perles, au long de la fente, la notte de la chanson : *Madame je suis plus joyeux*, et avoir brodé sur icelles manches,

(1) A propos des Hommes-musique Michelet cite aussi la robe du duc d'Orléans avec une courte référence extraite des documents que nous donnons intégralement. (V. Hist. de France, t. IV.)

(2) Sur ces costumes singuliers consulter les miniatures, tapisseries et peintures de l'époque. Une curieuse tapisserie (collect. de Valencia. Gaz. des Beaux-Arts 1893) représente les parents de Charles d'Orléans. Le duc Louis est costumé à la mode de Bohême ; près de lui sa femme Valentine Visconti en robe de brocard serrée à la taille par une ceinture où se trouve brodé le mot : *Ai* ; elle arrose avec une chantepleure un vase de fleurs tandis que Louis avec une longue canne agace un petit chien. Cette tapisserie fut commandée par Valentine pendant son veuvage alors que sa devise portait : *Ai Chantepleure*.

(3) Jean et Guillemain de Clarcy brodeurs et valets de chambre du Roy figurent fréquemment sur les Comptes de la maison d'Orléans (v. Roman. Inventaire)

(4) Sorte de gilet à manches en fort coton pelucheux rare à l'époque

(5) Les camaulx : insignes de l'ordre du Camail créé en 1394 par Louis d'Orléans pour commémorer la naissance de Charles. L'ordre du Camail ou du porc-épic comprend 25 chevaliers ayant quatre races ; vêtus d'une soutane de fine écarlate violette, manteau de velours azuré doublé comme le chaperon de satin incarnat cramoisi ; le collier de l'ordre consiste en plusieurs chaînes d'or tortillées d'où pend un porc-épic, sur une terrasse émaillée de verdure et de fleurs, avec la devise : *Cominus et Eminus*. Mr Demay (Soc. Antiq. de France 1876) communique plusieurs sceaux représentant l'ordre du Camail. Voir Roman-Invent. sur le même sujet.

(6) Le vert-brun est un drap fabriqué à Moustiervillier.

au-dessus de la fente, deux arbreseaulx ou tiges d'ortye (1) feuilluz, tous couvers et nervez de perles, avecques le dit tout au long, en grosses lettres de vieille façon et nouvelle, la dicte chanson *Madame je suis plus joyeux*. Par marché à lui fait LXVII^{xx} X s. t. — lesquelles parties font la ditte somme de IIII^{xx} IX^{xx} X s. t. Lesquelles, en rapportant ces présentes et recongnaisances sur ce, nous voulons et mandons estre alloée escompte de notre dict trésorier, de l'année fenie au derrain jour de septembre derrain passé et rabattre de sa recepte sans aucun contredit. En rapportant ces présentes et recongnaisances sur ce du dit Clarcy, tant seulement et non obstans ordonnances, mandemens, ou deffences à ce contraires. Donné à Saint-Denis en France, le X jour d'ottobre, l'an de grâce mil CCCC et quatorze. Par monseigneur le Duc en son conseil où vous : l'évesque de Soissons, le duc de Gaules, messire Mansart d'Aisne, le duc de Saisy et maistre Nicole Le duc, est

— Sauvage —

II^{me}— Charles duc d'Orléans et de Valois, conte de Bloy et de Beaumont et seigneur de Coucy, à nos amés et féaulx gens de nos comptes, salut et dilection. Nous voulons et mandons que la somme de deux cens soixante seize livres, sept sols, six deniers tournois, laquelle nous, par notre amé et féal trésorier général Pierre Renier, avons fait payer, bailler et délivrer des deniers de nos finances, à Julien de Simon, marchand demourant à Paris, et en laquelle nous lui estions tenuz pour plusieurs perles, lesquelles, avons fait prendre et achater de lui, dès le septième jour de septembre derrenier passé, pour ce qui s'ensuit c'est assavoir : Pour vint-deux grosses perles, pour servir aux deux tiges de deux arbreseaulx ou rainseaulx d'ortye, faitz et assiz de broderie sur les manches d'une robe de vert-brun à grants manches ouvertes (2) à chevaucher pompions (?), sur lesquelles manches est escript de broderie, tout au long, le dict de la chançon = *Madame je suis plus joyeux*, et noté tout au long, sur chacune des dictes manches, au prix de XXIVs. p. la pièce, valent = XXXII ll. t.

A lui pour vint-quatre autres perles pour servir aux dictes tiges, au prix de vint s. p. la pièce, valent = XXX l. t.

A lui, pour vint-deux autres perles pour servir aux susdictes tiges, au prix de douze s, p. la pièce valent = XVI l. X s. t.

(1) Louis d'Orléans adopta comme emblème l'ortie avec la devise : *le droict chemin*, alors que son frère, le roi Charles VI, avait choisi une cosse de genêt avec la devise : *Jamais*

(2) QUICHERAT *Hist. du Costume* ; A partir de 1400 les manches deviennent énormes. On fend alors la manche de la robe pour faire voir celle du pourpoint et celle du pourpoint pour faire voir celle de la chemise qui était safranée. Sur l'effet de ces manches voir dans Jubinal : Tapisseries etc. les reproductions des tapisseries du château d'Aulhac et surtout celles de Berne et de la Chaise-Dieu. Dans le Dict. de l'ameublement d'Havard, voir à la rubrique : *Mot*, une miniature qui montre une dame devisant avec un jeune homme dont la manche porte cette inscription : *Mon cœur espère*.

A lui, pour vint-huit autres perles pour servir aux susdictes tiges, au prix de huit s. p. la pièce valent = XIV. l t.

A lui pour deux cent soixante-cinq autres perles pour servir à nerver les feuilles d'ortye et les pomettes des susdictes tiges, au prix de deux s. p. la pièce, valent = XXX III IIs VI p. t.

A lui, pour cinq cent soixante-huit autres perles pour servir à faire les nottes de la dicte chançon où il y a cent quarante-deux nottes, c'est assavoir pour chacune notte, quatre perles en carreure, au prix de quatre s. p. pour chacune perle, valent = VII^{xx} II. t, lesquelles parties font la somme de II ct l XXVI * VII ct VI d. t. Vous icelle alouez escompte etc. (1).

Donné à Saint Denis en France, le X jour d'ottobre de l'an de grâce mil CCCC et quatorze.

Grand liseur de romans, ainsi que les livres de sa bibliothèque (2) en témoignent, Charles d'Orléans, sans doute, puisa l'idée de cette robe singulière, dans un vieux conte de chevalerie, où des fées, de leurs belles mains, brodent semblable ouvrage. — Chrestien de Troyes, dans Erec et Enide, décrit une robe enchantée sur laquelle était tissée la représentation des Sept arts libéraux :

La tierce ovre fut de Musique
A cuiz tous les déduiz s'acorde
D'arpe et de rote et de vièle, etc.

Plus tard le poète Adenetx invente, dans le roman de Cléomades, l'ornementation d'un esprevier (3) qui doit abriter le sommeil d'une princesse charmante :

De soie est ouvrez par maistrie
D'ueuvre cointe et jolie,
Partout avoit chançons escrites
Les meillours et les plus eslites
C'on peut nule part trouver
Au tant dont vous m'oez parler.
Tout estoient li chant noté
N'en i avait nul oublié ;
Et sèrent faites si à droit
Les lettres, que riens n'i falloît.
D'ueuvre si très fine et si riche
C'on ne doit pas tenir à nice,
L'ouvrier qui le fist, ne celui
Qui tel, le fit faire pour lui.

(1) Même formule que dans le mandement précédent.

(2) La Bibliothèque de Charles d'Orléans à Blois, par Leroux de Lincy, Paris 1843.

(3) Rideaux de lit. Les vieux auteurs relatent l'emploi des notes de musique dans la décoration des appartements. Perceval vit une chambre :

Qui toute estoit ouvrée à l'ambre
Et d'or musique painturée.

Volontiers, on imagine que Charles, ayant conçu l'ornementation de ce costume, en combina avec soin les moindres détails. Robe à chevaucher, probablement destinée à une fête de tournois, elle était de couleur verte qui symbolise l'espérance, de ce « Vert qui est la couleur des Amants » (1).

Le temps n'est pas venu où mélancolique il écrira :

Pour ce que Plaisance est morte
Ce may suis vestu de noir (2)

Joyeux, Charles proclame son amour et sa Dame charmée peut en lire sur lui l'ingénieux témoignage : tout au long de la manche fendue monte l'Aveu, « brodé en grosses lettres de vieille façon et nouvelle » et chaque note emperlée répète en chantant : *Madame je suis plus joyeux*.

Charles d'Orléans écrivit-il les paroles de la chanson : *Madame je suis plus joyeux* ? Nous ne saurions l'affirmer ; en vain, nous avons consulté les différentes éditions de ses Poésies, (3) aucune chanson ne porte le titre indiqué. Ces recueils ne contiennent pas les cent trente et une chansons ou caroles attribuées par Vallet de Viriville (4) à la verve du duc. Les manuscrits autographes, ou copiés de son vivant, maintenant déposés dans les Bibliothèques de Londres, Paris, Grenoble, Carpentras, renferment peut-être quelque chose. La chronologie des Poésies, elle-même, n'est pas très sûre, bien qu'on puisse affirmer que certaines d'entre elles soient antérieures à la Captivité d'Angleterre (1415). Selon Roman, (5) Charles très précoce aurait écrit, vers l'âge de dix ans, des vers gracieux mais insignifiants. Elevé dans la compagnie des meilleurs poètes du temps : Eustache Deschamps et Christine de Pisan, épris de poésie ancienne, Charles dut composer très

Isabelle d'Este ornera les murs d'une de ses Camérini des notes de musique d'une chanson d'Ockeghem commençant par ces mots : Prendes sur moi (Yriate. Isabelle d'Este et les artistes de son temps).

(1) Shakespeare : *Peines d'Amour perdues*.

(2) Debussy a composé sur ce rondeau une musique délicieusement désuète.

(3) Editions Warée (1809). Champollion Figeac (1842). Guichard (1842). Beaufils (1886). D'Héricault (1879).

(4) D'après la nouvelle Biographie générale, l'œuvre de Charles comprend : 102 Ballades, 131 Chansons ou Caroles, 7 Complaintes, 400 Rondeaux et probablement une traduction de la Consolation de Boèce.

(5) Romania, 1893.

jeune encore, pour les Dames de la cour des Valois, de petites pièces galantes dont le début rappelle par leur tour la chanson : *Madame je suis plus joyeux*. Par exemple :

Madame tant qu'il vous plaira
De me faire mal endurer.

ou encore :

Madame vous povez savoir
Les Biens que j'ai eus à vous servir.

Dans ces temps de folie, de peste, de famine et de guerre civile, tout est mis en musique et l'imprévue décoration de la « robe à chevaucher » n'offre rien alors de très surprenant. Les inventaires (1) mentionnent des ceintures, des meubles, des tapisseries brodées, des joyaux émaillés de notes de musique.

La danse macabre se déroule, aux accents de la Mort qui souffle dans une trompette et frappe un tympanon avec des ossements.

Partout se jouent de pieux mystères où les milices célestes et diaboliques, mènent grand concert ; lorsque Isabeau entre à Paris, les ménestrels postés sur le passage royal, firent moult mélodieusement retentir leurs instruments et deux anges descendus du Ciel couronnèrent la reine en chantant :

Dame enclose entre fleurs de lis
Etes-vous pas du Paradis ? (2)

Alors les traités de Paix se criaient dans les rues à grands renforts de violons et il ne se passait guère six mois qu'il n'y eût une Paix créée ou chantée. (3) Protecteur des confrères de la Passion, Charles VI, en 1407, approuvera les statuts qu'élaborèrent les ménestrels organisés, pour la première fois, en corporation.

Nous présumons que Charles, auteur probable des paroles de la chanson : *Madame je suis plus joyeux*, en écrivit aussi la musique, et le programme d'une éducation princière d'alors ne fait que confirmer cette présomption. On enseignait au jeune Seigneur non seulement l'art de jouer d'un instrument, mais aussi le chant et l'étude théorique de la musique : Contrepoint

(1) Inventaires de Mrs Guiffrey pour les ducs de Berry et Charles VI ; Roman pour les ducs d'Orléans ; de Laborde pour les Ducs de Bourgogne ; Morainville pour les ducs d'Anjou.

(2) FROISSART. *Chroniques*.

(3) MICHELET. *Hist. de France*, t. IV, *Hist. de Ch. VI*.

et Composition (1). Autour de Charles, tous sont musiciens, et la famille des Valois, d'où il tire son origine, se montre, plus qu'une autre, enthousiaste de musique. Sonaïeul, le roi Charles V, « à l'exemple de David instruments bas oyait volontiers à la fin de ses mangiers » et quant à la musique « qui est la science des sons accordez par notes minimas, entendoit tous les points si entièrement que aucun descort ne lui peust être mucié » (2)

Ainsi que les comptes de sa maison (3) nous le prouvent, Louis d'Orléans, son père, vit entouré de ménestrels, et, selon le récit d'un témoin, le duc meurt assassiné alors qu'il s'en revenait de chez la reine, chantant à demi-voix. Valentine Visconti, sa mère, Italienne d'une culture raffinée, aux doux accents de sa harpe, calme la folie du roi Charles VI, le protecteur des ménestriers. On lit dans les archives du royaume, (4) que le Dauphin duc de Guyenne (cousin germain de Charles) « moult plaisir avait à sons dorgues, lesquels entre les autres oblectacions mondaines hantoit diligemment ; si avoit-il musiciens de bouche et de voix et pour ce avoit chapelle de grand nombre de jeune gent. » Le roi Charles VII, frère du précédent, compta parmi les chantres de sa chapelle le célèbre Ockeghem. Lefèvre de St-Remy, dans sa Chronique, montre à la veille d'Azincourt les seigneurs français demeurés morfondus sous la pluie froide et dans la boue profonde, et mélancolique il écrit cette petite phrase qui résume le goût violent de l'Epoque : « Encore s'il y avait eu de la musique ! »

On trouve mentionné dans les inventaires du duc d'Orléans « ung vieil psaltérion enclos en ung estuy de bois painct à diverses places aux armes de Mgr, » ce qui nous confirme que Charles jouait de cet instrument et qu'il s'en accompagnait peut-être pour chanter : *Madame je suis plus joyeux*, ou encore cette berceuse d'un rythme et d'une sonorité si musicales :

(1) Charles le Téméraire (petit cousin de Charles d'Orléans) au dire de son biographe le sire de la Marche « aimoit la musique combien qu'il eust mauvaise voix ; mais toutefois il avait l'art ; il fist le chant de plusieurs chansons bien faictes et bien notées » ; sur le même sujet voir le roman du Petit Jehan de Saintré.

(2) CHRISTINE DE PISAN : *Hist. du roi Charles V.*

(3) Voir plus loin les notes extraites des Comptes.

(4) Registres du Parlement Conseil XIV. — Décembre 1415.

Quant n'ont assez fait dodo
 Ces petity enfanchonnés,
 Ils portent soubz leurs bonnés
 Visages plains de bobo.
 C'est pitié, s'ilz font jojo
 Trop matin, les doulcinés
 Quant n'ont assez fait dodo
 Ces petitz enfanchonnés,
 Mieux amassent à gogo
 Gesir sur molz coissinés
 Car ilz sont tant poupinés !
 Hélas, c'est gnogno, gnogno,
 Quant n'ont assez fait dodo,

Après une captivité de vingt-six années en Angleterre, Charles d'Orléans, rentré à Blois, se montre passionné de musique. Comme son père, le duc Louis, il est la Providence des chantres, organistes, enfants de chœur et ménestrels errants qu'il comble de cadeaux et entretient fastueusement

Au milieu de cette Cour de Blois savante et raffinée, Louis XII le futur roi de France, prendra le goût des Beaux-Arts et, partageant le penchant de son père, Charles d'Orléans, pour la musique, il portera une affection particulière au musicien Josquin des Prés.

Entouré de poètes, de musiciens venus d'Angleterre, d'Allemagne, d'Italie et des Flandres, Charles essaiera de distraire sa vieillesse mélancolique et c'est peut-être dans un moment de gaieté, un instant retrouvée, qu'il rima sur la gamme cette délicieuse fantaisie :

Trop entré en la haulte game,
 Mon cueur, d'ut, ré, mi, fa, sol. la,
 Fut jà pieça quant l'afola
 Le trait du regard de ma Dame,
 Fors lui, on n'en doit blasmer ame,
 Puis qu'ainsi fait, comme fol' l'a,
 Trop entré en la haulte game,
 Mon cueur d'ut, ré, mi, fa, sol, la,
 Mieux l'eust valu estre soubz lame,
 Car sottement s'en afola ;
 Si lui, dis-je : mon cœur, holà !
 Mais conte n'en tint, sur mon âme,
 Trop entré en la haulte game,

SUPPLEMENT

Comme nous l'avons déjà répété, les mentions concernant des musiciens sont extrêmement fréquentes dans les Comptes

et Inventaires que nous avons consultés sur la maison d'Orléans. Nous citerons seulement quelques textes qui nous ont paru offrir le plus d'intérêt.

16 novembre 1392. — Quittance de Jean Poictevin, roy des menestriers du royaume de France, au trésorier du duc d'Orléans, de 50 francs d'or, que ledit duc lui donna pour avoir joué avec d'autres ménestriers, le jour que le roy disna en l'hostel du dit monseigneur le Duc. (*Collection de M. J. Ecorcheville.*)

Décembre 1394. — Gubozo bombarde et Triboux cornemuse, ménestrels du Roy nostre Seigneur, confessons avoir eu et receu de Godefroy le Febvre, varlet de chambre de M. S. le duc d'Orléans, la somme de quarante escus d'or pour une fois; pour les services et plaisirs qu'ils lui ont faiz de leur mestier tant en son Hostel à Asnières où il a jestié le Roy nostre Seigneur Monseigneur de Berry et Monseigneur de Bourbon et en autres lieux. (*Collect. de Mr. J. Ecorcheville*)

5 Septembre 1396. — Paiement de diverses sommes aux menestrels du duc : George, Colinet le Bourgeois, Albelin ; aux ménestrels des ducs d'York et de Gloucester : Jean Semert, Jean Notquin et Jean Stil. Aux jongleurs et ménestrels du duc de Bavière et de l'Evêque de Wertzborg. (*ancienne collect. Farenc.*)

Novembre 1396. — A Loribant onze sols qui dubz lui étoient pour cause d'une chançon de la royne d'Engleterre par lui achetée des chanteurs pour M. S. le duc, pour ce I. I. s. v. d. t. (*Biblioth. Nationale Cabinet général*).

1397-98. — A Lorent du Hest, faiseur de harpes, demourant à Paris, pour sa paine et salaire, d'avoir rappareillé et mis à point la harpe de Mme la duchesse c'est assavoir ycelle en cordes toute de neuf et fait plusieurs brochettes qui y faloient, pour ce VII J. s. p. (*Bristish Museum n° 2.272*).

24 mars 1399. — Lorens du Hest faiseur de harpes, demourant à Paris, confesse avoir eu la somme de 36 s. p. qui dubz lui estoient pour avoir rappareillé et reffaicte et mis à point la belle harpe de Mme la Duchesse d'Orléans. (*Musée Liszt — Weimar*).

2 aoust 1398. — Colinet Bourg, Arbelin, George et Henri Planyof, tous menestrels de m. S. le duc d'Orliens confessent avoir eu et receu la somme de trois cent livres à cause de leur pension. (*ancienne collect Farenc*).

4 juin 1413. — Charles duc d'Orléans, nous voulons que vous délivrez à nostre amé harpeur et varlet de chambre, Jehan Petitgay, la somme de 10 livres tournois, à cause de la pension que nous lui ordonnerons. (*id.*)

17 septembre 1413. — Jehan d'Avignon, menestrel de M. S. le duc d'Orléans, soy faisant fort de Colinet Bourgeois et Albelin, ménestrels de M. S., confesse avoir receu la somme de 30 l. t. à cause de leurs gaiges lesquels menestrels, iceluy seigneur envoie présentement et hastivement de Paris à Meuleun devers la Royne qui les a mandez. (*id.*).

19 décembre 1447. — En la présence de moy Pierre des Caves secrétaire de M. S. le comte d'Angoulême, Lorens l'organiste demeurant à Paris, confesse avoir eu et receu la somme de XII lt. qui dubz lui estoient pour ung instrument à jouer nommé ung clavycimbale. (*Collect. de M. J. Ecorcheville*).

Novembre 1448. — Charles entend et récompense à Amiens deux ménestrels aveugles qui jouaient du lutz et de la guiterne. Ceux de M. de Bourgoingne qui jouèrent au dit lieu, ainsi que ceux de Mgr de Nevers. Le Tabourin d'Adolphe Mgr de Clèves; Robin Courant; Anthoine le Bidon, menestriers de Mgr d'Argueil; un joueur d'espartisre, un guiterneulx, trois haulz menestriers angles, et quatre aultres Lombards; puis deux hommes joueurs de guiterne, venus du païs d'Ecosse qui vont par païs portant nouvelles de la destruccion des Turcs.

Juin 1457. — A Jehan Rognolet joueur d'instruments de musique qui jouoit et chantoit avec sa femme et ses deux enfans plusieurs chançons : XL s. t. AI Pierre, ou Dieu d'Amour, Bastelleux demourant à Champ, qui vint jouer de son métier devant Mgr.

May 1457. — A Perrinet de Saunay et à ses trois filz joueurs des haultz instrumens, demourans à Tours, pour don à eulx faict par M. S. pour ce qu'ils ont joué de leurs instrumens au dit lieu de Tours en l'ostellerie des Troys Roys où il estoit logié pour ce LV. l. t. (*Archives Nationales*).

May 1457. — A Pierre Pinon, marchand demourant à Bloys, pour cinquante-trois aunes et demie de drap gris de Rouen pour faire quinze robes pour les quinze chantres de M. S. (entre autres à Perrinet l'organiste, à Jehan Jondoingne harpeur, pour ce VII l. t). (*Bibliot. Nationale*).

1463. — Aux enfans de Cueur de St-Sauveur don à eulx

faict par Mgr pour festier leur esvesque qu'ils firent le jour des Innocents XXXVII s. VI d. t.

1^{er} juillet 1455. — A Jehan Lessayeur, orfèvre de Mgr, à lui pour ung aneau d'or esmaillé à lermes, auquel est escript une chançon ; par lui faict baillé et délivré pour Mme la Duchesse pesant ung gros d'or, valant XXX s. t. et pour la façon XXI s. IX d. t. (*Archives nationales*).

M. de Long périer dans le *Journal des Savants* parle d'un anneau d'or émaillé d'un dessin : une femme qui tient un écureuil, fond en fleurs de myosotis ; on lit autour de l'anneau ces vers que M. de Longpérier attribue à Ch. d'Orléans :

Une fame nominative
A fait de moi son datiff,
Par la parole génitive,
En dépit de l'Accusatif.
Si s'asmours est infinitive
Ge veil estre son relatif.

DU ROBE.





LA MUSIQUE AMÉRICAINE



EN Europe, quatre pays au moins (France, Allemagne, Angleterre et Russie) s'intéressent à la musique américaine issue des mélodies populaires indiennes : le moment paraît donc venu d'exposer aux lecteurs du *Mercure musical* les critiques soulevées par ce mouvement en Amérique, ainsi que notre avis sur chacune d'elles.

Voici, de sources diverses, quelques questions et commentaires sur ce sujet :

1° Les explorations dans le domaine de la musique indienne et nègre n'offrent-elles pas plutôt l'intérêt d'une étude que l'occasion de recueillir des matériaux utiles à la musique américaine ?

2° L'art véritable ne vient pas de la contemplation du passé, ni des adaptations plus ou moins habiles qu'on en peut faire.

3° C'est de la vie qui nous entoure que nous devons tirer notre inspiration et notre style.

4° Une musique puisée aux sources indiennes est certes intéressante et favorable à l'inspiration, mais après tout elle ne peut être la base d'une musique vraiment nationale. Jamais nous ne pourrions réaliser les conditions qui l'ont fait naître.

5° Nous ne sommes pas des Indiens : qu'avons-nous de commun avec eux ?

Une réponse directe à chacune de ces questions peut se formuler à peu près ainsi :

1° La musique indienne, dans la mesure où elle est exotique,

est destinée à périr dans l'atmosphère de l'art et de la vie modernes.

2° Mais en tant qu'elle tient à l'art et à la vie modernes, elle doit être absorbée dans cet art et cette vie.

3° Les œuvres américaines modernes ne seront pas consciemment et artificiellement tirées de la musique indienne.

4° Toutefois la musique indienne pourra être une grande source d'inspiration pour un compositeur américain, à condition qu'il en comprenne l'affinité avec le trésor de la mythologie indienne. Là est son origine, et c'est avec de plus fraîches couleurs seulement qu'elle dépeint « le grand mystère », l'éternelle merveille des phénomènes de la nature et de la vie, et c'est à cette source rafraîchissante que nous ramène la vie américaine, loin de tous les artifices et procédés qui ont envahi la civilisation européenne.

5° La musique américaine de l'avenir pourrait fort bien se passer de la connaissance de la musique indienne; c'est même une chose inévitable, mais nullement obligatoire. C'est dans l'esprit du compositeur, et non dans la musique indienne que se trouve le secret de l'art américain : mais elle pourra l'aider à atteindre son but.

6° Tel un voyageur qui s'appuie sur son bâton pour arriver au sommet d'une montagne, tel le musicien trouvera un secours dans la connaissance de la musique indienne. Les mélodies indiennes telles que le *Chant du Chef*, *Ichibuzzhi*, ou le *Chant du Tonnerre des Inketunga* pourront éveiller chez un musicien ou un amateur qui s'est bercé jusque-là par des airs de piano, le sentiment d'une puissance et d'une expression musicales, dignes de la saine majesté, de la poésie hardie de notre pays.

7° La musique indienne peut simplement servir à l'étude de motifs et de rythmes caractéristiques, ou fournir des thèmes entiers selon les cas. Plus grand sera le compositeur, plus il pourra user de ces trésors à l'occasion, et mieux il saura les traiter.

8° Il y aura donc deux systèmes de développement pour la musique suggérée par la vie indienne. Dans le premier cas, on emploiera les thèmes indiens eux-mêmes ; dans le second ce sera le monde infini des mythes indiens qui fera naître l'inspiration. (Les mythes — la quintessence de la vie poétique et du sentiment chez toutes les races primitives !)

9° Certainement la vie indienne nous touche, car la vérité et la beauté de sa mythologie, de sa philosophie et de sa psychologie sont universelles et le moment est opportun de revivifier l'art à sa source.

Il est un fait probant : aucun de ceux qui ont entrevu seulement le secret de la vie indienne n'a jamais posé une seconde fois cette question : Qu'avons-nous à faire avec les Indiens.

Pour revenir à la huitième réponse, cette musique ne sera pas, à proprement parler, de la musique indienne (quoique jamais elle n'eût pris naissance si elle n'avait été inspirée par la vie indienne). Si ce n'était un peu pédant, on pourrait l'appeler : musique née de l'esprit indien. Car nous ne parlons pas de cette anomalie : la conception de l'âme indienne au point de vue des Anglo-Saxons, des Allemands ou des Latins, mais d'une chose très différente : d'œuvres nées d'une connaissance approfondie de la conception indienne du monde. Et l'universelle humanité de cette conception est telle qu'en la connaissant nous arrivons à mieux nous connaître nous-mêmes.

Quel que soit le détail, quelle que soit la partie spéciale du problème musical qui nous occupe aujourd'hui, arrêtons-nous un moment et regardons plus loin, pour ne pas perdre le sens, la proportion que devront garder les parties par rapport à l'ensemble de l'œuvre future.

Donc, déclarons-le une fois pour toutes : quel que soit le but immédiat du travail de tel ou tel moment, c'est la musique universelle qu'il nous faut, la musique dont l'appel sera entendu des hommes dans le monde entier. Mais l'universel ne peut être atteint que par le particulier. Ce n'est qu'en donnant une signification vitale à ce travail particulier que nous le rendrons universel : c'est-à-dire intéressant, précieux, capable de donner la vie à l'humanité, maintenant et toujours. Et si cette œuvre du jour est en parfait accord avec l'esprit indien, si sa fidélité artistique réclame l'estime, alors notre dévouement à cette œuvre particulière amènera des résultats universels. Si donc nous pouvons saisir les moments caractéristiques de la vie que nous voulons peindre et trouvons dans ces moments mêmes l'expression héroïque de notre propre idéal de courage, beauté, liberté, optimisme, et réussissons à le rendre saisissable aux autres hommes, nous aurons créé une œuvre dont le sens et la

portée seront universelles. Et peu importe le nom de la race qui a vécu cette vie.

Si la grande âme de la race indienne, qui s'est développée à l'écart du reste de l'univers, doit revivre et fleurir dans la conscience des races vivantes, pourquoi déplorer que ce ne soit pas l'âme d'une autre race, une race anonyme qui, comme telle, n'excitera plus la colère des Philistins ? Devons-nous, pour ne pas offenser certains personnages, mettre les statues de Lincoln sur de nouveaux socles dédiés « à la mémoire de l'héroïsme abstrait » ? Sinon, pourquoi refuserions-nous aux Metacomet ou aux Inketunga le tribut qu'ils nous apportent, même si la tâche d'exprimer ce qu'ils ont vécu et accompli retombe sur d'autres ? Il est évident qu'il faudra avant tout nous assurer que leur œuvre a de la valeur, qu'elle a un sens vivant pour les générations nouvelles.

Comme preuve que ces fantaisies, anomalies ou superstitions qui doivent à un certain degré s'allier à toute vie, sauvage ou civilisée, ne peuvent être imposées de force aux réalités de la vie moderne, nous renvoyons les critiques incrédules aux articles de foi un et deux. Car là seulement où la vie indienne et la vie américaine se rejoindront dans le temple de l'universel, l'art vivant pourra naître et nous ne pouvons imaginer encore la portée de cette rencontre. Nous traçons seulement le plan des œuvres futures.

Non, il n'est pas question d'une adaptation minutieuse ; toute œuvre ainsi conçue serait vouée à la mort. Que le compositeur se tienne sur les falaises qui dominent le Mississipi, que de là il se demande à lui, l'intrus, ce qu'ont senti ceux qui depuis des générations se sont transmis ce pays merveilleux et sa liberté ; qu'il étudie et qu'il apprenne ce qu'ils ont senti et chanté... Alors qu'il regarde en lui-même... et qu'il chante. Qu'il boive jusqu'à la lie la coupe de l'inspiration, jusqu'à ce que son âme soit secouée par la vision de splendeurs inimaginables, par la mêlée d'émotions passées et présentes. Qui alors se préoccupera de savoir si son chant est indien ou américain ? Toute la vie humaine peut revivre dans un pareil chant.

ARTHUR FARWELL.



Ces paroles généreuses seront comprises sans aucun commentaire. Cependant je ne puis m'empêcher d'y ajouter quelques réflexions. M. Arthur Farwell la évoqué l'avenir, il n'a pas dit les résultats obtenus dès aujourd'hui, et surtout il n'a rien dit de lui-même. C'est une omission que j'ai à cœur de réparer.

Le *Wa-Wan* est une cérémonie grave et touchante, dont le rite essentiel est la remise des calumets de paix : ainsi se conclut, entre deux tribus ou deux clans, une alliance sacrée, aux liens aussi solides que ceux de l'hospitalité antique, aussi étroits que ceux de la famille, car le porteur du symbole pacifique prend le nom de père, et celui qui l'accepte est son fils. C'est une relation de ce genre que M. Farwell a voulu établir entre la vieille tradition indienne et l'art tout nouveau, incertain encore, de l'Amérique moderne ; et il a très justement donné le nom de *Wa Wan Press* à l'édition coopérative qui publie les œuvres inspirées par cette pensée (1).

Chassés de réserve en réserve, parqués, surveillés, convertis, les Indiens ne peuvent résister à la civilisation qui les extermine ou les absorbe. Mais ils laissent un trésor qui ne doit pas être abandonné. Formée par les siècles de vie guerrière, leur âme doit leur survivre : n'est-ce pas d'ailleurs l'âme du pays même où ils ont vécu, de cette Amérique dont nous ne connaissons en Europe que les villes, New-York, Chicago, San Francisco, tout au plus le prodigieux Niagara, non la nature sauvage et magnifique ? Or l'image de cette âme, ce sont les chants, les danses, les invocations qui nous retracent sa vie. Il faut recueillir ces précieux vestiges, les aimer, les respirer longuement, s'en pénétrer, et l'œuvre qui naîtra sous leurs auspices, se rattachera comme eux au passé elle sera fille du sol, elle aussi, héritière de la tradition ; le travail obscur des générations ensevelies donnera en elle sa fleur glorieuse.

Faire à l'Amérique une musique nationale, et par là humaine, tel est le but. M. Farwell entreprend, à quarante ans de distance, ce qu'ont voulu Grieg pour les pays scandinaves, Smetana pour sa petite patrie tchèque, le groupe des Cinq pour la Russie. Je crois qu'il a suffisamment répondu à l'objection qu'on lui a faite en Amérique : qu'y a-t-il de commun entre les Indiens et nous ? La race compte peu, en regard du climat et de l'éduca-

(1) Nous donnons en nos annonces un extrait du catalogue de la *Wa-Wan-Press*.

tion ; n'a-t-on pas remarqué qu'après deux siècles seulement, le ciel du pays étant resté le même, les émigrés d'Amérique prenaient la ressemblance des Sioux et des Cherokees ? Et surtout sa musique répond pour lui.

Il paraît étrange à beaucoup de musiciens, à ceux surtout qui ont mûri sur les bancs de l'école ou y manient encore la férule, que nous puissions chercher des leçons chez des primitifs qui ne jouissent pas comme nous des bienfaits de la civilisation, du contrepoint et de la fugue. Et cependant la musique meurt si on l'enferme dans la prison des classes. Il faut qu'elle écoute toujours les voix de la nature, dont elle n'est que l'interprète auprès de nous. Tel peuple dénué de culture peut, par là même, entendre ces voix mieux que nous, autrement tout au moins : nous apprendre des sonorités neuves, des accents inconnus, des nuances que nous n'aurions pas discernées. Sans abdiquer pour cela les prérogatives de notre science, les facilités de nos instruments, il s'agit pour nous de restituer, avec les moyens dont nous disposons, les sensations qui nous auront été révélées. De quel secours peut être, à un musicien bien doué, une pareille consultation, c'est ce que montre l'exemple de Grieg, ou de Rimski-Korsakof, et plus encore, peut-être, celui de M. Arthur Farwell. Ses amis les Indiens l'ont délivré de cette obsession de l'oratorio à la Mendelssohn qui a paralysé jusqu'à ce jour tous les compositeurs de race Anglo-saxonne ; ils ont mis sa musique en possession de mélodies souverainement dignes, de rythmes forts ; et ils l'ont induit à rechercher, pour imiter les sons de leurs tambours et le concert de leurs voix grondantes, des harmonies pittoresques, d'un charme imprévu. Il s'est enfin approprié l'esprit même de ces races héroïques et contemplatives, qui ignorent à la fois la peur et le sourire. Le rituel du *Wa Wan*, la danse de guerre des Navajo, le chant des Omahas, *Chevaux pawnee*, transportés par lui sur le piano, sont devenus une large et courageuse musique : vibrante de fiers accords, puissante en ses mouvements impétueux, franche d'une loyauté chevaleresque ; gravement pensive aux mystères de la forêt, de la nuit, de la plaine immense où fument les villages, des vents qui manifestent les esprits. Je ne dirai certes pas que ce sont là des sentiments inconnus aux citoyens des Etats-Unis ; mais la vie moderne, de ce côté de l'Atlantique comme de l'autre, ne leur accorde que peu d'occasions de se manifester :

il était donc à craindre qu'on ne finît par les oublier. La musique de M. Farwell en est illuminée. Son œuvre est souvent belle ; elle est toujours bonne.

Ses efforts ne sont pas isolés. Qu'il me pardonne cependant si je n'ai parlé que de lui. Sa modestie rendait ce soin nécessaire. Quant aux autres membres de cette pléiade, il saura mieux que moi les recommander à notre admiration,

LOUIS LALOY.

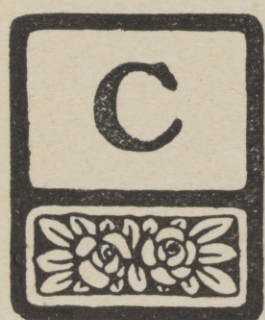




FRANZ LISZT

ETUDE MUSICO-PSYCHOLOGIQUE (I)

IV



'ÉTAIENT les après-midi des mardis que le « roi des pianistes » voulait bien consacrer à nos leçons ; nous les prenions en commun et elles eurent lieu tour à tour chez l'un de nous, ses élèves, mais le plus souvent cependant chez Sgambati, qui demeurait dans une rue centrale, et que Liszt affectionnait particulièrement.

D'après ce qui précède, on peut s'imaginer l'émotion avec laquelle je me rendis à la première de ces réunions musicales. Pouvoir profiter de l'enseignement d'un Liszt, était à mes yeux une espèce de consécration de mon savoir déjà, qui me remplissait à la fois d'orgueil et de crainte, car si elle était un honneur dont peu de pianistes avaient la chance de pouvoir se vanter, elle impliquait aussi le devoir de s'en montrer digne. Or, j'avais contre moi, au point de vue de la virtuosité, un mécanisme tardivement développé, et un manque d'aplomb devant le public qui en est le résultat inévitable.

Malheureusement Liszt n'avait pas la patience de diriger les études d'un jeune homme. S'il ne se ménageait pas, quand il s'agissait de nous faire sentir les beautés d'une œuvre, puisqu'il

(1) Suite. Voir le numéro du 15 septembre,

nous jouait sans se faire prier tous les morceaux que nous préparions, et certes, ces auditions étaient on ne peut plus instructives, — il se montrait absolument indifférent au sujet du choix de ces morceaux, (dans les siens, il faisait des coupures ou des variantes, si le jeu de l'élève l'exigeait), et de la manière dont nous les exécutions. En un mot, il nous traitait avec trop d'indulgence, — plutôt en confrère, qu'en professeur. Cette méthode quelque peu débonnaire, était d'ailleurs celle de Moscheles aussi, tandis que si Hans de Bülow a donné des ordres formels, il a su en expliquer les raisons, en disséquant ingénieusement les compositions et en indiquant la meilleure manière de les faire valoir. Aussi ses commentaires concernant les sonates de Beethoven restent-ils ineffaçablement gravés dans mon souvenir !

En opposition à son rationalisme absolu, qui ne le préservait pas cependant de la contagion des sophismes wagnériens (1), Liszt érigeait en principe, selon la théorie romantique, l'omnipotence de la fantaisie. « Ce n'est pas sur le papier qu'il faut juger une œuvre musicale, mais dans l'air, dans son effet ! » — nous déclara-t-il un jour, en me déconcertant complètement. Car si c'est soustraire le compositeur à la tyrannie d'un Zoïle pédant, c'est aussi le soustraire à tout contrôle en lui permettant de devenir un tyran à son tour, en lui livrant sans condition la sensibilité et la mentalité de l'auditeur. Quoi de plus tyrannique par exemple que le système des *leit-motiv* : il plaît au compositeur de désigner par un groupe de notes tel personnage ou tel objet, voir même un concept, et il faut que l'auditeur consente à accepter cette désignation. Mais on ripostera que ce groupe de notes est synthétique et peut d'autant mieux rendre le caractère d'un personnage, objet ou concept qu'il est permis de lui faire subir des transformations, correspondantes aux situations diverses dans lesquelles se trouvent ceux-ci ou auxquelles ils se rapportent. Or, pour comprendre le peu de sérieux de

(1) Il ne sera pas inutile de raconter ici le fait suivant qui caractérise mieux que n'importe quelle explication, l'état d'âme de cet apôtre on ne peut plus autorisé et désintéressé du wagnérisme. Un soir je l'ai entraîné pour entendre *Don Juan* à l'Opéra Royal de Berlin, car Harriers-Wipperf, l'une des étoiles du théâtre en 1863, dont le cousin était mon ami, y abordait le rôle de Donna Anna la première fois. Cet ouvrage sublime nous impressionna tellement que pour nous soustraire à son charme irrésistible, qu'un wagnérien patenté ne doit pas admettre, Hans de Bülow nous fit quitter le théâtre après la scène du bal ! Mozart nous mit ainsi en fuite comme l'encens le diable !

cette manière de synthétiser, il suffit de se rappeler qu'elle n'est employée dans la littérature et l'art graphique que quand il s'agit de farces ou de caricatures : on n'a qu'à donner dans la bouche de quelque figure comique une phrase typique qu'elle répète à chaque instant, ou on n'a qu'à ajouter, dans une série d'illustrations, à la silhouette d'un personnage un trait allégorique avec persistance, et l'effet joyeux, — évidemment d'un ordre inférieur, — est immanquable.

En 1864, devant le piano de Sgambati et au milieu de mes condisciples, je n'aurais pas su formuler ces objections. Mais l'assertion du « roi des pianistes » ne me semblait pas être moins une hérésie ; car Mosonyi m'avait recommandé, au contraire, l'analyse harmonique, rythmique de toute composition, — il m'avait fait remarquer entr'autres, tout wagnérien qu'il était, l'indigence harmonique d'une pédale dans l'ouverture de *Tannhäuser*, — et l'enseignement d'un Maurice Hauptmann ou d'un Hans de Bülow avait singulièrement aiguisé mon scalpel de critique.

Il s'attaqua alors, à mon insu, au piédestal de mon idéal aussi ! Et d'autant plus efficacement encore que mon patriotisme exalté lui préparait secrètement le terrain pour son activité destructrice.

J'ai été d'abord très péniblement affecté en apprenant de Liszt qu'il n'avait aucune souvenance de l'ode à lui adressée par Vôrôsmarty, le poète de la Renaissance hongroise, à cause de laquelle j'avais été attiré vers lui dès mon enfance, comme je l'ai dit plus haut. Je m'empressai donc de la traduire en allemand, mais quoiqu'il ait été très touché de cette attention, il ne se montra pas aussi enthousiasmé que j'aurais voulu qu'il fût. Car abstraction faite de la perfection de ses expressions, que ma traduction rudimentaire n'avait pas probablement bien rendue, cette ode est incomparable au point de vue du souffle poétique, de l'élévation des idées et de son mouvement soutenu. Cet oubli et cette froideur me firent douloureusement comprendre que le génie de la race magyare lui était étranger.

Plus cuisante était encore la peine que me fit la lecture de son livre sur les Bohémiens. Ce fut la princesse de Wittgenstein qui me prêta le volume en me priant de lui faire connaître l'impression qu'il aura produite sur moi. Elle me reçut à cet effet, un soir, en-tête à-tête, et elle m'enjoignit de lui avouer franche-

ment mon opinion. Alors, je lui dis sans ambages que les déductions de l'auteur étaient tout à fait erronées, et qu'il avait eu tort de publier un ouvrage anti-hongrois dans un moment où la Hongrie avait à lutter contre des ennemis qui visaient son anéantissement. A mon grand étonnement, elle ne mit en avant aucun argument pour défendre les idées de son ami, et elle ajouta même que : « Je serais heureuse si vous écriviez contre nous, car vous êtes des nôtres ! »

J'ai pris alors cet emploi du pluriel pour un terme d'affection seulement, dont elle se servait afin de démontrer qu'elle s'identifiait avec le « roi des pianistes », comme s'identifient le mari et la femme. Mais en réalité ce malencontreux livre est vraiment le fruit de la collaboration de la princesse et de Liszt, car il est écrit avec une prolixité toute féminine, qu'on ne rencontre nulle part dans la correspondance personnelle de ce dernier. D'ailleurs la princesse a laissé une quantité d'ouvrages, soit imprimés, soit en manuscrits, qui traitent à vrai dire des questions théologiques, mais qui ne prouvent pas moins qu'elle était toujours tourmentée par le prurit d'écrire.

Avant de relater le troisième conflit patriotique que j'eus quelque temps après avec le « roi des pianistes », il faut que je signale l'intimité croissante qui s'établissait entre nous par suite de l'empressement bien naturel avec lequel j'ai mis à son service ma plume de copiste. Mosonyi ayant beaucoup tenu à ce que mes devoirs soient très lisibles, et m'ayant imposé en outre la copie d'un *quatuor* d'Haydn et d'un *Concerto* pour le piano de Mozart, je m'étais habitué à une certaine régularité dans mes écrits musicaux qui frappa tellement Liszt, qu'il me donna à copier sa transcription orchestrale de l'hymne polonais : *Boznie polske*.

Cette composition a cela de particulier, que, ayant été écrite pendant l'insurrection polonaise de 1863, — évidemment pour faire plaisir à la princesse, — l'auteur la termine de deux manières différentes : l'une des péroraisons y est triomphale, pour glorifier la victoire éventuelle des insurgés, — et l'autre au contraire, mélancolique, pour exprimer les sympathies du monde civilisé en cas de leur défaite !

En guise de récompense, Liszt me fit cadeau du manuscrit original de l'ouvrage, que je donnai en 1869 au jeune, mais déjà maître Saint-Saëns, sachant combien il admirait le « roi

des pianistes », et voulant lui témoigner ma gratitude pour l'accueil aimable que je recevais dans la maison de sa bonne mère. Il l'offrit plus tard à son tour au musée de la ville de Dieppe, si je ne me trompe pas.

En dehors de cette partition, d'ailleurs bien incolore, j'ai copié encore la transcription pour quatre mains d'une paraphrase orchestrale de la *Marche de Rakoczy*. Elle est tout à fait différente de celle qui figure dans la série des *Rhapsodies*, et si elle n'a pas la fougue que Berlioz a su mettre dans sa *Bataille-coda*, elle est écrite avec assez de soin pour lui donner une valeur musicale intrinsèque, quoique le trio y soit traité trop en pastorale aussi.

Sans vouloir propager la superstition, je dois mentionner ici le fait que j'ai reçu de Liszt après la copie du premier de ces morceaux, un grattoir à manche d'ivoire. Il m'a été donné en présence de la princesse, qui en sa qualité de Polonaise ne pouvait pas manquer de remarquer que le don d'un objet tranchant ou piquant détruit l'amitié. Il a fallu donc que je donne un *bajocco* (un sou) au « roi des pianistes » et qu'il l'accepte. Cérémonie ridicule qui n'a pas empêché d'arriver ce qui est arrivé ensuite ! Du reste, il m'a donné un « mac-farlane » aussi qu'il venait de faire faire à Paris, en voyant un soir que j'étais assez maladroit pour mettre tout seul mon pardessus. « Comme cela, vous ne serez pas à la merci des domestiques, qui ne viennent pas toujours pour vous aider » me dit-il avec une sollicitude vraiment paternelle.

Il n'en montrait pas moins, en s'occupant du choix de mes fréquentations. D'abord il m'a présenté dans toutes les maisons où il allait souvent : chez le prince Alexandre Czartorisky, dont la femme, la princesse Marceline, était une élève remarquable de Chopin ; chez le baron Meyendorf, le chargé d'affaires de Russie, qui, quoique protestant, comptait un pape parmi ses ancêtres médiévaux ; chez le prince de Chimay, secrétaire à la légation de Belgique, et violoniste amateur d'un rare talent ; chez Monseigneur Nardi, auditeur de la Rota, dans la maison de qui il avait un pied-à-terre à Rome, à la *Bocca di Leone* ; chez la baronne de Pokorny, une Irlandaise très protégée par le cardinal Antonelli ; chez Mme Schwarz, romancière allemande qui écrivait sous le nom de *Melena* ; chez Romaco, le peintre autrichien ; chez Ramaciotti, un violonniste amateur

aussi, qui donnait des matinées musicales très recherchées où j'ai fait la connaissance de mon illustre ami Carolus Duran, alors pensionnaire de la ville de Lille. Grâce à la recommandation de Liszt j'ai été admis au *Cercle des artistes allemands* », dans les locaux duquel a eu lieu mon concert à la fin de la saison. En revanche, j'ai cru qu'il était de mon devoir de lui présenter toutes les personnes qui m'avaient exprimé le désir de le connaître, et notamment mes compatriotes, de passage à Rome (1).

Je dois remarquer ici que Liszt n'était pas difficile dans le choix de son entourage, dès qu'il savait le flatter. Ce fut ainsi qu'il se laissa envahir à ce moment par un Berlinois tellement insupportable que, ayant été battu par les employés de son hôtel devant les locataires réunis, il ne trouva personne parmi ceux-ci pour déposer en sa faveur au commissariat de police. Mais il envoyait à chaque instant des coups d'encensoir, et il avait le moyen de donner des dîners et de faire faire des promenades, — séductions auxquelles le « roi des pianistes » résistait mollement. Aussi puis-je prétendre qu'il a dû avoir pour moi une sympathie très enracinée, car si déjà je ne voulais, ni pouvais suivre l'exemple de cet insolent et riche Prussien, il a fallu me mettre au surplus en opposition ouverte avec mon maître

(1) Inoubliable est pour moi l'incident qui a eu lieu lors de la présentation de l'excellente Miss Masters, de qui j'ai parlé dans le chapitre précédent. Je l'ai conduite à Monte-Mario où c'est avec son amabilité coutumière que Liszt l'a reçue. A peine étions-nous arrivés et déjà on annonça la visite d'un prélat romain accompagné de son chapelain. Pour divertir ses hôtes d'essence si différente, le « roi des pianistes » leur proposa alors de faire un tour au jardin. Celui de Monte-Mario méritait d'autant plus d'être vu, qu'on y jouit du panorama de Rome. Ayant à son bras la corpulente et majestueuse Anglaise, le maître de la maison nous montra le chemin, et les deux ecclésiastiques et moi, nous le suivîmes en nous délectant du spectacle de « la ville éternelle », qui était à nos pieds, s'étendant vers le Sud-Ouest. Pour se montrer tout à fait galant, Liszt offrit une rose à sa trop heureuse compagne. En cueillant la fleur il marcha par mégarde sur la robe de cette dernière, en faisant sauter l'agrafe qui la retenait. Elle se mit donc à choir en découvrant la crinoline énorme, — et par bonheur couverte, — de la vénérable miss, qui ne s'aperçut du désastre que quand la jupe était déjà entièrement par terre, en l'empêchant d'avancer et en lui donnant l'aspect — toute proportion gardée, — d'une Vénus sortant des ondes ! Liszt la lâcha tout étonné et le Monsignore et moi nous les regardâmes joyeusement ébaubis. « Mais venez donc, Bertha, pour aider Miss ! » — s'écria à la fin le « roi des pianistes » à moitié en riant, et à moitié courroucé. Et je fus obligé de faire le service d'une femme de chambre sous les yeux des trois hommes qui nous entouraient, en faisant tous leurs efforts pour ne pas éclater de rire. Heureusement nous étions tout près de la porte de sortie, où attendait le coupé de Miss Masters. Une fois installée dans la voiture, elle ne pensait plus qu'au bonheur de posséder une rose, cueillie par Liszt, et qui plus est, dans son intention !

au sujet des affaires hongroises, à cette époque non réglées encore.

Liszt était sous ce rapport évidemment non seulement très mal renseigné, parce que, ne sachant pas le hongrois, il ne connaissait la situation que des journaux étrangers, mais très mal disposé aussi parce qu'il devait en vouloir involontairement à ses compatriotes à cause de l'attaque terrible que Henry Heine avait dirigée contre lui à propos de la guerre constitutionnelle de 1848 et 1849. *En octobre de 1849* est le titre de cette incomparable satire dans laquelle le poète allemand exhale ses peines patriotiques le lendemain du centenaire de Goethe, fêté pompeusement à Weimar, avec le concours du « roi des pianistes ». Il l'y nargue d'avoir laissé son sabre dans le tiroir, pendant que les Hongrois succombaient sur les champs de bataille, et il lui fait tenir des paroles ridicules adressées à ses petits enfants, dans lesquelles il a l'air de se vanter de ce qu'il aurait dû faire et qu'il n'a pas fait !

En ajoutant à cette correction, reçue devant le monde tout entier, les cris d'indignation que la presse hongroise a poussés lors de la publication de son livre, niant l'existence de la musique hongroise, on comprendra l'aversion que pouvait ressentir Liszt contre les aspirations nationales de ses compatriotes. J'en avais toujours la certitude et dans mon désir de pouvoir l'approcher, l'espoir de le gagner quand même à la cause hongroise, entraînait pour une part considérable. Après avoir vu se transformer Michel Brand en Mosonyi, je pouvais croire à la conversion du « roi des pianistes » — chef de l'école néo-allemande, — en fondateur de l'école hongroise !

Ayant conçu un projet semblable, je cherchais toutes les occasions pour lui inculquer des sentiments patriotiques. Tâche qui était évidemment au-dessus des forces d'un jeune homme de vingt et un ans, n'ayant ni l'expérience, ni l'habileté requises pour mener à bonne fin une entreprise aussi considérable. Elle aurait exigé beaucoup de patience et à l'âge que j'avais, on est persuadé au contraire, que tout ce qui arrive est définitif et irrévocable. Telle est l'excuse de mon intransigeance à cet égard, dans le conflit qui a éclaté tout à coup entre Liszt et moi à propos de la politique hongroise.

Le jour de la saint Sylvestre, je me suis rendu à Monte-Mario pour lui souhaiter la bonne année. Il me reçut le plus affectueu-

sement possible et il consentit à revenir à Rome dans ma voiture, pour faire ses visites du jour de l'an. A mi-chemin je lui demandai où fallait-il le conduire ?

« A l'ambassade d'Autriche, chez le baron Bach ! » fut sa réponse.

Or, il faut savoir que c'était le personnage qui représentait pendant dix ans, à la tête du gouvernement autrichien, les tendances les plus antimagyares et qui, après avoir supprimé la constitution hongroise et mis la main sur l'intégrité de la Hongrie, travaillait ouvertement à l'anéantissement de la race magyare ! La guerre d'Italie de 1859 ayant démontré l'inanité de son système, François-Joseph lui retira sa confiance et lui donna l'ambassade auprès du Saint-Siège comme fiche de consolation. Aux yeux des Hongrois, il était l'incarnation de l'absolutisme pangermaniste et dans mon enfance il n'y avait pas de jour où je n'aie entendu le maudire par mon père.

— Mais vous ne savez donc pas qu'il a fait assassiner le comte Széchenyi ! lui criai-je plutôt que je ne lui dis sur le ton de la plus profonde indignation. Effectivement, on attribuait le suicide du « plus grands des Magyars » survenu dans une maison de santé de Döbling, près de Vienne, à la malveillance, en raison du pamphlet qu'il avait écrit contre le baron Bach.

— « Je ne tolérerai pas que vous parliez de lui comme cela ! C'est un de mes amis ! » riposta alors Liszt, non moins ému !

La foudre, tombant à mes pieds ne m'aurait pas bouleversé davantage que cette exclamation partie du cœur. Lui, mon idéal, serait l'ami de l'individu que je haïssais le plus au monde ? Il se pourrait donc que son livre soit inspiré par l'ennemi le plus acharné de mon pays, qu'il soit écrit pour lui être agréable, pour servir ses dessins les plus hostiles à la race hongroise !

Le premier moment de ma douloureuse stupeur passé, je réfléchis cependant que l'heure et l'endroit n'étaient pas propices pour vider une question aussi grave. M'étant promis de revenir à la charge le plus tôt possible, je lui demandai alors, après un long silence, s'il pouvait me recevoir le jour de l'an ? Il me répondit qu'il allait rester à Rome et qu'il serait à la maison, chez Monseigneur Nardi, pendant toute la matinée. Ce furent les seules paroles que nous échangeâmes avant d'arriver au *Palazzo di Venezia* où se trouvait l'ambassade d'Autriche.

Cependant je ne désespérais pas encore. Il me semblait qu'en

entendant les arguments de mon patriotisme, il serait forcé de revenir à des meilleurs sentiments (1). Encouragé par cet espoir, j'abordai la discussion de l'incident de la veille, pendant la visite annoncée, aussitôt après avoir renouvelé mes félicitations. Mais Liszt m'arrêta irrité et me déclara franchement, qu'il ne comprenait pas où voulaient en venir les Hongrois ? En constatant son obstination, je ne puis m'empêcher de pleurer, mais je lui demandai en même temps pardon de lui faire une scène pareille. Or, ma détresse ne le désarma pas, et pour terminer, il ajouta qu'au fond tout cela n'étaient que « des bêtises. »

Je sortis de chez lui tout affolé ! Après avoir erré dans les rues pendant un certain temps sans savoir où j'allais ? finalement je me suis réfugié dans une des églises qui bordent la *Piazza del Popolo*, et là, j'ai pris la résolution que, si, n'ayant pas assez d'argent pour m'en aller sur le champ, j'ajourne pour le moment mon départ de Rome, je ne saisirai pas moins la première occasion pour fuir celui qui méconnaît à ce point la légitimité et la loyauté des revendications hongroises et qui ne pourra conséquemment jamais remplir le rôle que je lui avais destiné !

Le pauvre « roi des pianistes » ne devait pas avoir la moindre idée de la tempête qui faisait ses ravages sous mon crâne ! Il pensait probablement que mon attitude étrange était l'effet d'une crise de nerfs. Aussi me reçut-il la fois suivante comme d'habitude, tandis que moi, j'avais déjà écrit à mon père que je ne pouvais plus rester, qu'il valait mieux que je m'en retourne à Paris ! Et dans sa bonté infinie à quoi n'aurait-il pas consenti pour satisfaire mes caprices ?

Cependant il n'est pas démontré qu'il n'y avait plus rien à tenter au sujet de la conversion politique de Liszt. D'autant plus que par suite de l'invitation qu'il avait reçue du Conservatoire de Pesth pour assister aux fêtes, devant avoir lieu en août 1865, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, et pendant lesquelles on devait exécuter la première fois son oratorio : *Sainte Elisabeth*, il avait maintenant réellement

(1) En le quittant je me suis rendu à l'église des Jésuites où devait venir Pie IX. On m'affirmait d'ailleurs que le meilleur orgue de Rome était là. Malheureusement pour saluer l'entrée solennelle du Pape, l'organiste joua l'air du ténor de *Martha* ! C'est probablement contre des abus pareils que Pie X a voulu sévir dans son fameux *motu proprio*.

besoin d'un Hongrois de mon espèce, pouvant servir de trait d'union entre lui et le monde pesthois. Mais le charme était rompu, et la séparation matérielle ne pouvait manquer de suivre la séparation morale !

V

Si, après avoir raconté avec la plus grande sincérité et exactitude les rapports qui existaient entre Liszt et moi à la veille de son entrée dans les Ordres-Mineurs, maintenant je me mets à étudier les causes qui avaient pu l'y déterminer, — je dois avouer d'abord que jusqu'ici je n'envisageais ce fait que comme une émanation de sa propre volonté. Partant de là, il m'était impossible de l'excuser. Car dans ce cas il ne pouvait être expliqué que par un besoin de vouloir se singulariser, attirer l'attention du monde sur sa personne, — moyen tout à fait indigne de sa situation d'artiste renommé, — ou par le désir de se soustraire au devoir que lui imposait sa longue liaison universellement connue et acceptée avec la princesse de Wittgenstein, après la mort du prince. Quant à croire que sa prise d'habit avait pour motif une recrudescence de ses sentiments religieux, c'était pour moi une chose impossible dès le commencement, comme on va le voir par la suite, sans parler même de sa conduite ultérieure, peu conforme aux prescriptions des lois canoniques...

Ce jugement sévère était celui de l'opinion publique contemporaine aussi. On reçut la nouvelle de l'événement partout avec une assez malveillante ironie, soit au point de vue du libéralisme, qui n'y voyait qu'un succès de la bigoterie, soit au point de vue de l'art, à l'égard duquel il avait l'air d'une désertion. En ce qui concerne l'abandon de la princesse de Wittgenstein, qui en était la conséquence forcée, personne ne s'en occupait, les hommes étant habitués à ces sortes de dénouements, dans les liaisons semblables.

Moi, il me choquait le plus, au contraire, dans toute cette affaire parce qu'il faisait douter des sentiments chevaleresques du « roi des pianistes ». En pensant à lui, je lui en faisais mentalement toujours des reproches, sans me demander s'il était équitable de l'en rendre exclusivement responsable ? Cette

question, je ne me la suis posée sérieusement qu'en écrivant ces lignes, — j'y fais déjà allusion cependant dans l'article hongrois que je viens de faire paraître dans le *Vasárnapi Ujság*, — et grâce à Dieu, une fois posée, je ne puis y répondre qu'en affirmant hautement que ce fut certainement la princesse qui imposa au « roi des pianistes » son équipée regrettable, pour lever les scrupules aristocratiques de sa famille, qui n'aurait considéré son mariage avec Liszt que comme une mésalliance ! Il s'ensuit que je m'empresse de rétracter tout ce que j'ai écrit de désobligeant dans ce sens-là, — notamment dans l'article « Franz Liszt » paru dans la *Nouvelle Revue* du 15 septembre 1897, — et en convenant de mon erreur, je prie de l'attribuer à mon animosité patriotique plus haut mentionnée, qui, en sa qualité de passion, m'avait complètement faussé le jugement.

Pour mon excuse et pour ma justification, je reprends le récit fidèle des événements, se rapportant directement à « Elle et Lui » et indirectement à la prise d'habit.

D'abord il faut dire qu'étant arrivé un jour à l'improviste chez Liszt, j'y ai trouvé la princesse qui ne se privait pas de s'y montrer très à l'aise. Elle le câlinait comme une femme a le droit de câliner son mari en présence d'un tiers. Quand je lui ai raconté que j'avais vu la veille dans la soirée d'un docteur une princesse allemande, elle a dit en riant :

« Elle va chez son docteur comme je viens chez le mien ! » Car Liszt était comme on le sait, docteur en musique de l'Université de Iéna. Il ne parut pas goûter cette plaisanterie et il resta silencieux. Et cette faute de tact m'indisposa tellement contre la princesse, pour qui je n'avais eu d'ailleurs jamais beaucoup de sympathie, que je ne retournai plus chez elle et je ne la revis plus pendant mon séjour à Rome. C'était de ma part indubitablement une inconvenance aussi, que je regrette d'autant plus d'avoir commise qu'en l'ayant fréquentée, j'aurais pu assurément mieux connaître le vrai rôle qu'elle a joué dans les péripéties de l'imbroglia qui a provoqué d'une part la cessation du « faux ménage » Liszt-Wittgenstein, et de l'autre l'entrée dans les Ordres-Mineurs du « roi des pianistes. »

Et qu'elle en a joué un, la scène suivante le prouve à l'envi. Un mardi soir du mois de février, après la leçon, je proposai à Liszt de l'accompagner, car il faisait déjà un temps assez agréable

pour marcher à pied. Non seulement il accepta volontiers mon offre, mais il m'invita même à dîner. Nous entrâmes donc dans le meilleur restaurant de Rome. Comme il prenait ses repas ordinairement chez la princesse, ce fait était déjà en lui-même assez surprenant. Or, ma surprise ne fit qu'augmenter, quand, pendant le dîner, que nous consommions dans un coin écarté de la salle, il commença à me dire qu'il était très malheureux et je le vis même fondre en larmes. Evidemment cette espèce de crise de nerfs ne pouvait être que la répercussion d'une scène avec la princesse, et le demi-aveu qu'il m'en fit, me donna incontestablement le droit de l'interroger. Malheureusement, j'étais un timide qui, quoique très impressionné, n'osait pas l'exciter aux confidences. Et mon embarras juvénile lui a dû rappeler au contraire, qu'il ne pouvait pas me raconter tout ce qu'il avait sur le cœur. On ne peut pas demander des conseils à un jeune homme de vingt et un ans, quand il s'agit de querelles d'amants et surtout d'amants de cet âge et de cette condition !

La situation gênante où nous nous trouvions, — lui en hésitant de me tout dire, et moi, craignant d'être indiscret, fut brusquement interrompue par un incident plutôt comique. En fouillant machinalement dans ses poches, Liszt s'aperçut qu'il n'avait pas sur lui assez d'argent. Il a fallu qu'il m'en demande et je n'en avais pas beaucoup non plus. Alors nous nous préoccupions de notre écot à payer, et cette préoccupation nous fit perdre le fil de la conversation.

Ce fut à peu près à la même époque qu'il loua un appartement en quittant son pied-à-terre chez Monseigneur Nardi. Je ne sais pas si c'était déjà un préparatif pour se faire plus indépendant. En tout cas, c'est dans ce nouvel appartement qu'il m'a fait part de son intention d'apprendre le latin. Je l'ai attribuée à un caprice d'artiste profondément religieux, et désireux de comprendre les textes sacrés (1).

(1) Sa sincère dévotion ne lui ferma pas cependant les yeux en face des erreurs de la politique du Saint-Siège. Un soir, à la fin du mois de février, nous nous trouvions chez la princesse Marceline Czartorisky, qui nous fit entendre les fameuses variations en *la*, faussement attribuées à Mozart, quand tout à coup arrive comme une trombe, Monseigneur de Mérode. Il était à la cour pontificale comme on le sait le chef du parti intransigeant, en opposition avec le cardinal Antonelli, le fin diplomate. Pour expliquer sa bruyante apparition, il nous fit part, avec force détails, des troubles qui avaient eu lieu la veille à Turin à propos du départ de

Entre temps je m'occupais de l'organisation de la soirée musicale que je devais donner au mois de mars dans les salons de la « Société des artistes allemands. » Comme je voulais lui donner un caractère très classique et comme je craignais de ne pas avoir encore assez de brio pour jouer les morceaux de Liszt, je n'ai fait figurer sur mon programme que le *trio en ré mineur* de Schumann et la *sonate en ut majeur* (œuvre 53) de Beethoven, ainsi que mon *Palotas*. Le « roi des pianistes ne se formalisa pas de ma maladresse de ne rien jouer de lui, car il savait que dans le monde j'interprétais de préférence ses compositions. Il honora la séance de sa présence et il me fit même à la fin quelques compliments.

Un autre petit effort musical fut la soirée donnée aux zouaves pontificaux dans leur caserne à Frascati, sur l'invitation amicale d'un des leurs, M. Henry Le Chauffe de Kerguenec. Ensuite, c'était à la visite des musées publics, des collections particulières, des églises et des monuments que je consacrais mon temps

J'ajoute que, sous ce rapport, je n'étais nullement préparé à mon séjour de Rome et que mon ignorance ne me nuisait pas cependant, car en me plaçant devant les antiques ou les tableaux des maîtres de la Renaissance sans être prévenu de leur valeur conventionnelle, je les jugeais avec mes propres yeux. Et cette éducation de mon jugement artistique contribua énormément à la transformation de mon goût musical. C'est en visitant le musée Chiaramonte, les stances et les *loggie* de Raphaël, le Panthéon, que je m'aperçus de la vérité que la Beauté augmente avec la croissante simplicité des moyens qui l'expriment. C'est le procédé de la Nature, dont doit se servir l'artiste aussi, n'étant que le prolongement de sa force créatrice. En appliquant ce principe à l'art musical, je devais forcément convenir que le système wagnérien ne s'y conforme nullement. Cette impression fut le principal résultat de mon voyage en Italie ; à mon retour à Paris, elle devint ma conviction, après l'étude de la littérature et de l'art français. Cependant les articles que j'ai publiés en 1866 et 1867 dans *La Presse Musicale* sont assez wagnériens

Victor-Emmanuel, qui était en train de s'installer à Florence, la nouvelle « capitale de l'Italie ». Le fougueux prélat escomptait déjà l'écroulement de la maison de Savoie ! En nous en allant, Liszt m'exprima au contraire l'opinion que rien ne pourrait plus arrêter la marche vers l'unité des Italiens !

encore. Ils sont les derniers échos de mes erreurs de jeunesse dont je n'ai pas honte, en somme, car ils prouvent que c'est en connaissance de cause que je condamne maintenant les théories de l'école néo-allemande, avec ses subdivisions « véristes », « impressionnistes » et « secessionnistes. »

Après avoir assisté à la Chapelle Sixtine à toutes les cérémonies de la semaine sainte et entendu la musique vocale qu'y exécuta le chœur fameux avec le concours du castrat Moustafa, je me rendis sans méfiance au concert de charité que les amateurs du grand monde donnaient le 20 avril au palais Barberini. Liszt s'y fit entendre dans les variations de la *sonate* à Kreutzer avec le prince de Chimay. C'était une raison péremptoire pour moi d'y assister. Le jeu du « roi des pianistes » ne me plut pas ce soir-là cependant. Je croyais qu'il voulait ménager son princier partenaire. En réalité, il ne devait pas se posséder, car en quittant la salle du concert, il me dit d'une voix mal assurée : « Je m'absente demain pour trois jours, et vous allez entendre du nouveau sur mon compte. » Tout en parlant ainsi, il était déjà sur les premières marches de l'escalier, de façon qu'il m'était impossible de le voir pendant qu'il prononçait cette phrase en français. C'est donc en quelque sorte dans son dos que je l'ai félicité d'avance de ce qu'il allait faire. Car je ne pouvais penser qu'à son mariage avec la princesse et, quoiqu'elle m'ait déplu souverainement, je trouvais tout naturel qu'il donne cette consécration à leur longue liaison. Il me recommanda ensuite de ne rien dire à personne, et déjà je vis notre entretien interrompu par la foule qui descendait derrière nous, ainsi que par les connaissances qui l'abordaient tour à tour.

Ma conviction sur la nature de l'événement annoncé fut telle, que pendant les trois jours d'attente, je n'étais nullement tourmenté par la curiosité. Tout au plus me sentis-je embarrassé de répondre quand on me demandait des nouvelles concernant mon illustre maître !

Le quatrième jour, c'est-à-dire lundi 24 avril, je fus réveillé à six heures du matin par un violent coup de sonnette. En sautant au bas de mon lit, je craignis que ce ne fût un porteur de dépêches, annonçant quelque malheur arrivé à mon père. Quant à Liszt, je n'y pensais pas. Et cependant le visiteur matinal n'était autre que le valet de chambre de la princesse. Il me prévint de la part de sa maîtresse que le « roi des pianistes »

était entré dans les Ordres Mineurs, qu'il logeait au Vatican chez Monseigneur de Hohenlohe, et qu'il désirait me voir le lendemain à neuf heures du matin ! Il ajouta au surplus que la princesse ne s'attendait pas à cette nouvelle, qu'elle n'avait fait que pleurer toute la nuit et qu'elle était maintenant malade !

Le choc que j'ai reçu à l'annonce de ce paquet d'étranges nouvelles, était formidable. Et comme je m'attendais au contraire au mariage de Liszt, je jugeais l'événement surtout au point de vue de la princesse soi-disant délaissée, malheureuse et souffrante ! Je me rendais compte également de l'éclat de rire général qu'allait provoquer cette prise d'habit sensationnelle, compromettant tous ceux qui appartenaient de près ou de loin à l'entourage du « roi des pianistes. » Et si je me félicitais d'avoir ainsi sous la main un prétexte pour le quitter, je fus aussi très contrarié que ce prétexte soit en même temps la condamnation de son caractère d'homme privé. En un mot je le jugeais avec l'intransigeance et la précipitation de la jeunesse, en acceptant d'emblée la version de la princesse et sans admettre de circonstances atténuantes !

Et l'entrevue que j'eus avec lui le lendemain, n'était pas de nature à atténuer ma mauvaise impression première, sous l'influence de laquelle ce fut en habits noirs et ganté de noir, comme si j'allais à un enterrement, que je me rendis au rendez-vous. Lui, il m'y reçut avec une gaîté exubérante, qui dut être factice. Après m'avoir embrassé sur le seuil de la chambre, il se planta au milieu de la pièce, où il fit une pirouette en me demandant si je trouvais que la soutane d'abbé lui allait bien ? Il me montra ensuite ses souliers à boucles d'argent, ses cartes de visite avec la qualification : *L'abbé Liszt* ! Tant de puérilité me glaça complètement et ce fut sans avoir prononcé un seul mot que je m'assis sur le fauteuil qu'il me désigna. Alors il me dit que j'étais après le prince de Chimay, la seconde personne qu'il ait reçue. Cette flagornerie ne me désarma pas et vainquant mon émotion, je lui déclarai que, quant à moi, je venais lui dire adieu...

« Comment ? Vous voulez vous en aller ? Mais, c'est sur vous que j'ai compté pour faire mon voyage en Hongrie ! »

Son dépit était tellement visible, que je ne voulais pas l'irriter encore, en lui jetant à la face la vraie raison de mon

départ comme j'en avais l'intention. Je lui dis donc que j'avais des velléités matrimoniales dans la famille O... de Königsberg et que, cette famille étant sur le point de quitter la « ville éternelle », je voulais la suivre.

« Effectivement, j'ai entendu dire que vous alliez souvent dans cette maison » fut sa réponse quelque peu adoucie déjà. Grâce à ce pieux mensonge — dans lequel il y avait d'ailleurs un peu de vérité aussi, — notre entretien finit moins tragiquement que je ne le redoutais.

En attendant mon départ pour Paris, je fis alors une excursion à Naples. Arrivé dans cette ville, je fus interviewé par un de mes compatriotes ex-garibaldien, qui y vivait de reportage pour le compte du journal irrédentiste intitulé : *Roma* (1). Dans l'article publié sous la forme d'une correspondance, datée de Rome, il racontait la prise d'habit du « roi des pianistes » sur le ton de la plus acerbe ironie, qui était d'autant plus mordante que les détails exacts que je pouvais donner, démontraient la sûreté des informations. Sgambati a dû deviner que le coup venait indirectement de moi, car à mon retour de Naples, il m'a parlé de la correspondance avec une acrimonie presque blessante qui a quelque peu détruit la cordialité de notre dernier entretien. Il eut lieu la veille de mon départ pour Paris. Ce fut ce jour-là que je pris congé de Liszt également. Je lui rendis ma visite d'adieu dans l'appartement de la princesse qui ne voulait pas me recevoir, — avec raison, puisque je l'avais négligée pendant tout mon séjour de Rome et à tort, puisque c'était à cause d'elle que j'en voulais à Liszt. Quant à lui, il me témoigna beaucoup d'amitié encore et il me chargea même d'une lettre adressée à sa mère et d'une commission pour le compte de Pie IX. C'était rendre possible la continuation de nos relations ; c'était me prouver qu'il avait pour moi une sympathie indéracinable !

... En évoquant les souvenirs de ces événements d'il y a quarante-deux ans, je m'aperçois que je ne les ai pas jugés alors

(1) Ce brave garçon, à qui j'ai pu rendre trois mois auparavant, pendant son passage à Rome, quelques petits services, était tellement reconnaissant, qu'il allait tous les samedis à la gare pour attendre le train express venant de Rome, parce que je lui avais dit que je voyageais de préférence les samedis et que j'irais dans quelque temps à Naples. Et comme ce fut réellement samedi, le 29 avril, que je partis pour l'ex-capitale du royaume des Deux-Siciles, il put se mettre à ma disposition dès que j'étais arrivé. Son zèle affectueux méritait bien que je lui fournisse à mon tour la matière de quoi écrire une prétendue correspondance de Rome.

avec toute l'impartialité désirable. Dans mon donquichottisme juvénile, j'ai pris fait et cause pour la princesse parce que j'ai cru à l'exactitude de sa missive, c'est-à-dire que Liszt avait agi à son insu et contre son gré, en se dérochant par la porte de la sacristie, quand il devait la conduire au contraire devant l'autel ! N'a-t-elle pas daigné m'apprendre, par l'entremise de son domestique, qu'elle avait passé une nuit d'insomnie, à la suite de laquelle elle est tombée malade ? Et devant le tribunal de l'inexpérience de mes vingt-et-un ans, c'était une preuve suffisante pour condamner un honnête homme, sans écouter sa défense !

Or, en y réfléchissant froidement, on arrive à la conviction que la feinte surprise et le prétendu désespoir de la princesse — Ariane — ne sont qu'une simple comédie pour donner le change. Car comme ce fut chez Monseigneur de Hohenlohe que le « roi des pianistes » s'installa après sa prise d'habit, il est plus que probable que ce fut ce prélat aussi qui s'occupa des préparatifs de la cérémonie elle-même. Et le gendre de la princesse était son frère ! Il en résulte qu'il est impossible que Mme de Wittgenstein n'ait rien su de ce qui allait arriver. La scène du restaurant dont je parle plus haut, prouverait au contraire que ce fut Liszt qui eut la main forcée et qu'il ne consentit à entrer dans les Ordres Mineurs que pour masquer sa défaite matrimoniale, infligée par la famille de la princesse, qui, apparemment ne tenait pas à la parenté d'un artiste, fût-il le « roi des pianistes ! »

Pour déterminer celui-ci à l'acceptation d'une défaite aussi blessante, on eut recours au surplus à un stratagème que je ne pouvais pas connaître naturellement au moment où eut lieu l'événement. Ce ne fut qu'en 1896 que je l'appris de la bouche de S. E. le comte Wolkenstein-Trostburg, alors ambassadeur d'Autriche-Hongrie à Paris, dont la femme est, comme on le sait, une amie intime de Mme Cosima Wagner. D'après les dires de ce gentleman accompli et éminent diplomate, Liszt aurait reçu la promesse qu'on lui confierait la révision de la musique liturgique, son épuration de tout ingrédient étranger subrepticement introduit par la tradition dévoyée, ainsi que sa reconstruction, la plus conforme à l'esprit des textes sacrés : perspective des plus séduisantes aussi bien pour sa ferveur religieuse que pour son ambition d'artiste. Son intention tout à l'heure

mentionnée d'étudier le latin, se rapporte évidemment à cette combinaison ; mais en réalité elle ne s'adaptait pas à son génie, elle excédait ses connaissances concernant une branche aussi spéciale de l'art musical, et elle exigeait un genre de travail auquel il n'aurait pas su s'astreindre à cinquante ans passés, sans un long et fatigant entraînement

Quoiqu'il en soit, il n'est pas moins vrai qu'en tenant compte de tout ceci, il est impossible d'imputer au « roi des pianistes » la rupture de sa liaison avec la princesse de Wittgenstein. Telle a dû être l'opinion de la reine Victoria aussi, certes on ne peut plus chatouilleuse sur le chapitre de la *respectability*, tant sociale que sentimentale de ceux qui l'ont approchée. Ses égards souverains envers Liszt sont d'autant plus significatifs qu'elle a dû être très copieusement renseignée sur les moindres détails de son passé avant de le traiter comme un égal.

On peut donc affirmer que s'il n'a pas été « mis à la porte » une seconde fois avec la brutalité d'un Daniel Stern, la princesse ne l'a pas moins très adroitement éconduit. Lui reprocher d'avoir été la victime de ses ruses, était de ma part d'autant plus ridicule, que moi-même je l'étais aussi pendant très longtemps, comme on a pu le voir et comme je m'en aperçois maintenant. Aveu humiliant, qu'en guise d'holocauste expiatoire j'offre avec joie aux mânes de Liszt !

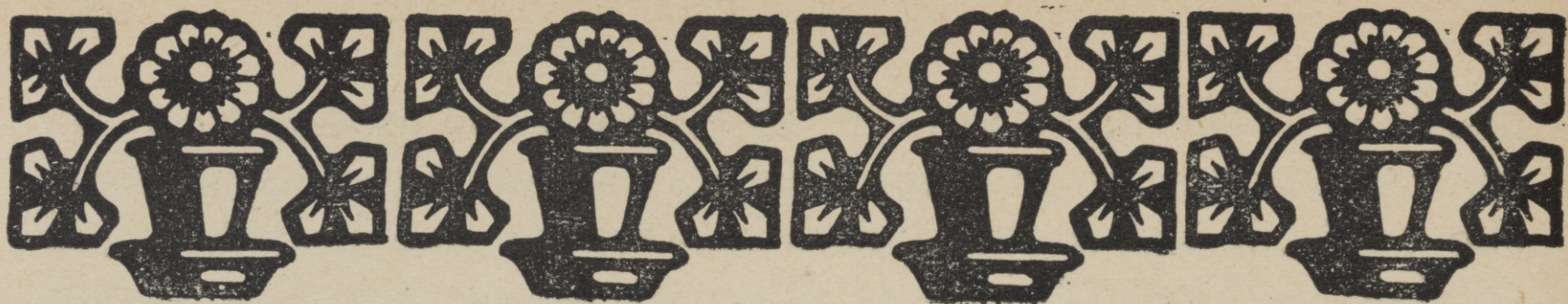
(*La fin au prochain numéro.*)

A. DE BERTHA.

NOTE DE L'AUTEUR

Page 957 du n° 9-15 septembre, lire à la suite de la dernière ligne « au sujet de son état d'âme aux époques décisives de sa vie, devient un devoir pour quiconque a eu l'occasion de l'approcher alors... »





ESQUISSE D'UNE BIBLIOGRAPHIE D'OUVRAGES SUR LA MUSIQUE ET SUR LES MUSICIENS RUSSES, PAR M.-D. CALVOCORESSI

AVANT-PROPOS

Le présent petit travail ne prétend aucunement — à peine est-il besoin de le spécifier — fournir une bibliographie complète du vaste sujet qu'est la musique russe. Néanmoins, vu le manque à peu près absolu de travaux précisément documentés sur ce sujet, on a cru pouvoir rendre quelques services aux lecteurs français en rassemblant ici un certain nombre de titres de volumes et d'articles, etc.

L'auteur pense avoir nommé à peu près tous les volumes parus en français ; la liste des articles, inévitablement, est très incomplète, de même que celle des ouvrages étrangers.

Malgré toutes ces lacunes, la présente esquisse a été fort difficile à établir, et l'auteur tient à remercier MM. Serge Liapounow à Saint-Pétersbourg, A. Onéguine à Paris, qui lui ont apporté une aide précieuse.

On remarquera le petit nombre des ouvrages allemands qui sont cités ici : il semble que jusqu'à présent la musique russe a provoqué en Allemagne fort peu d'intérêt. En Angleterre, on est loin de manifester à l'égard de cette musique, une pareille indifférence. Mais, abstraction faite de la Russie, c'est surtout en France qu'ont été publiés des travaux sur l'école nationale russe, travaux souvent pleins d'enthousiasme, et dont quelques-uns décèlent et de la clairvoyance et du savoir.

M.-D. CALVOCORESSI.



I. — Ecrits français, allemands, anglais, etc.

A. — Généralités.

- ARNOLD (Y.). — *Die Nationale Oper in Russland* (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1863).
Die Tonkunst in Russland, bis zur Einführung, etc. (Leipzig, 1867).
- BELLERMANN (J.-J.). — *Bemerkungen über Russland*, etc. (Erfurt, 1788 in-8°) contient des observations sur la musique, les instruments, les danses, etc.
- BERNSTEIN. — *Russlands Theater und Musik zur Zeit Peter des Grossen* (Riga 1905, in-8°).
- BOURGAULT-DUCOUDRAY. — *Cours d'histoire de la musique russe*, recueilli par Mlle Daubresse (*Courrier Musical* 1902).
- BRIEFE über der jetzige Zustand der Musik in Russland (*Leipziger Musik Zeitung*, t. IV)
Gegenwartiger Zustand der Musik in Russland (ib., t. VIII)
Ueber russische Kirchenmusik (ib., ib.).
 (Même sujet dans *Cæcilia*, 1829).
- BRUNEAU (Alfred). — *Musiques de Russie et musiciens de France* (Paris, 1903, in-12).
- BRUSSEL (Robert). — Articles sur la musique russe (*Figaro*, 1907).
- CALVOCORESSI (M.-D.). — *La musique russe* (*Le Correspondant* 10 mai 1909, et br.in-8°).
- CROWEST (F.-J.). — *Russian music* (Dans les *Music Story Series*. Londres, Walter Scott et Co. in-12).
- CUI (César). — *La musique en Russie* (Paris, 1880, in-8°).
- GUTHRIE (Mathieu). — *Dissertation sur les antiquités de Russie*, contenant l'ancienne mythologie... l'ancienne musique, les instruments de musique villageoise, etc. (Saint-Pétersbourg, 1795) avec six planches.
- HINRICHS (C.). — *Entstehung, Fortgang, jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik* (Saint-Pétersbourg, 1796).
- LALOY (Louis). — *Musiques étrangères* (*Revue de Paris*, 15 juin 1907).
 Principalement consacré à la musique russe.
- MARNOLD (Jean). — *La musique russe* (*Mercure de France*, avril 1902)
- MUSIK (die). (Berlin). N° du 1^{er} mai 1907, consacré à la musique russe.
- NEITZEL (Otto). — *Die russische Musik* (*Nord und Süd*, juillet 1900).

- NIEMANN (W.) *Einführung in die neu-russische Klaviermusik* (*Die Musik*. 1903, N^{os} 7 et 8).
- OSSOWSKY (A.) et CALVOCORESSI (M.-D.). — Concerts historiques russes de Paris : programme analytique (Paris, 1907, in-8°, nombreuses illustrations).
- OSTROGA (F.-M.). — *La musique russe* (*Magazine International*, juillet 1895).
- POUGIN (Arthur) — *La musique en Russie*, (Paris, 1904, in-12),
- REBOURS (Le P.-J.). — *Traité de Psaltique de l'église grecque* (Paris, 1907, in-8°) Contient un appendice sur les chants liturgiques russes.
- RUBINSTEIN (A.). — *La musique et ses représentants*. (Paris, 1892, in-8°).
- SOUBIES (A.). — *La musique en Russie* (Paris, May, in-8°).
Précis d'histoire de la musique russe (Paris, 1893, in-12)
- STAEHLIN-STORCKSBURG (J. von). — *Geschichte der Tanz und Tonkunst in Russland* (*Hillers wöchentliche Nachrichten*, 1770). *Nachrichten vom russischen Theater und von der Musik in Russland* (*Haygolds Beilagen zur Unveränderten Russland*, t. I et II, 1770).

MONOGRAPHIES

GLINKA

- BERLIOZ (H.). — Feuilleton du *journal des Débats*, reproduit dans le volume *Les Musiciens et la musique* (Paris, 1903).
- BERTRAND (G.). — Un chapitre de l'ouvrage *Les nationalités musicales*, etc. (Paris, Didier 1872).
- BOUILLAT (J.-M.-J.) GLINKA. — (Un fascicule des *Contemporains*, Paris, 5, rue Bayard, S.-D.) Cette petite publication vulgarisatrice à 0 fr. 10, est remarquablement bien faite.
- FOUQUE (Octave). — *Michel Glinka* (Paris 1880, in-8°).
 — Même sujet dans un chapitre des *Révolutionnaires de la musique* (Paris, 1882, in-12).
- BALAKIREW
- CALVOCORESSI (M.-D.). — *Mili Balakirew* (*Courrier Musical*, 15, avril 1905).

CALVOCORESSI (M.-D.). — *La Sonate de piano de Balakirew* (*Monde Musical*, 15 avril 1905).

ERNST (Alfred). — *Thamar de Balakirew* (*Revue Blanche*, janvier 1895).

NEWMARCH (Rosa). — *Mili Balakirew* (*Sammelbände der I. M. G. IV.-I*).

Une excellente monographie (en langue tchèque) a été publiée à Prague en 1906, à propos de l'exécution, dans cette ville du poème symphonique *En Bohème* ; l'auteur en est M. B. KALENSKÉHO.

BORODINE

CALVOCORESSI (M. D.). — *Notes sur le Prince Igor*. (*Revue Musicale de Lyon*, 25 mars 1906).

La Symphonie en si mineur de Borodine. (ib. 25 novembre 1906).

HABETS (A.). — *Alexandre Borodine* (Paris 1893, in-8°), Ouvrage très bien fait d'après celui de W. Stassow.

UDINE (J. D'). — *Borodine* (Paris, 1901, plaquette in-8°).

MOUSSORGSKY

ALHEIM (P. D'). — *Moussorgsky*, un vol. in-12 (Paris 1896).

— même titre, brochure in-8° (Paris 1896).

BELLAIGUE (C.). — *Un grand musicien réaliste : Moussorgsky* (*Etudes Musicales* t. II, Paris, in-12).

BOULESTIN (X. M.). — *Sur Moussorgsky* (*Courrier Musical*, juin 1901).

CALVOCORESSI (M. D.). — *Les Tableaux d'une exposition*. (*Revue Musicale de Lyon*, 3 février 1907).

Le programme du 54^e récital-Moussorgsky de Mme Olénine d'Alheim contient nombre d'indications utiles. On lira avec intérêt les lignes que consacra à Moussorgsky, M. CLAUDE DEBUSSY (*Revue Blanche*, 1901-2, *passim*).

TCHAIKOVSKY

Sur ce compositeur les ouvrages abondent en toutes les langues, sauf en français, où je ne vois à mentionner qu'un

chapitre des *Profils de Musiciens* de HUGUES IMBERT, et une notice sur la *Symphonie Pathétique* par M. Ch. MALHERBE. La biographie publiée, en même temps que la correspondance, par MODESTE TCHAIKOVSKY, frère du compositeur, a été traduite du russe en allemand, et aussi (par Mme Rosa Newmarch) en anglais (Londres J. Lane); c'est un document capital. Il existe d'autres biographies, en anglais par MM. MARKHAM LEE (Londres, Bell, in-18) et EDWIN EVANS (Londres, Dent. in-12); en allemand par MM. I. KNORR (Berlin 1901) et HRUBY (Leipzig 1902), etc.

RUBINSTEIN (A.)

Les documents, études critiques etc. sur l'illustre pianiste et sur ses compositions ont été fort bien catalogués par M. Arthur Pougin (*La musique en Russie*, p. 143); plutôt que de copier cette liste, on prie le lecteur de s'y reporter à l'occasion.

RIMSKI-KORSAKOW

Il n'existe en français aucune monographie tant soit peu importante de ce compositeur. Mme NEWMARCH a esquissé sa carrière dans le Bulletin mensuel de la I. M. G. (octobre 1905) et l'auteur des présentes lignes a très sommairement traité le même sujet dans la *Weekly Critical Review* (22 janvier 1904). La symphonie *Antar* a été commentée par MM. J. d'Udine (*Courrier Musical*, janvier 1900) H. Fellot (*Revue Musicale de Lyon*, avril, mai 1905) Kretschmar (*Musikführer* de Breitkopf et Haertel, N° 558, conjointement avec *Shéhérazade*) Sur *Shéhérazade* voir un article de M. Vuillermoz (*Courrier Musical*, 15 février 1905).

AUTRES COMPOSITEURS

Ici encore, il n'y a pas matière à établir une bibliographie quelconque. Ainsi, sur Dargomyjski — et ceci est une fort grave lacune — il n'a été écrit, que je sache, aucune étude au dehors de la Russie. SÉROV a écrit sur ce compositeur un article nécrologique, en français, qui est reproduit dans le t. IV des œuvres

complètes publiées à Saint-Pétersbourg. L'auteur se voit encore forcé de renvoyer à ses propres articles sur MM. Glazonnow (*Bulletin de la I. M. G.* septembre 1906) et Liapounow (*Les études d'exécution transcendante*, dans le *Guide musical*, février 1906).

M. César Cui a été l'objet d'une très sérieuse étude dont l'auteur est Mme DE MERCY-ARGENTEAU (Paris 1888, in-8°).

E. DE SOLENNIÈRE a publié ses conférences sur Arensky dans la *Vie musicale* (avril-mai 1903).

MUSIQUE POPULAIRE

L'*Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire de* M. PIERRE AUBRY (Paris 1905), indispensable à tout chercheur, contient une liste très étendue des recueils d'airs nationaux russes, parmi lesquels les meilleurs, pour l'étude, sont ceux de Balakirew, Liapounow, Linèva, Lissenko, Rimsky-Korsakow, et celui de Pratsch réédité (1).

Pour l'étude des textes au point de vue du folk lore, un excellent ouvrage est celui de RALSTON (*Songs of the Russian people*. Londres 1871, in-8°); il contient une excellente bibliographie.

Très important est le recueil, en 10 volumes, de KIRÉJEWSKY ET BESZONOW (Moscou, 1862-78).



II. — Écrits russes.

ALBRECHT (K.). — *Catalogue thématique des œuvres vocales de Glinka* (Moscou, Jurgenson, in-8°).

ARNOLD (Youri). — *Mémoires* (Moscou, 1893-94, 2 vol. in-8°).

BASKINE (W.). — *Modeste Moussorgski* (Jurgenson, in-18).

— *Antoine Rubinstein* (Jurgenson, in-18).

— *Alexandre Sérov* (Jurgenson, in-18).

— *La Balalaïka* (*Entretiens Russes*, 1896).

(1) On peut y ajouter les recueils d'Abramitchew (s. d., Cheyne (1870)).

- BEREZOWSKY (W.). — *La musique russe* (Saint-Pétersbourg, 1898, in-8°).
- BESSEL (W.). — *Petit résumé de l'histoire de la musique russe* (Saint-Pétersbourg, 1905, br. in-8°).
- BORKOWSKY. — *Petit dictionnaire des instruments nationaux de Russie* (*Calendrier-Almanach musical*, 1896).
- CUI (C.). — *Œuvres critiques* (Saint-Pétersbourg, 4 vol. in-8°).
- DOURO (Z.). — *Résumé de l'histoire de la musique en Russie* (dans le *Manuel d'Histoire de la Musique* de Dommer, Moscou, 1884).
- EICHHORN (A.-F.). — *Collection complète d'instruments de musique d'Asie centrale* (1885, in-8°).
- FAMYNTSINE (A.). — *Les goussli* (Saint-Pétersbourg, 1890, in-8° ill.).
- FAMYNTSINE (A.). — *La gamme indo-chinoise, etc.* (Saint-Pétersbourg, 1899, in-8°).
- FAMYNTSINE (A.). — *Les bouffons en Russie, etc.* (Saint-Pétersbourg, 1889, in-8°).
- FAMYNTSINE (A.). — *La Domra, La Balalaïka, la Kobza, la Bandoura, etc* (Saint-Pétersbourg, 1891, in-8°).
- FINDEISEN (N.). — *Glinka* (Jurgenson, br. in-8°).
— *Serow* (Jurgenson, in-8°, 3 illustrations).
— *Dargomyjski* (Jurgenson, in-8°, 15 illustr.).
— *Rubinstein* (Jurgenson, in-8°, 20 illustr.).
— *La romance russe* (Jurgenson, in-8°).
- GENNADI (G.). — *Notes bibliographiques sur les opéras russes du XVIII^e siècle* (*La scène russe*, 1865).
- GLINKA (M.). — *Mémoires*, publiés par Mme Chestakow (Saint-Pétersbourg, 1896).
- GRODSKI. — *Résumé de l'histoire de la musique en Russie* (*Musique et Chant*, 1899).
- KACHKINE (N.). — *Les conservatoires russes* (Jurgenson, br. in-8°).
- KACHKINE (N.). — *Souvenirs sur Tchaïkovsky* (Jurgenson, in-8°).
- KARNOWITCH. — *La Musique de cor en Russie* (*La Russie ancienne et moderne*, 1880 ; même sujet dans *Gazette musicale de Russie*, 1896).
- KONI (Th.). — *Origines du drame, de l'opéra et du ballet en Russie* (*Panthéon*, 1847).
- LAROCHE (H.). — *Œuvres critiques* (Saint-Pétersbourg, 1894, in-8°).

- LEBEDEW (N.). — *Bérézowsky et Bortniansky, compositeurs de musique religieuse* (Saint-Pétersbourg, 1882) (1).
- LEVENSOHN. — *Dans les salles de concerts* (Moscou, 1880-81, 2 vol. in-12).
- LEVENSOHN. — *Dans le domaine de la musique* (Moscou, 1885, in-12).
- MICHNÉVITCH (W.). — *Etudes historiques sur la vie en Russie*, t. I. Résumé de l'histoire de la musique russe (Saint-Pétersbourg, 1889, in-12).
- MIROPOLSKY (S.). — *L'éducation musicale du peuple en Russie* (Saint-Pétersbourg, 1882, in-8°).
- MOCHKOW. — *Matériaux pour caractériser l'invention musicale des peuples d'origine indienne de la région du Volga, et de la Kama* (Recueil de la Société d'archéologie, d'histoire et d'ethnographie de l'Université de Kazan, 1893).
- MOCHKOW. — *Les mélodies des tatars Nogaïs et d'Orenbourg* (ib. 1894).
- MORKHOW (W.). — *Résumé historique de l'Opéra russe jusqu'en 1862* (Moscou in-8°).
- OSSOWSKY (A.). — *Alexandre Glazounow* (Saint-Pétersbourg, 1907, in-8°).
- PÉRÉPÉLYTZINE. — *Histoire de la musique en Russie* (Saint-Pétersbourg, 1889, in-8°).
- PERETZ (V.-N.). — *Etudes sur l'histoire de la Chanson russe* (Saint-Pétersbourg, 1900, 2 vol. in-8°).
- PIÉTOUKHOV (M.). — *Instruments populaires conservés au Musée du Conservatoire de Saint-Pétersbourg* (1884, in-8°).
— *Catalogue systématique des Instruments du Musée du Conservatoire de Saint-Pétersbourg* (1893, in-8°).
- PLECHTCHEEW (A.). — *Notre ballet de 1673 à 1896* (Saint-Pétersbourg, 1896, in-4°, 106 illustrations).
- RASZOUMOVSKY (Le P. D.). — *Le Chant d'Eglise en Russie* (Moscou, 1867-68, 2 vol. in-8°)
Le chant laïque populaire, etc. (Travaux du Congrès d'archéologie de Moscou, 1871).
- RUBINSTEIN (A.). — *La musique en Russie (Le Siècle, 1861)*.
- RYBAKOW. — *Les carillons religieux en Russie* (Saint-Pétersbourg, 1896, in-8°).

(1) Voir sur ce même sujet les articles suivants anonymes : *Compositeurs d'église: Bortniansky et Tourtchaninow* (Le Dimanche, 1895); *le rôle de Bortniansky et de Lwow etc.* (Messager religieux, 1890).

- RYBAKOW. — *La musique et les chants des musulmans de l'Oural* (Saint-Pétersbourg, 1897).
- SCHLIAPKINE. — *L'impératrice Natalie et le théâtre de son temps* (Saint-Pétersbourg, 1898).
- SÉROV (A.). — *Œuvres critiques* (Saint-Pétersbourg, 1892-95, 4 vol. in-4°).
- SMOLENSKI. — *Les anciennes notations musicales russes* (Saint-Pétersbourg, 1901, in-8°. Belles reproductions de mss.).
- SOKALSKY. — *L'avenir de la musique russe* (Le Baïan, 1889).
— *Histoire du chant religieux en Russie* (Odessa, 1872).
- SOLOVIEV. — *Michel Glinka* (Feuilles musicales, 1872).
- STASSOV. — *Œuvres critiques* (3 vol. in-8° et supplément, Saint-Pétersbourg, 1896). (Le t. III contient les écrits sur la musique).
— *Alexandre Borodine* (Saint-Pétersbourg, 1889, in-8°).
- STROUGOTCHIKOV (N.). — *Michel Glinka, souvenirs* (Saint-Pétersbourg, s. d., br. in-8°).
- SVIÉTLOV. — *L'opéra russe au XVIII^e siècle* (2^e supplément à l'*Annuaire des Théâtres impériaux*, 1897-98).
- TANÉIEV. — *Concerts et bals publics dans les Capitales* (*Archives russes*, 1885).
- TCHAIKOVSKI (P.). — *Feuilletons et notes sur la musique* (Moscou, 1898, in-8°).
- TCHÉCHIKINE (W.). — *Histoire de l'opéra russe* (1674-1903). (Moscou, 2^e édition 1905, in-8°).
- TCHERNOV (K.). — *La Vie pour le Tsar. Analyse thématique et Esthétique* (Moscou, s. d. br. in-8°).
- VALTER (R.). — *Rousslan et Liudmila de Glinka* (Saint-Pétersbourg, 1905, br. in-8°).
- VEIMARN (P.). — *Glinka, esquisse biographique* (Moscou, br. in-8°).
- VELTCHIKOV. — *Les anciens instruments russes* (*Revue Pittoresque*, 1874).
- VERTOVSKI (A la mémoire de). — Saint-Pétersbourg, 1889, in-8°, tirage à part de la *Gazette musicale russe*.
- VLADIMIRSKI. — *Des instruments nationaux* (*Recueil de documents anthropologiques et ethnographiques*, Moscou, 1868).
- VOSNESSENSKI. — *Des chants religieux de l'Église grecque-russe*. (Riga 1889-90, 2 v. in-8°).
- YOUSSEPOV (Prince). — *Histoire de la musique en Russie* (1862, in-8°).

NOTE COMPLÉMENTAIRE

Un certain nombre d'articles de journaux ou revues russes ont été signalés ici; mais, naturellement, il a été impossible d'entreprendre un dépouillement même sommaire des études sur la musique publiées dans ces journaux et revues. En ce qui concerne la presse musicale de Russie, le travail eut été possible, mais plus volumineux qu'utile.

Voici les noms des principaux organes musicaux publiés en Russie :

La Saison musicale (1869-71).

Feuilles musicales (1872-77).

Revue musicale (1885-88).

Le Baïann (Barde) (1888-90); paraît actuellement à Tambow.

L'Artiste (1889-95).

La Chronique musicale (1893-94).

La Gazette musicale russe (fondée en 1894).

Recueil de Nouvelles du Monde Musical (fondé en 1901).

Le Travailleur musical (publié à Moscou) (1).

On consultera avec fruit le grand *Dictionnaire Encyclopédique russe*, t. XXVIII où, au cours d'un article substantiel et étendu sur la musique russe, se trouvent, p. 687, une bibliographie des travaux relatifs à l'ancienne musique liturgique russe, et p. 717, une bibliographie relative à la musique liturgique moderne.

L'Annuaire des Théâtres impériaux, publié par les soins du Gouvernement Russe depuis 1890, contient en grand nombre des documents de premier ordre.

Ne figurent point dans cette esquisse quelques ouvrages russes dont la désignation bibliographique exacte n'est malheureusement pas parvenue à l'auteur tels : le *Dictionnaire biogra-*

(1) Les suppléments hebdomadaires du *Novoe Vremia* contiennent souvent des articles sur la musique et les musiciens. A l'occasion du centenaire de Glinka un grand nombre de revues ont publié des fascicules spéciaux; je citerai seulement celui de la *Niva* (*Le Champ*, 15 mai 1904) et celui de la *Gazette musicale russe* (23 novembre 1903). Un certain nombre de revues ou journaux français ont également publié des numéros spéciaux ou des articles à l'occasion des Concerts russes de Paris (Mai 1907).

phique des musiciens russes de Roubets ; *Le Moussorgsky* de Trifonow ; celui de M. Kachkine, etc. En 1822, la *Gazette Musicale* de Leipzig annonça la création d'un journal de musique Asiatique, devant paraître à Astrakan, et qui devait contenir notamment des danses et mélodies arméniennes, cosaques, persanes, etc. L'auteur n'a pu savoir si ce projet fut jamais réalisé.





POÉSIE ET MUSIQUE

Si j'étais en possession d'une forte et dogmatique ignorance, ayant accepté de tenir ici une manière de rubrique sur les poètes, la poésie et la musique, je trouverais facilement quelques considérations générales sur les rapports qu'il peut y avoir entre ces deux arts fraternels, de Poésie et Musique. Mais, il me faut l'avouer, je ne crois à rien, pas même aux idées générales ; et sur un sujet comme celui-ci, je veux seulement rapporter quelque réflexions tout à fait subjectives, qui me sont venues à entendre de la musique, dans la fréquentation de quelques poètes et par la lecture de leurs œuvres.

J'irai toujours au hasard, tâchant à ne rien omettre des œuvres et des idées contemporaines, mais ne me croyant pas pour cela attaché à la plus immédiate réalité, — j'examinerai les choses dans le détail : si une idée plaisante me traverse l'esprit, je la laisserai toujours venir jusque sur mon papier, — enfin je suivrai ma fantaisie : La Fontaine et je ne sais quel philosophe grec prétendaient que c'était le plus sûr moyen pour être raisonnable et se bien conformer à l'ordre établi par la souveraine Providence.



Et, pour ne laisser d'illusions à personne, que l'on ne se figure pas que tous les poètes connaissent, ou même apprécient la musique. Je sais un jeune homme du plus grand talent

et qui ne distinguerait pas entre *Mignon* et *Pelléas et Mélisande*. Lorsqu'on le plaisante ou qu'on s'étonne de lui voir une oreille aussi barbare : « Laissez, dit-il, le père Hugo n'y connaissait rien, et il n'en est pas moins *le père Hugo* ! »

Le curieux, c'est qu'il dit vrai. Au XIX^e siècle si nous avons eu Baudelaire pour écrire sur Wagner les pages que l'on sait, nous ne devons pas omettre que Victor Hugo avouait son incompetence musicale, ou plutôt son aversion pour la musique. L'homme qui les réconcilie tous, c'est Gautier : en effet, le bon Théo, qui, en qualité de critique dramatique, eut à juger presque tous les musiciens de son temps, ne s'était jamais soucié d'apprendre la musique : il faisait ça à la bonne franquette (les artistes ont des divinations — ou de très bons amis : Gautier ne dit jamais rien d'horrifiant lorsqu'il parle musique.)

D'ailleurs, alors même qu'ils aiment la musique, les poètes se montrent rarement très conséquents avec leurs connaissances musicales. Il y a là-dessus quatre vers de Nerval sur lesquels on pourrait bâtir une théorie :

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre
Qui pour moi seul a des charmes secrets.....

Je ne m'étonnerai pas du mélange singulier que font Mozart, Weber et Rossini, accouplés dans un même vers : tout s'explique quand on songe au moment où ceci fut écrit. Ce qui m'intéresse dans ces vers (de ce point de vue critique auquel je me suis placé), c'est l'importance accordée par Gérard à un air quelconque qu'il oppose à la musique savante. Gérard n'était ni un ignorant ni un sot et s'il préfère une musiquette à de la musique qu'il aime, c'est parce qu'il entendit cet air dans sa jeunesse, et que les émotions éprouvées autrefois, et qui lui reviennent maintenant avec cet air ancien, sont plus fortes que tout le présent, plus fortes que tous les raisonnements, que toutes les perceptions acquises. Et en vérité, combien il a raison : un poète doit-il être critique avant d'être poète ?

Ce n'est pas à dire qu'il doit vivre au hasard, et s'enivrer de boissons grossières : il est évident que le plus simple des rai-

sonnements moraux ordonne au poète ne ne pas vivre sur les chemins, de ne pas laisser chaque jour sa raison dans le fond de son verre, et de ne pas mettre Robert Planquette au dessus de Beethoven. Mais il faut prendre garde de ne pas pousser la morale trop loin : Villon fut un voleur, Ernest Dowson était de la race des grands poètes alcooliques, et je préfère au cuistre, auteur de cent vers ineptes sur la grandeur de la musique sacrée, un bon gros garçon que je sais et qui, lorsqu'il sort de chez une courtisane, écrit sur son calepin une chanson délicieuse qu'il arrête sagement au dixième ou au quinzième vers :

La vie est un rêve,
Chante, mon cœur chante,
La vie est un rêve qui m'enchanté....

ou bien :

J'ai pris dans mes mains comme en une coupe
L'eau claire du lac au reflet d'argent...

Ainsi, il n'y a pas de règle pour les poètes : il y en a qui écrivent de bons vers (1), — il y en a qui écrivent de mauvais vers ; mais il n'y a aucun rapport de cause à effet entre l'amour ou la connaissance qu'ils peuvent avoir de la musique, et leur génie poétique lui-même.



Il est des poètes pour qui la musique est un excitant tout à fait souverain. Les uns sortent abattus d'un concert, qui le lendemain, grâce à ce coup de fouet, trouvent je ne sais quels accents d'eux-mêmes inconnus ; j'en ai vu au contraire, qui après une bonne exécution de l'*Hymne à la Joie*, cherchaient avec fièvre le papier et le crayon pour fixer des idées jaillies d'eux-mêmes sans qu'ils puissent dire comment. Ceux-là sont les initiés, et leur passion les met au-dessus du troupeau. Je me figure un Nietzsche, adolescent, et pour la première fois entendant du Wagner.

Alors qu'il était plus jeune encore qu'il n'est à présent où il passe à peine la vingtième année, Paul Drouot écrivit

(1) Tout bon vers est musical. Je reviendrai un autre jour sur ce point, qui touche aux rapports de la prosodie et de la musique.

le morceau suivant où je trouve une entière intelligence de ces sensations « dionysiaques » :

EPAVE

Puisque la grande mer veut bien d'un mendiant
Dans une barque nu, Musique, à ton flot sombre
J'irai mêler ma vacillante petite ombre
Et mon cœur larmoyant.

Vous seuls, phares d'oubli, Chopin, Schumann, Beethoven,
Guiderez ma douleur, à vos lueurs de sang
Parmi le brouillard bleu doucement gémissant
Que perce un éclair fauve !

J'oublierai le vivant pour écouter les voix
Des morts extasiés qui tout au loin sanglotent
Dans l'abîme mouvant où vaguement ils flottent,
Songeant aux autrefois...

O leurs pleurs et tes mains font une symphonie
Où mon âme se meurt, se fait et se défait,
Pliée, roulée, dressée, et buvant à longs traits
L'immortelle agonie :

Vers quelle ardeur, vers quel irrespirable éther.
Quel vent m'emporte ? Ah ! Que faut-il... mourir... ou vivre ?
Et je sens vaciller autour de mon cœur ivre,
Sans rivages, la mer.

Il y a dans Nietzsche un passage que l'on pourrait rapprocher de ceci : « Schiller nous a éclairés sur le mécanisme de sa propre création poétique par une observation psychologique qui lui paraissait inexplicable ; il avoue en effet que, pour lui, la condition préparatoire favorable à la création poétique n'était pas la vision d'une suite d'images, avec une causalité coordonnée des pensées, mais bien plutôt une *disposition musicale* : *La perception est chez moi tout d'abord sans objet clair et défini ; celui-ci se forme plus tard. Un certain état d'âme musical le précède et engendre en moi l'idée poétique* (1). »

D'autres, plus oratoires, plus Français, plus intellectuels, raisonnent davantage : je ne veux pas établir de parallèle, ni juger personne, j'indique seulement deux manières de comprendre, deux systèmes intellectuels. Les poètes sont d'ailleurs tellement dominés par leur manière propre d'interpréter le monde qu'il ne faut peut-être voir là que deux sys-

(1) *L'Origine de la tragédie*, Trad. Marnold et Morland, p. 53.

tèmes d'expression (1). Ainsi M. Léon Deubel dans ce très beau sonnet (2) :

LA MUSIQUE

Dans le halo doré des lampes familières,
Comme un mort surgirait d'un sépulcre connu
Pour me solliciter à la nuit du Mystère,
La Musique m'appelle en tordant ses bras nus.

Aux calmes profondeurs où nul n'est parvenu
Elle m'étreint parmi de soudaines lumières,
Et mon cœur croit sentir, sous des doigts inconnus,
Les souvenirs bannis soulever leurs paupières.

Ses accents tour à tour se gonflent et se voilent
Et mêlent, dans un rythme émouvant et rieur,
La clameur du soleil au sanglot des étoiles.

Mais plus me ravit celle où ta voix retentit,
Berlioz ! comme l'appel d'un monde antérieur
Sous le porche désert de l'insondable nuit.

Voici, si j'ose dire, une façon de s'exprimer en maître qui laisse après elle seulement le loisir de faire plus mal.

M. Amédée Prouvost, dans ses *Sonates au Clair de Lune* (3), a inséré deux pièces qui, semblables à ces reproductions de Watteau grâce auxquelles les collégiens de province commencent à s'intéresser à la peinture, peuvent donner le goût de la musique à des jeunes filles candides ou à des jeunes femmes romanesques. Il faut que tous les goûts se satisfassent. C'est pourquoi, ne sachant pas entre les mains de qui ces pages iront tomber, je cite ces morceaux qui m'intéressent à peine :

MUSIQUE ANCIENNE

Le clair soleil de mai caressait de lumière
Les escaliers obscurs et les vieux murs ternis.
Et la maison joyeuse, ainsi qu'une volière
Vibrait de bruits confus et d'accords infinis.

(1) Un philosophe, disciple de Berkeley et de Nietzsche, qui est à mon côté, me souffle : « La pensée et l'expression de la pensée ne font qu'un. »

— « Oui, monsieur le philosophe, et ma thèse n'en est que plus vraie : je parle de deux façons de sentir la musique. »

(2) *Poésies*, Lille, éditions du *Beffroi*, 1906.

(3) Paris, Calmann-Lévy, 1906.

Grêle, comme une voix d'aïeule qui chevrote,
 Le clavecin exténué des Pompadours
 Préludait l'allegro mineur d'une gavotte
 Que scandaient les quinton et les violes d'amour.

Dans le ravissement de nos âmes surprises,
 Nous évoquions, songeurs, le temps des menuets,
 La grace nonchalante et mièvre de marquises,
 Avec la mouche au bord des mentons désuets ;

Les trilles sautillants comme des babillages
 Ressuscitaient l'écho des Trianons défunts,
 La pavane languide embaumait d'autres âges.
 Ainsi qu'un flacon vieux exhale des parfums...

Et dans l'instant élu de l'extase furtive,
 Emus et attentifs, sur nos esprits jumeaux
 Nous sentions que planait une âme fugitive :
 L'âme exquise, fanée et tendre de Rameau.

LA MUSIQUE ET LA MER

Les étoiles au ciel s'allumaient une à une,
 Les mouettes d'argent rasaient le sable blond,
 Au loin, sur la mer lisse ainsi qu'un lac de plomb
 Une barque estompait l'or de sa voile brune.

La sonate pleurait ses accords à la lune
 L'âme de Beethoven flottait dans le salon.
 L'adagio répondait comme un soupir plus long
 Que les vagues berçant les blancheurs de la dune.

Les plaintes du génie et les thrènes des flots
 Dans la même cadence abîmaient leurs sanglots,
 Leurs sanglots étouffés d'indicible tristesse,

Et le cœur, dans l'émoi des rêves éperdus,
 Brisé par la langueur des deux chants confondus,
 Touchait aux infinis de l'humaine détresse.

Voilà qui semble fait pour justifier la parole de Nietzsche :
 « toute l'éloquence lyrique est absolument impuissante à nous
 révéler le sens le plus profond de la musique » (1).

*
* *

M. Amédée Prouvost, qui décidément semble vouloir
 mériter tous les éloges, a écrit un sonnet didactique sur Bee-

(1) *L'Origine de la Tragédie*, trad. Marnold et Morland, p. 66.

thoven, qui invinciblement, me donne à penser à du Delille ou à la poésie de M. Gaston Deschamps. Cela est très curieux comme effet :

BEETHOVEN

Titan au cœur gonflé par l'extase infinie,
Au-dessus des forêts et des bleus océans,
Majestueux et fier comme un aigle géant,
Il plane de l'essor superbe du génie.

Précoce et douloureux infirme, il communie
Au sang de la nature innombrable, créant
Des mille sons épars à travers le néant,
Le souffle lumineux et pur de l'harmonie.

La joie et les sanglots, la lumière et les cieux !
Semblables à des sphinx dont s'entr'ouvrent les yeux
Dans les rythmes nouveaux révèlent leur mystère,

Et chaque symphonie en sa vibration
Impétueuse, semble une pulsation
Qu'exhale l'âme immense et triste de la Terre !

On sent bien à la fin quelque souvenir de Notre Père Hugo, mais ça ne fait que donner plus de prix à la chose : Infortuné Beethoven !

Il est vrai que cette année même Melpomène lui prépare une revanche. J'écoutais l'autre soir, chez des amis, René Fauchois qui nous lisait son *Beethoven*, ce drame qu'Antoine donnera l'hiver prochain : il ne m'est pas permis de dire par quelles beautés audacieuses cette œuvre méritera le succès qui lui semble promis, mais on ne peut que se déclarer ravi de voir — enfin — paraître un poète dramatique digne de ce beau nom.

Dans *Jacques*, un roman en vers qui doit paraître cette année, et qui étonnera nos critiques, mon ami Larguier, fort doué sous le rapport de l'imagination, donne une interprétation visuelle de la musique, en prenant Beethoven comme symbole. Je lui ai demandé communication de ce passage encore inédit (*Un musicien vient s'asseoir au piano*) :

Près du vieux clavecin, un beau fauteuil rustique
Était tout surchargé de cahiers de musiques.
Il appuya son doigt sur le clavier... Un son
Tomba, comme d'abord tombe sur un buisson,

Sur un bassin ridé soudain, ou sur la route
Quand l'orage s'annonce, une première goutte.
Puis, ainsi que d'un ciel matinal et changeant,
Croula la symphonie en averses d'argent...
Beethoven vieux et sourd, avec sa houppelande,
Enfonçant son chapeau, cheminait dans la lande,
Tête basse... Il pleuvait sur un lac, à torrent...
Le saint musicien s'asseyait en tirant
Une flûte de bois de ses poches gonflées.
La bourrasque cessait... D'humides giroflées,
Des bruyères en fleurs se couchaient aux gazons,
Et tout d'un coup, jusqu'aux plus lointains horizons
Les cieux se découvraient, on entendait des cloches
Sonner dans un château ruiné, sur des roches...
La Musique apaisait le monde. Un peu de vent
Tourmentait les cheveux de Beethoven rêvant,
Qui debout, dominant la plaine qui rougie
Déchaînait sur la terre un orage de joie...
Des perles, des cristaux rebondissants sautaient
Sur les pentes, heurtant les arbres qui chantaient.
L'azur plus bleu tremblait, les hautes symphonies
Faisaient passer dans l'air des ondes infinies !...

Ce flot d'admiration pour Beethoven ne doit pas étonner ces bons esprits qui, par opportunisme, s'élevèrent il y a quelque temps contre la multiplication du Beethoven dans les Concerts à Paris. Ils ont trop souvent écouté la *Neuvième* : mais il y a tant de gens qui la connaissent seulement de nom.

D'ailleurs il se peut que, pleins d'une bonne et simple foi, ces gens aient pour elle une grande et confuse piété. C'est même cela qui s'appelle la gloire.

LOUIS THOMAS.





LE MOIS

EN PROVINCE

LE HAVRE

Dans la salle même où avait lieu pour la seconde fois son Exposition de Peinture et Sculpture dont on sait les audacieuses tendances et qui vient de fermer ses portes sur un second succès, le *Cercle de l'art moderne* a pu offrir le premier, en province, deux auditions musicales dont les programmes autant que les exécutants diraient à eux seuls la valeur et l'intérêt ; mais j'ai trop de raisons et de plaisir à parler de ces auditions pour me priver de le faire.

De même qu'il proposait au public les toiles des Signac, des Matisse, des Marquet, des Derain, le Cercle eut le dessein de proposer tour à tour ceux d'entre les jeunes compositeurs, qui représentent les mêmes tendances attachantes et novatrices. Ce furent Maurice Ravel et Florent Schmitt, Déodat de Séverac et Albert Roussel.

Le programme sans compromission que s'est tracé et que suit scrupuleusement le *Cercle de l'art moderne* lui a valu de solides et de précieuses sympathies. Elles se manifestèrent en cette circonstance par la venue au Havre de ces quatre compositeurs qui accrurent encore l'intérêt de ces auditions en consentant à exécuter quelques unes de leurs œuvres pour piano ou à accompagner leurs mélodies.

L'audition Ravel-Schmitt (le 8 juin) comportait.

ŒUVRES DE MAURICE RAVEL

- I. — *Sonatine.*
- II. — *Mélodies.*
 - a. — *Sainte* (1896).
 - b. — *Les grands vents venus d'outre-mer.* (1^{re} audition)
- III. — a. *Pavane pour une Infante défunte.*
b. *Alborada del gracioso.*

ŒUVRES DE FLORENT SCHMITT

- I. — *Musiques Intimes.* (Cloître, Sillage, Glas)
- II. — *Poèmes des lacs* (mélodies).
 - a. — *Musique sur l'eau.*
 - b. — *Les Barques.*
 - c. — *Soir sur le lac.*
- III. — *Reflets d'Allemagne* (valse à 4 mains).

Les *Jeux d'eau* et la *Vallée des Cloches*, joués par Viñes au concert du Cercle en novembre, et ce programme-ci, ont permis au public havrais, en ce qui touche Ravel, de se rendre compte sinon de toutes les formes de ce délicieux esprit du moins de quelques-unes des plus attachantes.

A défaut de l'ironie délicate si particulière à Ravel et qui là, ne se montrait que dans ce petit chef-d'œuvre qu'est l'*Alborada*, la *Sonatine* et la si fraîche *Pavane* permettraient de comprendre la délicatesse et la minutieuse originalité du plus curieux esprit que nous offre la musique actuelle.

Je ne crois pas que la musique de Ravel puisse laisser indifférent : j'en sais même, au Havre, qu'elle exaspère. Je ne cacherai pas davantage qu'elle me paraît une des plus adorables conquêtes de l'esprit musical moderne. Dussent certains chroniqueurs « tempérés » me considérer comme un niais ridicule, je trouve dans la musique de Maurice Ravel, les émotions toujours souhaitées que nous communique l'esprit de finesse, je trouve une *matière* musicale délicieusement personnelle et surtout cette atmosphère qui lui est propre où la curiosité attendrie, l'ironie la délicatesse, la préciosité même par moments sont toujours à l'aise et décrivent sans faux mouvements leurs spirituelles arabesques.

M. Ravel interpréta lui-même ces pièces avec une précision et une souplesse de jeu qui témoignent qu'il eût pu être, s'il l'avait voulu, un excellent virtuose.

Les deux mélodies qui figuraient au programme sont séparées par dix années dans la production du compositeur : cependant, *Sainte* reste une belle interprétation de l'admirable page de Mallarmé, interprétation pénétrante, liturgique à la fois et délicate, et dont l'exquise phrase « Sur le plumage instrumental » est à souhait évocatrice, pourtant je ne laisse point certes de lui préférer les *Grands vents venus d'outre-mer* dont Maurice Ravel avait réservé au Cercle de l'art moderne la première audition. C'est là une mélodie tout à fait remarquable, qui confondra ceux qui refusent à Ravel, la puissance expressive : cette mélodie en est toute pleine, — et c'est en vérité qu'ont passé dans cette page les *Grands vents venus d'outre-mer*.

C'est plutôt à des œuvres symphoniques que Florent Schmitt a confié l'expression de son tempérament ardent et contenu tout ensemble : cependant ses œuvres pour piano et pour chant ne sont pas de celles qui se peuvent négliger. Le recueil des *Musiques Intimes* dont Florent Schmitt nous fit entendre lui-même trois pièces est un des ensembles les meilleurs de la récente production pianistique. *Sillage* et *Glas* surtout sont tout enveloppés d'une pénétrante émotion exprimée en des harmonies subtiles et pleines. La couleur et le mouvement des *Reflets d'Allemagne*, remarquablement interprétés par M. Ravel et l'auteur, sont plus accessibles au public et terminèrent l'audition chaleureusement, sur des applaudissements convaincus.

L'interprète des mélodies était Mlle Hélène M. Luquiens. On sait avec quelle ferveur cette jeune cantatrice consacre une grande part de son remarquable talent à la défense des véritables œuvres modernes. Elle est l'interprète intelligente et sûre des jeunes compositeurs, le charme et l'étendue d'une voix qui sait tour à tour se faire puissante ou discrète donnèrent là de nouveaux témoignages de leur pureté, particulièrement dans les *Grands vents venus d'outre-mer*, exprimés avec une rare et puissante éloquence.

Le 28, une seconde audition réunissait les noms de nos deux meilleurs musiciens rustiques, Déodat de Séverac et Albert Roussel. Les compréhensions si différentes de la nature par ces

deux esprits se complétèrent pour nous en une joie grave et délicate, toute emplie de saine ardeur et de vie.

Le programme comportait :

DE SÉVERAC

- I. — *Le chant de la terre* (trois pièces).
- II. — *Deux mélodies* :
 Temps de neige
 A l'aube dans la montagne
- III. — *En Languedoc*.

ALBERT ROUSSEL

- I. — *Mélodies* :
 Le Vœu
 Ode Chinoise (1^{re} audition).
- II. — *Les Rustiques*
- III. — *Le Jardin mouillé* (mélodie).

Ce nous fut l'occasion d'entendre pour la première fois deux excellentes interprètes et un programme dont le public ne connaissait que *A Cheval dans la prairie* et *le Coin de Cimetière au Printemps*.

Mlle Antoinette Veluard est une toute jeune pianiste, déjà en possession de moyens admirables : l'interprétation si difficile de la série *En Languedoc*, ou des *Rustiques* non pas seulement en ce qui touche l'écriture des œuvres, mais l'intelligence, la sensibilité et la souplesse qu'elle réclame, l'interprétation que donna Mlle Veluard de ces pièces fut tout à fait excellente. Avec un sens d'art très pénétré, cette jeune pianiste exprima toute la grave et robuste mélancolie de Séverac, la délicate et charmeuse grâce de Roussel. Nul doute que cette artiste encore presque une enfant sera bientôt l'égale de nos meilleures interprètes, ceux qui ne cherchent point à plaire aux publics débordants par la virtuosité de leurs acrobaties, mais ceux qui se préoccupent d'approfondir les œuvres et d'en restituer le plus respectueux et le plus authentique reflet.

Mlle Marie Pironnay possède une voix admirablement conduite et une exquise diction.

L'*Ode Chinoise*, encore inédite, et qui est un délicieux bijou

de grâce et d'esprit fut exprimée avec la plus juste délicatesse, et le plus minutieux esprit : particulièrement excellentes furent l'interprétation par Mlle Pironnay, de l'ardente « prose » de Séverac *A l'Aube dans la montagne*, et le mélancolique et délicieux *Jardin mouillé* de Régnier auquel Albert Roussel a donné le plus émouvant et le plus délicat commentaire.

Les auteurs accompagnèrent eux-mêmes avec le charme que leur œuvre décèle les mélodies inscrites au programme.

Ainsi grâce au *Cercle de l'Art Moderne*, notre ville a eu le rare privilège de deux auditions d'œuvres vraiment et bellement modernes. Ce n'est pas que le Cercle pense voir triompher, dès la première fois, les idées qui sont propres à notre Revue et à tous ceux qui sans parti-pris vont aux esprits originaux et sincères. De nouvelles auditions, de nouveaux concerts, étendront le nombre des œuvres proposées au public. Il ne suffit point de faire entendre une seule fois des œuvres comme les *Miroirs*, *En Languedoc*, ou les *Rustiques* : ce n'est qu'à l'aide d'auditions répétées que leur esprit, leur puissance ou leur charme pénétreront les esprits soucieux d'art véritable.

La présence de ces quatre compositeurs, en même temps qu'elle honorait le *Cercle de l'Art Moderne*, lui fut le plus enviable encouragement à poursuivre son œuvre de véritable décentralisation de l'art sincère et libre.

G. JEAN-AUBRY.



MONTPELLIER

A 800 kilomètres de Paris, loin des bruits de la Capitale, Montpellier a été longtemps un petit centre intellectuel et artistique qui se suffisait presque à lui-même. On y a toujours trouvé des amateurs curieux de belle musique, et des salons où on la cultivait. Mais est-ce une question de climat, de tempérament, de race..... que sais-je, Montpellier n'a pas été capable, jusqu'à aujourd'hui, d'institutions musicales fécondes et de longue durée..... toutes celles qu'on y a fondées ont disparu, d'une mort sans éclat et sans secousse, après avoir souvent connu une ère fugitive de prospérité. Ainsi en fut-il de la *Société Philharmonique*, de la *Société des Concerts Symphoniques*, pour

ne parler que de deux organisations dont la vie a dépassé dix ans. Mais je crois que la *Schola* de Montpellier, fondée par Ch. Bordes en 1905, fera mentir cette loi biologique. C'est cette *Schola* qui alimente Montpellier de musique depuis deux ans, et elle abreuve son auditoire aux sources les plus pures de l'art. Si par malheur la *Schola* venait à mourir, elle mourrait comme l'hermine : *impolluta*. Mais elle vivra sûrement. Dans ces deux ans d'existence, elle a mis au jour plus de vraie musique, qu'il ne s'en était fait en dix ans à Montpellier. Ne serait-ce qu'à ce point de vue, Montpellier doit une vive reconnaissance à Ch. Bordes, qui a planté sa tente sous ses murs.

La seule énumération des œuvres importantes données par la *Schola* de Montpellier depuis sa fondation suffira à prouver ce que j'avance : de Gluck, le 5^e acte d'*Armide*, le 1^{er} d'*Alceste* ; de Lulli, le 3^e acte d'*Amadis* ; de Rameau, le 1^{er} acte de *Castor et Pollux*, le 4^e d'*Hippolyte et Aricie* ; de Bach, deux Cantates, (*des Elections*, *Ihr werdet Weinen*), *l'Actus tragicus* et de nombreux Concertos ; de Mozart un important fragment d'*Idoménée* ; de Clérambault, des Cantates ; de César Franck, *Rebecca* ; sans compter de nombreuses pièces, (Chansons et Motets) du XVI^e siècle, etc, etc.

Je ne parlerai avec quelque détail que des deux derniers concerts de la saison : le premier donné dans la Salle de l'Université, à l'occasion du Congrès des Sociétés Savantes ; le second qui a eu lieu le lendemain, dans l'Eglise Saint-Denis, avec les chœur de la *Schola* de Montpellier.

Dans le premier, on entendit : MM. Raymond Bérard, J. Bouillon et Bonafé, accompagnés d'un petit orchestre, donner une excellente audition du Concerto Brandebourgeois, en *ré* majeur de J. S. Bach, pour piano, flûte et violon. Les chansons à quatre voix du XVI^e siècle, furent chantées avec beaucoup de style et d'art, par les chœurs de la *Schola* de Montpellier. Enfin, et ce fut le *clou* de la soirée, l'ancien quatuor vocal de la *Schola de Paris*, reconstitué, se fit entendre, notamment dans le *Madrigal* de G. Fauré et le *Madrigal à la musique* de Ch. Bordes, etc. Les quatre artistes, Mlle Marie de la Rouvière, Mme J. de la Mare, MM. Boulo et Gébelin constituent l'ensemble le plus ravissant qui se puisse rêver. On ne peut concevoir de plus belles voix unies dans un effort plus généreux et plus habile d'intelligence et d'interprétation.

Le lendemain, à Saint-Denis, les chœurs donnaient la cantate de Bach : *Jesu der du meine Seele* : les soli, chantés par Mlle Marie de la Rouvière, Mme de la Mare, MM. Gébelin et Boulo, laissèrent dans l'auditoire une grande et profonde impression, (surtout l'*air* de basse, et le délicieux *duo* entre les deux voix de femme). Ce fut là une des plus belles exécutions de la *Schola* de Montpellier. Je donnerai désormais, séance par séance, un compte rendu de ses auditions. Je crois qu'il y a peu de choses aussi intéressantes que ces essais de décentralisation provinciale, surtout quand ils sont, comme ceux de Montpellier, dirigés par un artiste de haute valeur comme Ch. Bordes. En ce moment, on prépare quatre séances de quatuor d'archets, dont les exécutants, des professionnels montpellierains d'une technique éprouvée : MM. Carles, Bouillon, Ballé et Flouch, se sont confiés à la direction esthétique du maître. C'est là un joli geste de confiance et de désir de bien faire.

ET. GERVAIS.



NANCY

CONSERVATOIRE. — LES XI CONCERTS DE L'ABONNEMENT.

La Société des concerts du Conservatoire de Nancy vient de réunir, comme de coutume, à cette époque, les programmes de la saison musicale, sous une couverture que signe un énergique dessin du maître Prouvé.

Tout un monde de sensations se dégage, à parcourir cette brochure, simplement et modestement documentaire.

Ce sont d'abord, les *IV symphonies* de Schumann : celles plus rigoureusement ordonnées, comme la deuxième et la quatrième, celles, descriptives de luttes sentimentales comme la première, ou empreintes — dit-on — de couleur locale comme la troisième. Et, pour compléter la physionomie de Schumann symphoniste, nous ouïmes, aussi, des pages moins connues : *Ouverture, Scherzo et Finale*, qui sont un peu comme les parties extrêmes d'une symphonie inachevée, une symphonie dont le milieu manquerait ; ce qui ne laisse pas de surprendre, car il semble que Schumann n'avait qu'à se baisser pour cueillir le

lied par la prairie germanique, et pour le disposer, ensuite, en bouquet, dans l'adagio d'une symphonie.

Du romantisme français, aussi : Berlioz ! naturellement, *Harold en Italie*, bien guitare, et *Roméo et Juliette* (Tristesse de Roméo. Fête chez Capulet), où le thème de Roméo éclate, avec magnificence, aux trombones.

Tout cela d'une exécution fouillée, fournie, montrant l'entraînement excellent de l'orchestre qui possède aujourd'hui — sous la direction de M. Guy Ropartz — un répertoire d'*Ouvertures* dont une bonne part fut réentendue, avec plaisir et fruit, durant cette saison : *Léonore* (n° 3) ; *Vaisseau fantôme*, le *Messie* (particulièrement remarquable), les *Maîtres-Chanteurs* ; le *Prélude de Parsifal*, après quoi il ne conviendrait guère d'entendre autre musique, si n'existait, pour le concert également : l'*Enchantement du Vendredi-Saint*, *Hänsel et Gretel* (Prélude du I)... J'allais ajouter : *L'après-midi d'un faune* ; mais ce n'est qu'un prélude... aux vers de Mallarmé, ou plutôt non ; car la délicieuse églogue de bussyste, cette fois comprise par les musiciens nancéiens (je veux dire : par les exécutants) constitue vraiment une finalité en soi. Telle, l'essence triple, extraite des roses, acquiert une vitalité propre et indépendante de la fleur.

Plaisir tout neuf des premières auditions. Que l'*Ouverture de Bérénice* d'Albéric Magnard est donc une belle et forte page, d'une luminosité, vengeresse de l'incompréhension dont souffrit si longtemps l'auteur en notre ville !

La ligne en est nette et vigoureuse, et la couleur orchestrale, en particulier l'allure solide du quatuor, est chaude, vibrante, prise en pleine pâte. Le genre, en effet, ne comporte pas les finesses exagérées des poèmes à intentions littéraires, les ciselures d'instrumentation des symphonies à programme de l'école russe. Ce n'est pas de l'art byzantin ; c'est du bel art classique français, inspiré de Racine : une œuvre.



Le vainqueur du prix Crescent, acclamé au Conservatoire parisien, ne le fut pas moins à celui qu'il fait mouvoir d'un simple froncement de ses sourcils olympiens. De la première symphonie (sur un choral breton) réentendue avec un très grand intérêt

au concert de rentrée, à cette troisième avec chœurs, grand a été le chemin parcouru par M. Guy Ropartz. Il semble que la *symphonie en mi* procède, à la fois, pour sa couleur, son accent de terroir bien caractérisé (thèmes de la mer et de la forêt) de la symphonie n° 1 ; et pour la coupe, plus nette, plus classique — malgré l'élément vocal où baigne littéralement tout l'œuvre — de la symphonie n° 2. Remarquons que, dans celle-ci se trouvait déjà un *Scherzo*, d'allure beethovénienne, et qu'un scherzo, ardent comme une rafale humaine, parcourt, avec vigueur, le quatuor dans la symphonie en *mi*. Cela au point de vue formel. Mais, à celui des idées et du sentiment qui se dégage de la complexité des harmonies. Quelle merveilleuse richesse acquise cette symphonie ne révèle-t-elle pas !

Malgré que l'élément vocal soit, par sa distribution même dans toute la symphonie, plus considérable que dans la neuvième de Beethoven — qui clôtura magnifiquement la saison — il semble, toutefois, que dans Beethoven, ce sont les puissantes clameurs humaines qui déchaînent l'enthousiasme final, au lieu que, dans l'œuvre de Ropartz c'est le triomphe définitif de l'orchestre, symbolisant la joie immense du retour à la nature.

Avec Beethoven, la liberté parle, et la liberté, qu'elle soit personnifiée par une femme, par une foule, ou (comme dans Hugo) par un ange, c'est la voix humaine qui l'exprime.

Dans Ropartz, toute expression de ce monde se tait et les hommes fixent leurs yeux vers le soleil — splendeur trop éclatante, trop écrasante pour pouvoir s'exprimer vocalement. Et c'est le triomphe d'une belle phrase, lancée avec une puissance inouïe par les cuivres. La *symphonie en mi* de M. Guy Ropartz fut exécutée, à Nancy, au premier et au dixième concerts de l'abonnement. A ces deux auditions, l'on remplit la salle, à obstruer les couloirs internes de dégagement. L'enthousiasme d'un public — célèbre entre tous par sa froideur — se répandit en acclamations unanimes.

A la première audition, les soli vocaux étaient ainsi distribués : Mmes Anne Vila et Georges Marty ; MM. Cazeneuve et Labriet (du théâtre de Nancy, remplaçant à l'improviste M. Daraux, malade). A la deuxième audition, Mlle Pérérol, du théâtre municipal, tenait la partie de soprano, et M. Labriet s'imposait définitivement, l'indisposition de M. Daraux s'étant, malheureusement, aggravée.

Interprétation de choix, d'ailleurs, sauf en ce qui concerne Mme Marty, dont l'organe fatigué réclame, pour l'éminente artiste qui le possède, une indulgence que l'on éprouve quelque peine à lui concéder. Je suis peut-être bien hardi d'énoncer semblable opinion — impersonnelle cependant — alors que le grand Bach a dit au Créateur lui-même : « *Dieu, ne juge pas tes fils !* »

Il est vrai qu'il l'a dit en une cantate admirable dont l'*Air de ténor*, vocalisé par Cazeneuve, sur un mouvement d'autant plus périlleux qu'il est plus calme, a transporté d'aise tout l'auditoire. Avec le *Choral final de la Passion selon saint Jean* (souvenir d'heures glorieuses pour le conservatoire Ropartz) et : *Deux sinfonie de la 35^e Cantate d'Eglise*, posées avec rigueur, à l'orgue, par M. L. Thirion, c'est ainsi que fut honoré J.S. Bach, cette année, à la salle Poirel.

J'allais oublier, cependant, le *Concerto en ré majeur* pour piano; ce concerto est le même que celui en *mi*, pour violon. Entendez toutefois, qu'il en diffère aussi radicalement qu'un enfant aux yeux bleus, aux cheveux roux et au teint de lait, pourrait différer de son frère jumeau, doté d'un teint mat, de cheveux d'ébène et de prunelles de jais. Ce fut Ysaye qui fit, naguère, planer nos âmes aux accents du *Concerto en mi*. Ce fut Blanche Selva, qui, cette année, modela le *Concerto en ré majeur* d'un toucher onctueux et précis, arrondissant les contours sans aucune bavure.

La même artiste nous fit entendre, une fois de plus, la cascade cristalline qui s'écroule, en miroitant sous mille facettes, dans la *Symphonie sur un chant montagnard* de d'Indy. Nous avons regretté que Mlle Selva ne nous fît pas entendre publiquement, pour rester sur les cimes, le *Poème des montagnes*. Du moins, eûmes-nous, pour la première fois à l'orchestre le *Jour d'été à la montagne*.



De la *Symphonie* au *Jour d'été* il apparaît bien que l'on ait encore gravi quelques contreforts qui cachaient la splendeur, austère et mélancolique, du sommet le plus élevé. Dans la symphonie, l'on entendait quelques rondes fantastiques animant les pins noirs. Au final s'avérait, même, le bondissement, par la vallée, de danses populaires pleine de vie et de sève.

Le *Jour d'été* donne l'impression que l'on est, cette fois, très éloigné de la terre et des hommes : la nue, le soleil strident et clair, regardent seuls le poète qui rêve... Et le poète, empli par la nature sauvage et solitaire d'une ivresse aux élans métaphysiques, se sent tout près d'adorer Dieu.

... Pages hautaines, d'accès non commode, certes, tant pour l'exécutant que pour l'auditeur, mais d'une telle nouveauté dans le développement et dans l'orchestration, qu'elles nous saisissent de cette espèce de crainte religieuse qui annonce, subjectivement, la révélation des grands mystères.

De M. Vincent d'Indy — physiquement froid, réservé — on ne peut dire qu'il prodigue les éloges. Ceux qu'il adressa à l'orchestre des concerts du Conservatoire n'en sont donc que plus inestimables.

Il sait, d'ailleurs, cet orchestre, reconnaître les intentions les plus diverses, et souvent aussi, les plus disparates des auteurs : que ce soit le mysticisme, imagé et décoratif, de Franck, dans le *Chasseur maudit* ou l'idéologie de la *Vie du poète* de Charpentier, sombrant en des saturnales hautes en couleur.

Encore que ce n'ait pas été le prestigieux orchestre d'amateurs que Wagner réunit à Lucerne pour faire exécuter *Siegfried-Idyll*, cette expansion ineffable de joie intime et de tendresse profonde reçut cependant une interprétation, chaude et passionnément grave, qui a dû plaire aux mélomanes d'outre-frontière, attirés à Nancy par les concerts dominicaux.

En premières auditions, les poèmes symphoniques suivants : *Titania* de Georges Hue, musique d'un franckisme aimable, *En Norvège* de Coquard dont les danses nous intéressent plus que la partie descriptive proprement dite, et deux pièces d'orchestre, très délicatement ouvragées, du Lorrain Florent Schmitt : *Traversée heureuse* et *Scintillement* ; béatitudes voluptueuses de l'âme dans la nature implacablement belle, telles qu'on peut les goûter sur les rives — dirai-je fortunées ? — des lacs italiens. La distinction dans la grâce qui caractérise ces pièces, M. Florent Schmitt en est redevable, pensons-nous, à Gabriel Fauré, dont la musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* est d'une élégance de lignes qui fait songer aux courbes pures des amphores.



Disons-nous le succès, très prévu, de l'inévitable concerto, sans lequel il n'y aurait pas de public, ni d'abonnés dans les auditions françaises ?

Le violoncelle de M. Pierre Samazeuilh s'émut, avec grâce et charme, aux *Variations symphoniques* de Boellmann ; celui de Fernand Pollain joua, vis-à-vis du *Concerto en la mineur* de Saint-Saëns, le rôle qu'une jeune fille, vierge et nue, dût remplir, dit-on, auprès du saint roi David : je veux dire qu'il lui communiqua une chaleur déficiente. Le talent de Pollain resta intact — toujours comme l'ingénue biblique que le roi « ne connut point ».

M. Emile Chaumont devait jouer le *Concerto pour violon* de Lalo. Mais il préféra donner celui de Max Bruch. Il le donna, d'ailleurs, avec une sobriété recommandable et fit valoir de bien jolies qualités, non seulement du son, mais encore du sentiment.

Outre Selva concertant dans le festival d'Indy, nous eûmes encore M. Jean Foucault, qui fit s'évaporer les savoureux et agrestes effluves de la *Fantaisie pour orchestre et hautbois*.

Quant à Diémer, ce grand maître qui joue si excellemment de la musique de « petits maîtres », il triompha, avec d'autant plus d'éclat, qu'une légende bien connue tendait à le présenter au public comme un artiste correct — très correct ! — mais froid, — ô, si froid !

En réalité, Diémer joint, à une impeccable exécution, une rondeur du son qui communique à son phrasé une vivifiante chaleur. Diémer est précis, fin, délicat, jusqu'au paradoxe. Il n'enveloppe pas, peut-être, comme l'onctueux Pugno, mais qu'il soit sec, non pas. D'ailleurs il est « brillant », et conçoit-on la sécheresse dans un jeu brillant ?

Bien qu'*Harold en Italie* ne constitue pas un concerto, pas plus d'ailleurs, qu'un poème symphonique (à mon sens, cela ne constitue rien du tout), ce médiocre Berlioz fut, néanmoins, l'occasion d'entendre l'alto de M. Laforge qui, lui, a de la valeur. *L'Elégie* de Fauré — avec la transcription de René Pollain — conquiert à l'éminent artiste des applaudissements, plus vifs et plus spontanés, de la part des musiciens.

Le Concerto le plus intéressant de la saison fut encore, peut-être, le *Concerto grosso*, n° 1, de Händel, pour violon, (M. Heck) deux hautbois (MM. Foucault et Lamy) et basson (M. Gandoin).

Ici, le souci de l'exécutant n'est plus de briller en soliste.

Ce n'est pas, davantage, de se fondre dans la masse des instruments. C'est une sorte de conversation de très bonne compagnie, engagée dans un salon de style archaïque. Chacun brille, fait preuve d'esprit. Personne n'est éclipsé. Cela serait-il réalisable de nos jours, et n'y faut-il pas voir un exemple de plus, de cette pondération, avisée et sage, dans le pompeux, qui est un des plus puissants caractères du classique, et, en particulier, du classique händelien ?



Le chant, dans les concerts de Nancy, eut sa large part, dans la *Symphonie en mi* de Ropartz, tout d'abord, ainsi que nous l'avons signalé, dans la 9^e de Beethoven (avec l'appoint, non négligeable d'une valeur locale : le *mezzo* de Mlle Alice Brégeot) la cantate : *Dieu, ne juge pas tes fils*, le *Choral final de la Passion selon saint Jean*, et une reprise intéressante de *La Vie du poète* de Charpentier (Mlle Pérézol, Mme G. Marty, MM. Caze-neuve et Labriet).

Chose singulière, la partie vraiment restée fraîche, bien personnelle, de ce poème-symphonique-cantate, c'est encore la fête grouillante à Montmartre, tout ce qui, dans la pensée de l'auteur, devait être ironie, et qui s'affirme — avec sa truculente orchestration et ses truandailles rythmiques — comme éternelle vérité.

Au contraire, les rêveries idéologiques du poète, dans les parties précédentes, nous semblent quelque peu vieillotes, un peu sous la domination de Berlioz. Peut-être cela tient-il, aussi, à la trop grande assise tonale que l'on y remarque.

Les modulations, si variées, si nombreuses de la musique dernièrement née habituent vite l'oreille à d'esthétiques exigences.

Mlle J. Gustin chanta, avec goût, un air de *Gismonda* de Händel, et la Kutscherra, superbement, le *Roi des Aulnes*. MM. Anatole le Braz et Bourgault-Ducoudray — tous deux poètes et grands poètes — firent passer en nous le souffle du large avec leur *Chanson de la Bretagne* où alternèrent les voix de Mme Blane et de MM. F. Lemaire et Carbelli. Rien de plus intéressant que de voir M. Bourgault-Ducoudray diriger l'or-

chestre dans l'exécution de ses œuvres. Il exige beaucoup ; il drague la marée sonore, comme les pêcheurs de son pays labourent l'océan de leurs vastes filets. Mais aussi, pas une nuance, pas une intention sentimentale n'échappent, hors des mailles d'une telle volonté tendue. Le barde du *chant d'Ahès* fut longuement acclamé.

De M. Pierre Bretagne — un Nancéien — Mlle Eléonore Blanc nous dit exquisement une mélodie, distinguée et fine, sur des vers de la comtesse de Noailles. M. Pierre Bretagne est un des élèves de M. Guy Ropartz et l'on s'en aperçoit, à la teinte générale de son harmonie ; néanmoins, cette œuvrette, jolie, décèle aussi une certaine délicatesse naturelle dans la façon de traiter la déclamation lyrique.

L'on eut plaisir à rencontrer, en M. Pierre Bretagne, un homme de goût, uni à un musicien dûment averti des principes de son art. Peu de Lorrains ont chanté le printemps, la vie bondissante et chaleureuse — si ce n'est peut-être M. Gustave Charpentier. Nos poètes, eux-mêmes, comme le regretté Charles Guérin, ont aimé les grâces moribondes de l'arrière-saison. C'est pourquoi, sans doute, la mélodie de M. Pierre Bretagne, s'intitule *Automne*. Outre sa richesse décorative, l'automne a d'ailleurs, auprès qu Nancéien, un moyen puissant de séduction. N'est-ce pas lui qui ramène dans la ville, la musique (engourdie pendant l'été), avec les premiers concerts du Conservatoire ?

RENÉ D'AVRIL.



SAINT-QUENTIN

Mme E. Marchand a donné cet hiver, comme l'an dernier, une série d'auditions-conférences. Nous avons déjà parlé ici de cette très louable entreprise, si propre à répandre le goût et l'intelligence de la belle musique.

Madame Marchand, malgré la rare perfection de son exécution, ne recherche pas le succès banal de la virtuosité, mais elle poursuit un but plus élevé, et s'est donné une tâche plus féconde. Toute exécution d'une œuvre est précédée d'un exposé très

substantiel sur sa signification, sur le milieu historique et social où elle est apparue et sur sa place dans le développement musical.

L'an dernier, les auditions avaient été plus particulièrement consacrées à *J. S. Bach* et à *Beethoven* ; cette année c'est *César Franck* et *Debussy* qui ont été surtout étudiés.

Une intéressante introduction sur la vie et le caractère si nobles de *César Franck*, a été suivie de l'exécution de la 4^e *Béatitude*, hymne sublime à la justice, *des Variations symphoniques* (à 2 pianos), du *Prélude, Choral et Fugue, Prélude, aria, finale*, de la *Sonate*, etc.

C'est avec une finesse et une précision remarquables que Mme Marchand a expliqué le charme enchanteur et très mystérieux de la musique de *Debussy*, le secret de son exquise souplesse : sa mélodie repose sur les principes du pur chant grégorien et se rattache ainsi aux mélodies les plus antiques ; à ce point de vue *Debussy* a eu pour précurseur le maître russe *Moussorgski*, auteur de cette œuvre si originale et si savoureuse qu'est la *Chambre d'enfants* ; il a été donné une audition de cette œuvre si vraie, si juste, dont la grâce naïve a charmé l'auditoire. Mme et Mlle Marchand ont exécuté à 2 pianos le *Prélude à l'après-midi d'un faune* où le musicien évoque avec tant de charme la nature païenne, vivante et voluptueuse, telle que l'avait évoquée Mallarmé, ou mieux telle qu'elle apparaît dans les *Eblouissements* de la comtesse de Noailles.

Comme l'an passé, *l'œuvre de Chopin* a été l'objet d'une séance particulière précédée d'un exposé sur Chopin professeur et sur la façon dont il voulait qu'on interprétât sa musique si souvent hélas ! massacrée par des interprètes inintelligents ou fantaisistes. Mme Marchand a insisté sur le fameux « tempo rubato » dont l'emploi fréquent communique à la musique de Chopin un charme si particulier. Mlle Marchand a exécuté avec le même goût et le même succès que l'an dernier des *polonaises, ballades, nocturnes*, etc.

De ses études si approfondies sur l'œuvre des grands maîtres, Mme Marchand tire de très intéressantes conclusions : *La musique, a-t-elle dit, est un langage précis, dont l'évolution subit les mêmes transformations que n'importe quel langage ; le fond est éternel, puisque c'est l'âme humaine ; mais chaque époque a, pour le traduire, des formes qui lui sont propres. Il faut donc se*

donner la peine d'étudier l'évolution du langage musical à travers les âges, si l'on veut pénétrer la signification exacte de la musique. Ces remarques si justes n'inspirent-elle pas des regrets ? Envisagée sous cet aspect, la culture musicale n'est-elle pas, malheureusement, très négligée dans notre pays ? Aussi faut-il savoir un gré infini à ceux qui s'efforcent, sinon de combler cette grave lacune de notre éducation française, du moins d'éveiller l'attention de ceux qui sont capables de goûter cette initiation et d'en propager le goût autour d'eux.

V. d. B.





CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE



DANS ces mois d'été où les concerts sérieux sont remplacés par des concerts populaires en plein air et où toute activité artistique (sauf pour le compositeur) est interrompue, le moment paraît propice pour faire connaître les progrès des Américains dans l'art musical créateur.

J'aimerais dans cette lettre parler de Frederick Ayres, de Colorado Springs (Colorado), un auteur dont les œuvres, quoique peu nombreuses encore, semblent nous annoncer un caractère, un homme qui, avant d'écrire, a pensé et senti profondément, et a trouvé un moyen d'expression logique, et surtout personnelle. M. Ayres, très jeune encore, possède des dons exceptionnels d'inspiration et de goût artistique.

Hermann Grimm dit un jour que la langue anglaise avait la délicatesse de la langue française combinée avec la force de la langue allemande.

Certains Américains disent de même que la musique américaine (ainsi que le prouvent quelques-uns de ses meilleurs modèles) doit allier à la clarté et à la fermeté de touche que nous admirons dans la musique française, la logique et la forte construction allemandes. Elle saura éviter la légèreté française aussi bien que la lourdeur allemande. La musique de M. Ayres n'est évidemment pas très éloignée d'un pareil idéal, mais nous pouvons attendre avec confiance les progrès de son art, car il sait unir à une rare imagination, une forme à la fois correcte et personnelle. Harmonie originale, pureté de ligne mélodique, construction bien ordonnée : telles sont les qualités techniques de la musique de M. Ayres.

Il possède la faculté particulière de disposer les notes de chaque accord de manière à en faire ressortir le plus possible la richesse tonale. Sa musique est profondément sincère de sentiment, capable de délicatesse et de grâce, elle unit à une grande vigueur une pondération, une retenue et une maîtrise de soi, qualités indispensables pour atteindre aux profondeurs de l'art.

L'exemple le plus frappant des qualités de M. Ayres est son *Sea Dirge*, un chant dont les paroles sont tirées de la *Tempête* de Shakespeare. Le compositeur a réussi admirablement à suivre le sens varié des paroles, sans nuire à l'unité de la ligne mélodique. Chacune des trois premières idées se lie à la suivante, sans donner l'impression d'une interruption ou même d'une pause. Le véritable esprit de la mer semble pénétrer chaque mesure et en faire un tout qui force l'admiration de l'auditeur. Ce chant a été écrit par un poète musical, dans le vrai sens du mot.

Un autre poème du même auteur, *It was a Lover and his Lass*, mis en musique par M. Ayres, est empreint d'une véritable grâce shakespearienne et d'une richesse tonale qui ne le cède en rien à la richesse d'écriture du poète.

Les *Trois chants* de M. Ayres sont d'une période antérieure, mais déjà ils portent en germe les qualités qui distinguent sa personnalité. Le premier, un *Spring song*, paroles de Robert Browning, est plein de fantaisie et de grâce, mais le style et l'expression de cette œuvre rappellent trop la manière de son maître, Stillman Kelley. Son sentiment personnel ne se manifeste que dans le dernier chant du groupe. *Bestowal*, paroles de Marguerite Fuller. Mais le *Sea Dirge* est évidemment sa meilleure œuvre jusqu'à présent.

Deux autres chants avec paroles de Shakespeare vont paraître prochainement *Where the Bee sucks* et *Come unto those yellow sands*. La personnalité de M. Ayres se fera connaître de plus en plus, je n'en doute pas, et je sens qu'il aura du nouveau à nous dire.

ARTHUR FARWELL.





ART DU CHANT

Dr PIERRE BONNIER. — *La voix. Sa culture physiologique. Théorie nouvelle de la phonation.* — Conférences faites au Conservatoire de Musique de Paris en 1906. Félix Alcan, éditeur, 1907.



VOICI un excellent ouvrage sur la Physiologie de la Voix. L'auteur expose avec conviction et ardeur les principes de l'art du chant basé sur la Physiologie dont on est généralement si ignorant.

Cette tentative, d'inviter au Conservatoire un laryngologiste pour donner des notions justes et claires sur l'organe de la voix, tellement malmené par les chanteurs, ainsi que des conseils pratiques, devait y avoir les meilleurs résultats. Cet ouvrage a le caractère un peu combatif, mais c'est que l'auteur lutte contre toute la façon d'enseigner le chant, au Conservatoire et ailleurs, avec quelle raison !.....

« Les manquements aux règles physiologiques dont pâti-
« sent si fréquemment tant d'élèves chanteurs sont en petit
« nombre, presque toujours les mêmes. Une personne qui n'a
« jamais appris à chanter peut avoir dans la tenue de sa voix
« beaucoup de défauts artistiques, elle n'en aura en général
« que peu de physiologiques, car on ne va guère spontanément
« contre sa nature et contre la nature. Seulement après quel-
« ques mois d'enseignement de chant, cette même personne
« aura souvent gagné quelques qualités artistiques, mais mal-
« heureusement aussi beaucoup de défauts physiologiques.

« Elle pense maintenant non plus à ce qu'elle chante, mais à son
« chant, elle se sent chanter, elle se sent respirer. Or, il n'est pas
« bon de penser à l'exécution d'un acte physiologique en l'exé-
« cutant : on marche mal en regardant ses pieds ; le malade à
« qui nous demandons de respirer, respire mal tout d'abord,
« son cœur de même bat mal quand on l'ausculte. Mais s'il est
« déjà mauvais de penser ainsi à ce que l'on fait en le faisant,
« il est désastreux d'y penser mal, et c'est ce qui arrive fatale-
« ment quand on s'inspecte intérieurement avec des notions
« fausses sur l'anatomie et la physiologie des organes que l'on
« scrute en soi-même ».

Le Docteur Bonnier étudiera donc la formation de la voix, le geste respiratoire, la voix libre et ses renforcements, puis il expose comment se perdent les voix, les grands et petits accidents du travail vocal. (Les conférences étaient éclairées de démonstrations pratiques). Il finit par un chapitre très intéressant par sa clarté et sa simplicité : *La Pratique de la Voix*, subdivisé en petits paragraphes, qui peuvent répondre à toutes les préoccupations du chanteur.

Par exemple : *Faut-il appuyer la voix ?* « Cherchez à emplir
« la salle en profondeur, en hauteur, en largeur, par le dévelop-
« pement de l'ampleur vocale et non de la force ; mettez votre
« voix dans la salle et faites chanter la salle ; votre voix gran-
« dira, occupera la salle et se formera au milieu de votre audi-
« toire. Et cependant, en réalité, ce n'est qu'en vous qu'elle
« se sera produite et en vous qu'elle aura trouvé des points
« d'appui ; mais la préoccupation qui vous donnera la bonne
« attitude vocale, le bon geste respiratoire et phonique, c'est
« précisément la contemplation auditive du but à atteindre, la
« visée sonore et la recherche de l'appui au point d'arrivée.
« Le tireur n'a l'attitude utile et correcte que quand il a le but
« dans sa ligne de mire ; s'il songe à son attitude, il tire mal ;
« s'il voit le but et pense à l'atteindre, il prend instinctivement
« et directement la bonne attitude. Faites de même. »

Et combien de bons conseils pour toutes les attitudes vocales, dont il nous serait impossible de citer tous les passages. Il faut y renvoyer le lecteur.

Cependant nous ne sommes pas de l'avis de M. Bonnier, quand il affirme que les vieux maîtres enseignaient le chant en six mois (page 3). Au contraire, les traités musicaux du

XVIII^e et du XVII^e siècle ne nous attestent-ils pas la patience et la sévérité de ces admirables vieux maîtres, qui ont formé les plus parfaites, glorieuses et surtout solides voix des temps passés? Ils posaient la voix pendant 3 et 4 ans en n'imposant à l'élève rien que des exercices, quelquefois rien que des notes posées, entre temps les instruisant dans la théorie musicale, dans l'art de jouer du luth ou du clavecin, de savoir s'accompagner, préparant ainsi non seulement des chanteurs, mais de vrais musiciens.

Et après cette dure épreuve ils laissaient l'élève se former librement comme artiste, une fois qu'il n'avait plus à lutter contre les difficultés du métier.

De nos temps, on fabrique les chanteurs à la vitesse des automobiles, c'est pourquoi ils se butent si vite et si facilement à tous les obstacles qu'ils rencontrent sur leur route.

Dans l'appendice le lecteur trouvera trois chapitres ou plutôt trois articles parus antérieurement, des plus intéressants, sur *la Culture de la voix*, sur *l'Oralité dans l'enseignement*, où l'auteur attaque justement le peu de préoccupation qu'on a, en général, de développer la parole pour tout enseignement, et enfin *l'Examen Clinique des voix du concours de chant en 1906*, dont plusieurs exemples sont frappants par l'ensemble des vues et où se manifestent aussi bien la sûreté du sentiment vocal et du goût musical, que la science bienfaisante de l'auteur.

MARGUERITE BABAIAN.



CHANT LITURGIQUE

R. P. J.-B. REBOURS : *Traité de psaltique* : théorie et pratique du chant dans l'Eglise grecque (Bibliothèque musicologique, t. II) ; in-4° de XVI - 290 pages ; 12 francs.

R. P. J. THIBAUT : *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine* (Bibliothèque musicologique, t. III) ; in-4° de VIII-108 pages et 28 planches phototypiques ; 12 francs. Paris, Picard, 82, rue Bonaparte ; Leipzig, Otto Harrassovitz, 14, Querstrasse.

Ces deux volumes forment la suite de la « Bibliothèque musicologique » dont notre confrère M. Pierre Aubry a entrepris la publication. Ils se rattachent tous deux à un même sujet : Le chant des églises grecques.

Le tome II, dû au P. Rebours, professeur au séminaire grec-melchite Sainte-Lune, à Jérusalem, est un ouvrage surtout pratique, mais d'une très grande valeur. Divisé en quatre parties, il contient tout ce qu'il est loisible de connaître sur la théorie et la pratique actuelle du chant byzantin. La première partie traite des notes, des *martyries*, du rythme et autres éléments du solfège. Une seconde partie initie aux curieuses divisions diatoniques, chromatiques, et enharmoniques des gammes usitées chez les Grecs et Syriens modernes ; cette partie est complétée par l'étude des *phthorai*, de l'*ison*, etc. Dans la troisième partie on étudie les huit tons, dont la nomenclature actuelle est si embrouillée, et où toutes les musiques d'Orient ont apporté leurs sédiments respectifs ; les genres *hismologique*, *stichisarique* et *pafadique* y sont pareillement décrits. La dernière partie est un répertoire courant des chants les plus communs des offices grecs.

Enfin trois appendices parlent de la *musique liturgique arabe* (chrétienne du rit melchite), de la *musique liturgique russe*, des tons et des modes. Ce dernier appendice est, à mon avis, la partie faible de l'ouvrage, l'auteur ayant commis plusieurs confusions entre les *tons* et les *modes*, sujets d'ailleurs de confusions semblables chez bien d'autres auteurs, même anciens.

Le livre du P. Rebours contient une centaine de mélodies ecclésiastiques grecques et arabes, qu'on chercherait en vain en d'autres recueils, et qui lui donnent une valeur documentaire de premier ordre. Parmi les mélodies ainsi transcrites en notation européenne, on en trouvera quelques-unes déjà publiées dans des études et articles de revues par divers musicologues ; il est fort intéressant de comparer à celles-ci les transcriptions du P. Rebours.

Dans le tome III, le P. J. Thibaut fait surtout de l'archéologie. Son ouvrage, très curieux, est le développement de cette thèse : les neumes de l'église latine sont une simple modification de la notation constantinopolitaine. J'ai déjà dit ailleurs en quoi cet argument me paraissait aventuré : en dehors des raisons

proprement musicales, les documents nous montrent en effet que la notation musicale appelée neumatique était d'usage ancien au IX^e siècle, et des textes la mentionnent pour la seconde moitié du VIII^e ; la forme de notation byzantine appelée « constantinopolitaine » par le P. Thibault n'est qu'une notation mixte employée entre le XI^e et le XII^e. Il a manqué à l'auteur de connaître les notations diastématiques byzantines plus anciennes ainsi que les neumes de l'église mozarabe, qui sont un mélange des notes romaines et byzantines.

Mais, cette réserve faite, je dois dire que cet ouvrage apprendra beaucoup aux personnes peu familiarisées avec les questions de musicologie byzantine. On doit remercier le P. Thibault des nombreux extraits qu'il donne d'anciens traités de ce chant, et qui précisent le sens et la valeur des caractères traditionnels. Je signalerai plus spécialement, pour l'histoire même de la musique en général, un intéressant texte de la vie de Sévère d'Antioche, qui permet de constater, dès le début du VI^e siècle, l'usage des huit tons ecclésiastiques ; c'est là un document précieux. Il est regrettable que l'auteur n'ait pas partout ainsi appuyé ses affirmations de preuves, comme ce qu'il dit de l'école sangallienne (pages 70, 82 et 91) ; ce sont là des taches malheureuses, ainsi que les trop nombreuses coquilles typographiques ayant subsisté au tirage. Elles disparaîtront, nous prévient l'auteur, dans une prochaine revision.

Ces deux ouvrages sont en somme, des livres de haute vulgarisation du chant byzantin pour les musicologues occidentaux. On ne saurait qu'en remercier et en féliciter vivement les savants auteurs.

AMÉDÉE GASTOUÉ.





ÉCHOS ET NOUVELLES

— *Edvard Grieg.*

A l'occasion de la mort de ce compositeur, la *Grande Revue* publie, en son numéro du 25 septembre, un article de M. Louis Laloy dont voici la conclusion :

« Certains esprits chagrins tiennent aujourd'hui l'harmonie en fort petite estime, n'en font qu'un accessoire, une sorte de parure que la mode seule rend nécessaire. Rien de plus injuste qu'une pareille prévention. Le progrès de la musique est de découvrir, entre les sons qu'elle emploie, des rapports toujours plus étendus : on ne voit pas en quoi l'harmonie serait moins propre à cette recherche que la mélodie. Un accord nouveau est une conquête, au même titre qu'une gamme ou un rythme ; c'est un mot ajouté au langage, mis à la disposition de ceux qui sauront le comprendre. Grieg a sa place marquée dans l'histoire de l'harmonie : ce n'est pas faire de lui un médiocre éloge.

« Ce qui lui a manqué pour être un grand musicien, c'est la force. Le charme exquis de son œuvre vient de ce qu'on y sent palpiter une âme mélancolique, repliée sur elle-même et comme frileuse, une âme de l'extrême-Nord, blanche et frissonnante, qui enferme en elle les émotions, s'en pénètre jusqu'à la souffrance : souvent les larmes sont tout près, sans se répandre toutefois, contenues par une pudeur, une pureté natives. Mais aussi une âme incertaine, hésitante, incomplète et par là même amicale : livrée à elle-même, elle languit et n'ose vivre, elle a besoin de secours et d'appui. Il lui faut la douceur de l'air natal, un spectacle familial, une voix connue, ancienne, et chère. Alors elle s'anime, sa musique s'éveille et répond. Seul, Grieg se trouble, et jette des regards anxieux vers ses maîtres d'autrefois. C'est pourquoi il n'a jamais pu écrire sans défaillance une œuvre de longue haleine. Les mélodies qui le soutiennent ne vont jamais loin ; c'est un mauvais moment à passer, pour lui, qu'un développement ou une transition. Mais la beauté ne s'estime pas au poids. Avec de grandes douleurs, Heine faisait de petits poèmes ; telle romance de Schumann a plus de portée qu'une de ses symphonies. En quelques pages, parfois quelques lignes, Grieg a su donner de son pays une image que les musiciens n'oublieront pas. Il a bien mérité les funérailles nationales que la Norvège veut lui faire.



— *Smetana.*

La renaissance de la nationalité tchèque au XIX^e siècle est un des faits les plus surprenants qu'ait enregistrés l'histoire moderne. Smetana (1824-1884) a été le chantre inspiré, enthousiaste de cette résurrection : il a rendu à la Bohême, dont les artistes jusqu'alors se dispersaient dans les pays voisins, sa conscience et son autonomie musicales, et fondé une école tchèque aujourd'hui bien vivante et indépendante. Pourtant, Smetana fut, de son vivant, méconnu par ses compatriotes dont la méfiance et l'ingratitude empoisonnèrent sa vie, aggravant les souffrances que lui causèrent la surdité et une maladie nerveuse. C'est l'histoire tragique et admirable que raconte le *Smetana* de M. WILLIAM RITTER, publié par la librairie Félix Alcan dans la brillante collection des *Maîtres de la musique*. Cet ouvrage, le premier en français consacré au fondateur désormais immortel de la musique tchèque, ne sera pas lu seulement avec fruit par les amateurs de musique : il ajoute une page capitale à un chapitre essentiel de l'histoire d'Europe au XIX^e siècle.

— *Les anachronismes.*

A l'occasion de la reprise prochaine de *Faust* à l'Opéra, avec nouveaux décors, M. Combarieu a écrit au Directeur du journal le *Temps* la lettre suivante :

Paris, 21 septembre.

« Mon cher directeur,

« Le *Temps* annonçait il y a quelques jours, que les nouveaux directeurs de l'Opéra, MM. Messager et Broussan, avaient l'intention de renouveler les décors de deux chefs-d'œuvre : *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, et *Faust* de Gounod.

« Au sujet de *Faust*, voulez-vous me permettre une observation qui, faite assez tôt, aura peut-être son utilité.

« C'est dans un décor Renaissance que jusqu'ici l'ouvrage de Gounod a été présenté au public. Il y a là une fâcheuse inexactitude. La critique française n'a jamais protesté, à ma connaissance, et je ne m'en étonne qu'à moitié : il est certain qu'on ne va pas à l'Opéra pour faire de l'archéologie ; mais si sans qu'il en coûte davantage on peut éviter une idée fausse et donner à une œuvre lyrique la couleur générale qui lui convient, pourquoi ne pas ajouter au plaisir des yeux et des oreilles l'observation de la vérité ? Ce qui sied à *Faust*, opéra ou drame littéraire, c'est un décor gothique. Je m'abstiens d'énumérer ici les raisons très nombreuses et faciles à trouver qui au besoin justifieraient cette observation ; je me borne à la signaler aux très distingués directeurs qui veulent rajeunir le cadre d'une œuvre populaire.

« Avec l'assurance de mes meilleurs sentiments.

JULES COMBARIEU ».



— *Illustration musicale.*

La maison A. Durand et fils vient de faire paraître une belle affiche de Rochegrosse représentant une des scènes les plus dramatiques de *Pelléas et Mélisande* ; plus un grand nombre de publications nouvelles dont nous donnerons la liste dans notre prochaine livraison. Signalons dès aujourd'hui, et recommandons à tous ceux qui ont cru l'entendre, la partition d'orchestre du *Jet d'eau*, de Cl. Debussy.

— *Hambourg.*

Depuis le 31 août, date de réouverture, jusqu'au 13 septembre, le Grand-Théâtre de Hambourg a donné treize opéras : *Tristan et Yseult*, *Carmen*, *Samson et Dalila*, *Don Pasquale*, *Cavalleria rusticana*, *le Vaisseau fantôme*, *la Reine de Saba*, *Tiefland*, *le Tannhæuser*, *la Muette de Portici*, *Fra Diavolo*, *Lohengrin*, *la Flûte enchantée*.

Tiefland et *Carmen* ont eu deux représentations pendant quinze jours. On ne saurait trop louer l'éclectisme hanséatique.

— *Musique Française en Suisse.*

M. G. Jean Aubry, notre collaborateur, fera, à la fin d'octobre, une conférence à l'Université de Lausanne sur *Baudelaire et la musique contemporaine*, avec audition de lieder de Duparc, Debussy, Ropartz, etc., et au *Lezezirkel Hottingen* de Zurich, la conférence sur *Verlaine* dont le *Mercury* a parlé en février, avec lieder de Fauré, Chausson, Debussy, Bordes, Ravel, Séverac, Caplet.



Au Théâtre Apollon de Londres, on a représenté avec un médiocre succès une nouvelle comédie musicale, paroles de MM. Perey-Greenback et Leedham-Bantock, musique du maestro Howard-Talbot, intitulée : *Les trois baisers*.

D'après une superstition italienne, le troisième baiser qu'un homme donne à sa fiancée, avant le mariage, porte malheur. Or, Andréa, un pécheur de Sorrente, a embrassé Marietta, une troisième fois. Il se déchaîne immédiatement une tempête et la barque qui porte les fiancés fait naufrage.

C'est le premier acte. Le reste de la pièce est si confus et compliqué que la description en est impossible. Mais il est bon de dire que tout finit très heureusement. La musique, pâle imitation de l'école italienne, a été jugée assez vulgaire.



Aux programmes des dix concerts qui seront donnés au cours de l'hiver par la société Philharmonique de Berlin, sous la direction de M. Nikisch, sont inscrits : une symphonie de Kalinnikoff, une de Haas Bischoff deux poèmes symphoniques, l'*Orage* de Tchaïkovski ; *Sadko* de Rimski-Korsakoff ; la suite de *Rome* de Bizet et les variations orchestrales d'Elgar.



A Pesaro, c'est le maëstro Amilcare Zanella qui succède à Mascagni comme directeur du Lycée musical.



On a calculé que la somme nécessitée par la publication des œuvres complètes d'Haydn en une édition modèle, s'élèverait à 500.000 francs. Les éditeurs comptent sur la participation des divers états de l'Allemagne. La Presse s'est fait inscrire pour 75.000 francs.



Mme Nordica, la célèbre chanteuse, fonde un Bayreuth américain. Elle a acquis à quarante milles de New-York, sur les rives de l'Hudson, un grand terrain qu'elle a payé 500.000 francs. Les fondations du théâtre sont déjà commencées et les travaux seront terminés en 14 mois environ. Les capitaux ont été garantis par quelques riches amis de l'artiste, parmi lesquels MM. Rockefeller et Pierpont-Morgan. Le Théâtre sera la reproduction exacte de celui de Bayreuth et il ouvrira ses portes dans l'été de 1909.



Parmi les ouvrages qui seront créés cet hiver sur le théâtre de l'Opéra de Cologne, on cite le *Genesis* de Weingartner.



En novembre, le Théâtre de la ville de Leipzig donnera *Tiefland* d'Alberto, tiré par le compositeur de la *Messaline* de M. Isidore de Lara dont les répétitions sont commencées.



Le compositeur Henri Zöllner, autrefois établi à Leipzig, vient d'être nommé chef d'orchestre de la troupe flamande à Anvers. Le contrat qu'il avait passé avec le Conservatoire de Sternschen se trouve de ce fait annulé.



A. Conrad, le chef d'orchestre qui a dirigé successivement à Coblenz, à Colmar, à Barwen-Elberfeld, vient d'être engagé comme troisième chef d'orchestre à l'Opéra de Leipzig.



Une fête musicale en mémoire de Joachim sera donnée bientôt. L'orchestre de Wiesbaden (directeur Ugo Afferni) exécutera l'ouverture de concert (op. 13) du regretté musicien et l'orchestre philharmonique de Dortmund, sous la direction de G. Hüttner jouera l'ouverture « *dem Andenken Kleists* ».



Au Tivoli de Copenhague, on a donné en son entier, (chant et déclamation) sous la direction J. Andersens, *Egmont* de Beethoven. La réussite fut complète.



Le pianiste Joseph Pembaur est appelé à diriger le Riedelverein de Leipzig. Ce virtuose est le fils de J. Pembaur, directeur de l'Université de musique d'Insbruck, si connu comme professeur de piano au Conservatoire de Leipzig et qui s'est fait un nom comme compositeur de musique de chambre.



Max Clarus, le directeur de musique de la Cour de Brunswick a fêté le 50^e anniversaire de son entrée à la chapelle de la Cour.



A Tokio, l'organiste renommé, Saito, a donné un *recital* dont le programme comportait exclusivement des œuvres de Bach. Les Japonais, dit l'*Allgemeine Musik-Zeitung* s'appliquent plus que jamais à l'étude de la musique occidentale.



A Rome, la saison de carnaval commencera le 25 décembre. Le Théâtre Costanzi annonce *Manon* de Massenet, les *Maitres chanteurs* de Wagner ; *Le Prophète* de Meyerbeer ; *Otello*, de Verdi ; *La Tosca* de Puccini, et 4 ouvrages encore inédits pour Rome : *Madame Butterfly*, *Salomé*, *Gloria* de Cilea, et l'œuvre d'un jeune compositeur napolitain, Donandi, dont le titre est : *Sperduti nel buio*.



Le Démon, l'ouvrage de Rubinstein qui obtint un si gros succès à l'Opéra de Francfort, va être monté cet hiver à l'Opéra-Comique de Berlin.



Le compositeur Louis Lombard vient de faire représenter sur la scène privée de son château de Trevano (Suisse) le deuxième acte de son opéra *Errisivola*, dont le poème fut écrit par le librettiste italien Luigi Illica.



A l'Opéra de la cour, à Dresde, on a donné dernièrement l'opéra-comique en 3 actes : *Les beautés de Fogaras*, du pianiste viennois A. Grünfeld.



On annonce que le *Chevalier Olaf*, de M. Camille Erlanger, va être représenté bientôt sur la scène de l'Opéra de Francfort.



L'anneau du Niebelungen de Richard Wagner sera chanté en langue allemande et par des artistes allemands, au Théâtre de Bucarest, l'hiver prochain.



A St-Petersbourg, on commence à jeter les fondations d'un Opéra populaire.



On a calculé que la saison d'opéra au Théâtre de la ville de Düsseldorf (du 1^{er} sept. 1907 au 1^{er} mai 1908) coûtera aux contribuables la somme de 140.000 marks.



Les orchestres concertants réunis à Bade, ont donné leur 16^e concert symphonique sous la direction de Martin Spörr Rud. de Procházkas.



Aux concerts Kaim, de Munich (1907-1908), on exécutera les nouveautés suivantes: symphonie de Bischoff; *La Sorcière de midi*, de Dvorak; *Les sylphides* de Klose; *Au printemps* de Scheinpflug; le n° 3 du *Moloch* de Schillings; variations sur un thème joyeux, de G. Schumann; *sénétrade* pour 2 instruments solos de Sekles; et les *Pâques* de Volbach.



On annonce que l'éminent Kapellmeister Gaston Mahler a terminé sa 8^e symphonie.



D'après certains bruits qui s'acréditent, le Dr Fritz Volback deviendrait directeur de la musique à l'Université de Tübingen, en remplacement du prof. Dr Kauffmann.



Le violoniste virtuose Gézea von Kress va remplir les fonctions de chef dans le nouvel orchestre des artistes de Vienne. Il fut autrefois élève d'Ysaye et dirigea les concerts du Kursaal d'Ostende.



— *Grande vente d'instruments à cordes.*

En juin dernier, la maison si connue Puttick et Simpson, de Londres, a fait une des plus belles ventes qu'on ait vues depuis longtemps. C'est d'ailleurs dans cette ville que se tient le plus grand marché de vieux instruments et qu'on y centralise les trésors du continent. C'est là aussi que les prix les plus élevés sont atteints. Par le tableau suivant tiré du *Violin Traces*, on se rendra compte de la qualité des dernières enchères, en considérant que le mark vaut en moyenne 1 fr. 25.

- Violon de Johannes Franciscus Pressenda (1832) — 1128 Marks.
- Violon d'Antoine Stradivarius (1688) — 15.750 Marks.
- Violon de Joseph Guarnerius (1730) — 12,600 Marks.
- Violon de Johannes Franciscus Pressenda (1848) — 1.763 M.
- Violon de Nicolas Amati (1674) — 2,970 M.
- Violon de J. B. Guadagnini — 3.075 M.
- Violon de Nicolas Gagliano — 615 M.
- Violon d'Antoine Stradivarius — 12,300 M.
- Violoncelle d'André Guarnerius — 2.870 M.
- Violon de M. Gofviller (1700) — 984 M.
- Violon de Francis Ruggeri — 1.394 M.
- Violon de John Betts — 258 M.
- Violon de Gaetano Guadagnini, Turin — 307 M.
- Violon de C. G. Testore — 246 M.
- Violon de A. Klotz (1770) — 276 M.
- Violon de Pierre Wamsley — 184 M.
- Violon de Silvestre — 164 M.
- Violon d'Emile Germain, Paris — 220 M.
- Violon de C. Mamotelus, Londres (1051) — 328 M.
- Violon de J. Klotz — 287 M.
- Violon de Mathias Albani — 380 M.
- Violon d'André Guarnerius (1662) — 943 M.
- Violon de Michel Decouet — 164 M.

- Violon de G. Chavot, Paris. — 697 M.
 Violon de J. B. Vuillaume. — (1867) 697 M.
 Violon de Gabrielli — 205 M.
 Violoncelle de Joseph Hill — 225 M.
 Violon de Joseph Th. Carcassi, Florence (1753) — 170 M.
 Violoncelle de Gand père, Paris (1845) — 615 M.
 Violon de Stainer — 410 M.
 Violoncelle d'André Amati — 574 M.
 Violoncelle d'A. Casini, Modène (1698) — 158 M.
 Violoncelle de G. Cappa — 840 M.
 Viole de J. B. Vuillaume — 389 M.
 Violon de J. B. Vuillaume — 553 M.
 Violon de J. B. Zanoli, Vérone — 246 M.
 Violoncelle de W. Forster — 533 M.
 Violon de C. F. Landolfi — 778 M.
 Violon de J. Gagliano (1800) — 492 M.
 Violon de S. Klotz — 210 M.
 Violon de Bocquay, Paris — 215 M.
 Violon de J. B. Gabrielli, Florence (1751) — 778 M.
 Violon de Ventapane — 225 M.
 Violon de J. B. Vuillaume (Modèle « Joseph » n° 135) — 615 M.
 Violon de Salomon, Paris — 143 M.
 Violon de P. Guarnerius, Venise — 246 M.
 Violoncelle de C. F. Landolfi — 369 M.
 Violon de P. Jacobs, Amsterdam — 368 M.
 Violoncelle de J. Hill (1777) — 317 M.
 Violon d'Henri Rocca — 280 M.
 Violon de John Barrelet, Londres (1727) — 307 M.
 Violon de Bicubi, Bologne (1701) — 246 M.
 Violon de Benjamin Banks, Salisbury — 307 M.
 Violon de J. Tonorci — 512 M.
 Violon de J. A. Pfretzschner — 123 M.
 Violon de Gand et Bernardel, Paris (1880) — 267 M.
 Violon de Lorenzo Storioni — 184 M.
 Archet de violoncelle de Tourte — 180 M.
 Archet de violoncelle de Lespot (garniture argent) — 369 M.
 Archet de violon de James Tubbs, (garniture or) — 118 M.
 Archet de violon de Pecatte (garniture or) — 158 M.
 Archet de violon de Voirin (garniture argent) — 102 M.
 Archet de violon de Voirin (garniture or) — 68 M.
 Archet de violon de Voirin (garniture argent) — 82 M.

L'ensemble de cette vente si intéressante a formé un total de 83.397 marks, soit plus de 104.000 francs.



Cours Sauvrezis.

Ces cours complets de musique, dirigés par une élève de Franck qui a su rester fidèle à la haute pensée du maître, et qui furent les premiers à donner l'exemple du concert historique, ont repris le 4 octobre, 44, rue de la Pompe, et 4, rue de la Sorbonne.



Roanne.

Lundi dernier, 5 août, a eu lieu dans la grande salle des fêtes de la Mairie de Roanne (Loire), une réunion pour le Concours international de Musique de Roanne, en 1908. Le Comité d'organisation est définitivement constitué. Le Concours aura lieu dans les journées des 15 et 16 août 1908. Il promet d'être particulièrement brillant, notamment en raison du congrès musical, qui se tiendra le 16 août, sous le patronage de la fédération musicale de France, et sous les auspices de la fédération musicale de la Loire.

Nota. — Toutes les communications ou demandes de renseignements doivent être adressées à Roanne, rue du Lycée, 38, chez M. Albert Sérol secrétaire général.



Le cours normal donné à Genève du 1^{er} au 15 août, par M. E. Jacques Dalcroze pour l'étude de sa méthode de Gymnastique rythmique a réuni 115 assistants, dont 40 Suisses, 38 Allemands et 18 Français, les autres venant de Belgique, Angleterre, Russie et Hollande.



— *Strasbourg.*

L'université de Strasbourg possède une Faculté de théologie catholique, qui s'intéresse à la musicologie. Nous apprenons avec joie que le docteur X.F. Mathias, organiste de la cathédrale vient d'être nommé professeur à cette Faculté, et commencera l'hiver prochain un cours sur le chant grégorien dans ses rapports avec la théologie.

La leçon d'ouverture de ces conférences aura pour sujet: *La Musique religieuse catholique, sa nature et ses qualités.*

Les exercices pratiques porteront sur l'exécution du choral allemand et grégorien.



Le Concert rouge a repris brillamment la série de ses auditions le 20 septembre dernier avec un remarquable programme et sous la direction de MM. René Doire et Rabani.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D E M U S I Q U E

SOMMAIRE DES BULLETINS MENSUELS INTERNATIONAUX :

Numéro de juillet-août :

A. Williams. Some Italian Organs.

G. Wustmann. Zur Entstehungsgeschichte der Schumann-ischen Zeitschrift für Musik.

A. Heuss. Das dritte Bachfest in Eisenach.

Numéro de septembre :

Ch. Maclean. Music and Morals.

H. Quittard. Deux fêtes musicales aux xv^e et xvi^e siècles.

M. Schneider. Zu Biber's Violinsonaten.

What was the « Golden Tree »?

A. Heuss. Das 43 Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Dresden.

Index et tables de l'année 1906-1907.

Bibliographie, comptes rendus et communications des sections.

SOMMAIRE DES RECUEILS TRIMESTRIELS.

Numéro de juillet-septembre :

P. Aubry. Iter Hispanicum II. Deux chansonniers français de la bibliothèque de l'Escorial.

A. Werner. Musik und Musiker in der Landesschule Pforta.

E. J. Dent. Leonardo Leo.

P. Robinson. Handel, Erba, Urlo and Stradella.

M. Seiffert. Die Verzierung der Sologeseenge in Haendel's Messias.

L. Scheidermair. Briefe an Simon Mayr.

Fr. Ludwig. *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst.*

Le bulletin international de septembre annonce la formation au sein de la société d'une commission d'étude qui se consacrera à la musique de luth. Le programme de cette commission est ainsi présenté :

1° Fixer l'état présent des recherches accomplies et connaître ceux d'entre nous qui s'y livrent ou s'y destinent.

2° Etablir une bibliographie de ce qui subsiste en tablature, et imprimés.

3° Publier des études et rééditer des textes théoriques ou pratiques.

4° Provoquer un mouvement d'intérêt en faveur de cette littérature, trop négligée.

5° Préparer les travaux d'une section de luth au congrès prochain de la S. I. M.

Nous reviendrons prochainement sur ce sujet et sur l'intérêt de cette initiative musicologique.

