

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — Omer Guiraud — René Héry — F. Hellouin — Vincent d'Indy — P.-E. Ladmirault — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Ch. Malherbe — Camille Maclair — Mathis Lussy — J. Marnold — Octave Maus — Jean Marcel — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.



Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 0 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes.



Primes Musicales

Nos abonnés et nos lecteurs se sont rendu compte des efforts que nous n'avons cessé de faire pour développer notre journal. Nous nous sommes mis aujourd'hui en mesure d'offrir à ceux d'entre eux qui nous auront procuré **UN ABONNÉ NOUVEAU**, des **PRIMES** consistant en :

QUINZE FRANCS DE MUSIQUE (prix fort)

ou **CINQ FRANCS DE MUSIQUE (prix net)**

A choisir dans les catalogues de l'une des maisons d'éditions suivantes :

Alphonse LEDUC,

3, rue de Grammont.

BAUDOUX & C^e,

37, boulevard Haussmann.

DEMETS,

2, rue Louvois.

FROMONT,

40, rue d'Anjou.

Nous adresserons, à chaque personne ayant droit à notre prime, un **BON** pour 5 francs ou 15 francs de musique : elle n'aura plus qu'à envoyer ce bon à l'une des maisons d'éditions ci-dessus désignées, en demandant les mélodies, pièces de piano, recueils, etc., qu'elle désirera recevoir, et qui lui seront expédiées *franco*.



Augusta Holmès

Mlle Augusta Holmès, qui vient de mourir, était née à Paris en décembre 1847; elle était d'origine irlandaise. Sa grande qualité fut d'être enthousiaste et sincère, et d'être capable de comprendre la beauté. Elle fut l'amie de Richard Wagner et l'élève de César Franck pour qui elle professa toujours une affection sans bornes.

Ses œuvres musicales les plus répandues sont des mélodies, connues de tous, dont certaines ont une réelle valeur. Mais Mlle Holmès a écrit nombre de partitions importantes parmi lesquelles il faut signaler : *Irlande et Pologne* (un sujet qui devait être cher à l'ardente patriote qu'elle fut toujours; la Montagne noire, représentée à l'Opéra de Paris en 1895, où prédomine aussi l'idée de patriotisme; les Argonautes; l'Ode Triomphale, exécutée en 1889 à l'Exposition de Paris; l'Hymne à la Paix, exécuté à Florence en 1890, etc.

Mlle Holmès écrivit elle-même le texte de toutes ses œuvres, et quelle que soit la place qu'elle doive occuper dans l'histoire de la musique, il faut, nous le répétons, rendre ici hommage à la vaillance de son tempérament comme à la sincérité de ses aspirations.



Les « Nocturnes » De Claude Debussy

(Suite et fin) (1)

La possibilité d'un accord mineur 6-7-9 « consonnant » est apte à établir, pour le moins, que, s'il n'y a qu'un seul accord parfait majeur, il peut y avoir plusieurs accords « parfaits » mineurs. Nous en avons trouvé deux, dont l'un (6-7-9) a pour son résultant dissonant de premier ordre la sous-dominante de sa tonalité, et dont l'autre (10-12-15) a pour résultant dissonant de premier ordre un son grave correspondant à la tierce majeure inférieure de sa tonique. Il y en a bien d'autres.

Il semble que ce soit cette propriété de l'accord mineur usuel (10-12-15), qui ait induit l'auteur des *Nocturnes* au mode que nous rencontrons dans l'exemple 6 bis. J'ai indiqué ici la tonalité de *Fa* sans oser ajouter « majeur ». En effet, le thème est bien nettement en la mineur, en dépit du *Fa* de la basse à la 3^e mesure, où commence le dessin mélodique. Il y a là une délicieuse équivoque qui se retrouve chaque fois que ce dessin reparait et pendant tout le début du développement. La note de la basse (*Fa*) agit ici plutôt comme son résultant de l'accord mineur du ton de la mélodie, que comme tonique réelle; et il est remarquable qu'en tous ces endroits, où le compositeur emploie justement, sinon les gammes, du moins les vé-

(1) Voir les numéros des 1^{er} mars, 15 mars, 1^{er} mai, 15 décembre 1902, 15 janvier 1903.

ritables éléments de nos modes majeur et mineur, sa musique ne nous donne l'impression ni de l'un, ni de l'autre.

C'est d'un phénomène analogue que se déduit l'accord « parfait » *si-Ré-FA* du mode « diminué » de *Nuages*. Sur le tableau des harmoniques de l'exemple 20, il est représenté par les sons 15, 18 et 21, (sons 5, 6 et 7 du *Sol* 3), et a pour sons résultants deux fois le son 3 (*Sol*), et une fois le son 6 (*Sol*). Cet accord forme donc avec ses sons résultants une résonnance de 7^e naturelle; et c'est, en effet, sous l'aspect du premier renversement d'un accord de 7^e de cette espèce qu'il apparaît dans le motif B de l'exemple 1. Mais, à la fin du morceau, le *Sol* fondamental n'est plus rappelé que par un pizzicato des violons, tandis que l'impression de conclusion tonale est produite par le seul accord de quinte diminuée *si-Ré-FA* des timbales et des cors.

Pour qu'une telle impression de conclusion tonale et consonnante puisse naître de cet accord, il est absolument indispensable qu'il soit composé au moyen de la relation de 7^e naturelle. Sous sa forme irréductible, 5-6-7, expression la plus simple du rapport réciproque et commun des sons qui le constituent, cet accord se révèle moins « dissonant » que les deux accords « parfaits » mineurs eux-mêmes, en ce qui concerne les sons résultants. Au contraire, un accord de quinte diminuée fait de deux tierces mineures, et dont le rapport le plus simple est 25-30-36, donnerait les sons résultants 5, 6 et 11; c'est-à-dire pour l'accord *sol dièse* (25) — *si* (30) — *Ré* (36), les sons résultants *mi* (5), *Sol* (6) et *FA dièse* (11) du tableau.

Mais, précisément sous cette forme la plus « consonnante » (5-6-7), la fonction tonale nouvelle attribuée à cet accord apparaît si profondément logique, au moment de l'évolution musicale où elle se présente, que, si l'auteur des *Nocturnes* ne l'avait réalisée aujourd'hui, un autre musicien de génie l'eût sans doute exploitée avant peu.

Nous avons vu par l'histoire même de notre musique, que l'impression subjective de « consonnance », résultat des perceptions de nos sens, semble soumise à une loi de progression naturelle du simple à un composé toujours plus complexe. Nous ne sommes plus surpris que, jusque très avant dans le 18^e siècle, l'accord majeur ait été préféré à l'accord mineur,

même pour la conclusion d'un morceau en mode mineur. Mais lorsque, dans une composition de ce genre, Bach termine un *Prélude* par l'accord mineur et achève par l'accord majeur la *Fugue* qui suit et, avec elle, l'œuvre tout entière, il nous apprend quelque chose de plus. Bach tenait évidemment pour « consonnant » l'accord mineur final de ses préludes. Néanmoins, en dépit de cette impression subjective de consonnance, il reconnaissait la supériorité de la consonnance tonale de l'accord majeur pour la conclusion définitive de la *Fugue*.

Les sons résultants nous expliquent seuls le choix instinctif du vieux maître. Tout intervalle de tierce autre que celui de tierce majeure (5/4) produit, en effet, un son résultant étranger à l'intervalle. En réalité, la tierce mineure n'est pas un intervalle de tonique. Elle n'intervient pas dans la constitution de l'accord parfait majeur (4-5-6); elle n'y est que la différence entre les intervalles de tierce majeure (5/4) et de quinte (6/4), basés tous deux sur la tonique⁽¹⁾.

Dans l'accord mineur, au contraire, la tierce mineure est partie constitutive de l'accord tonal. Elle y est placée sur la tonique. Or cet accord est aujourd'hui unanimement accepté comme conclusion dernière d'une composition en mode mineur, que cela soit, en fait, sous la forme 10-12-15 ou sous la forme 6-7-9. Par une accoutumance insensible, nous avons ajouté, à l'impression subjective de consonnance, la fonction de consonnance tonale. Nous avons accordé peu à peu, à la tierce mineure, la qualité d'intervalle de tonique. Nous nous sommes habitués, depuis Bach, à l'altération de la tierce de la tonique. Nous avons admis, comme consonnante et tonale, la péroraison effectuée par un accord composé de la quinte d'un accord majeur et d'une tierce (6/5 ou 7/6) moins « consonnante » que la tierce majeure de cet accord.

L'accord de quinte diminuée 5-6-7, à son tour, ne diffère de l'accord mineur 10-

12-15 que par l'altération de la quinte de la tonique. Il est constitué par la tierce même (6/5) de cet accord mineur, et par l'intervalle le moins « dissonant » de « l'harmonie dissonante naturelle », par l'intervalle (7/5) qui vient immédiatement après la tierce mineure (6/5) pour le degré de « consonnance » provenant des sons résultants, et pour l'ordre d'apparition dans l'histoire de l'art musical.

La fonction d'accord conclusif, consonnant et tonal de l'accord de quinte diminuée (5-6-7) n'apparaît donc pas plus étrange que n'eût pu sembler, au sentiment des vieux maîtres et de Bach lui-même, une fonction semblable conférée à l'accord mineur. Elle apparaît, en outre, à son heure, et l'expérience du passé démontrerait la logique et parfaite légitimité d'un mode spécial, d'un mode « diminué », basé sur un tel accord de tonique.

Ce que nous nommons « mode », en effet, ne répond pas à quelque chose d'absolu, à un phénomène objectif complet en soi, indépendant et « naturel ». L'impression de « mode » est essentiellement subjective et étroitement liée à la notion de « tonalité ». Le mode, comme la tonalité, est le résultat de relations réciproques subordonnées à un rapport commun lequel, choisi arbitrairement ou, si l'on veut, spontanément par le musicien, peut varier selon la quantité de combinaisons possibles qui se trouve à la disposition de celui-ci. Nous avons constaté que, depuis l'origine de notre musique polyphonique occidentale, ces combinaisons sont devenues toujours plus nombreuses et plus complexes. A l'égard de la diversité toujours croissante des modes, la conclusion s'impose de soi-même; et je n'aperçois pas bien, non plus, comment on pourrait repousser la possibilité éventuelle d'un mode basé sur l'accord de quinte augmentée 7-9-11.

Cet accord, du moins, à ma connaissance, n'a pas encore été employé en qualité d'accord final. Composé des sons 7, 9 et 11, il aurait autant de droits à conquérir cette fonction après l'accord diminué, que celui-ci après l'accord mineur et que l'accord mineur après l'accord majeur. Certes, les conclusions obtenues par l'accord diminué et par l'accord augmenté sont moins consonnantes que les autres et produisent un effet différent. Mais, en dehors de l'accord majeur, tout

(1) La forme la plus consonnante de l'accord parfait majeur est réalisée par la combinaison de l'octave (2/1), de la quinte (3/2) et de la tierce majeure (5/4). On obtient ainsi l'accord *Do-Do-Sol-Do-mi*, figuré dans l'exemple 20 par les sons 1, 2, 3, 4 et 5. Un changement quelconque apporté au nombre ou à la position des notes de cet accord, altère plus ou moins la pureté de la consonnance.

accord final est plus ou moins « dissonant » par l'effet de ses sons résultants ; l'accord « parfait » mineur lui-même est, à coup sûr, moins « consonnant » que l'accord majeur et produit un effet différent, que sa dénomination (*mineur*) caractérise. Les accords diminués et augmentés fourniraient ainsi, pour la conclusion d'un morceau, l'appoint de deux nuances supplémentaires, utilisables par le compositeur comme moyens d'expression, en même temps qu'ils apporteraient, au point de vue purement musical, des ressources nouvelles au mode et à la tonalité. Composé de deux tierces majeures (16-20-25), l'accord de quinte augmentée constitue une épouvantable dissonance, si l'on ajoute au choc des harmoniques voisins la discordance des sons résultants de premier et second ordre.

L'emploi libéré de l'accord de quinte augmentée est de date relativement récente. Plaqué isolément et dépourvu de préparation, on en trouve un unique et curieux exemple chez Beethoven, au milieu de l'*Ouverture du roi Etienne* ; mais sa résolution lui conserve nettement le caractère de dissonance. L'usage beaucoup plus audacieux, qu'en fit Schubert, dès 1817, dans son lied *Gruppe aus dem Tartarus*, op., 24, n° 1, est un véritable coup de génie. Enfin, au début de sa *Faust-Symphonie*, Liszt utilisa, le premier, l'accord de quinte augmentée en qualité d'accord indépendant (7-9-11), et il se servit aussi de la gamme par tons qui en résulte, dans le *Magnificat* de sa *Dante-Symphonie* et en maint endroit de ses ouvrages. Après lui, Wagner et V. d'Indy, entre autres, en usèrent de la même manière (*Parsifal* et *Fervaal*). Mais on rencontre plus souvent, chez ces deux maîtres, la résonance complète de 11^e naturelle traitée comme dissonance et résolue. Cependant, dans *Médée* (p. 52, 2^e mesure), on voit cette résonance employée librement comme « résolution consonnante », amenée par le jeu de la polyphonie à peu près de semblable façon que dans *Sirènes* (Ex. 16).

Le mode « augmenté » n'intervient guère, dans les *Nocturnes*, que par les gammes « de 5 tons entiers » de l'introduction de *Fêtes*. Cette sorte de gamme serait alors représentée par les sons 7, 8, 9, 10, 11 et 14 ; le son intermédiaire entre les sons 11 et 14, étant choisi arbitrairement et pouvant être la 7^e naturelle de la tonique. Il ne faut pas oublier que toute gamme est

essentiellement de formation arbitraire, et variable selon le principe qui a présidé à cette formation. Une gamme est, en somme et avant tout, une mélodie. Mais on peut en faire aussi un schéma harmonique et tonal, renfermé dans l'espace d'une octave et la baser sur un accord de tonique majeur, mineur, diminués ou augmentés. Dans ce cas, comme M. Riemann l'a fort bien remarqué pour les gammes majeure et mineure, les sons étrangers à l'accord tonal peuvent être considérés comme « notes de passage », et déterminés selon la fonction qu'ils sont appelés à remplir dans la tonalité. Mais, sous quelque forme qu'elle se présente, une gamme est toujours une création artificielle. On peut en confectionner à l'infini, suivant les rapports d'intervalle auxquels on recourt dans ce but. On peut faire de chacune ou plusieurs de ces gammes le fondement d'un système théorique et pratique, la matière d'une composition et même de l'art d'une époque, mais sans que, de ces conventions passagères, il doive s'ensuivre l'impossibilité de gammes nouvelles et de conventions différentes et aussi légitimes.

Si je me suis arrêté aux gammes des *Nocturnes*, c'est pour montrer combien la musique moderne est loin des gammes majeure et mineure traditionnelles. Mais, pas plus que celles-ci, les gammes des *Nocturnes* ne sont des causes : ce sont des effets. De tout temps, dans l'art musical, les gammes comme les modes, ont résulté des rapports d'intervalle, (successifs ou simultanés) perçus, admis et employés par les compositeurs. Les *Nocturnes* établissent combien l'exploitation des rapports d'intervalle, correspondant aux harmoniques 7 et 11, est féconde en nuances modales insoupçonnées. On a vu que ces nuances se prêteraient aisément à une élaboration systématique de gammes et de modes nouveaux, à l'instar des modes majeur et mineur. Mais cette systématisation, aussi éphémère que la précédente, serait aussi dangereuse si elle devait aboutir à la délimitation de catégories nouvelles. Au lieu de sortir d'une prison, on y aurait la jouissance de deux cachots de plus.

Les gammes n'ont jamais constitué des principes ou des bases d'un art musical, autre part que dans les traités des théoriciens ; et la théorie n'a jamais beaucoup gêné les artistes créateurs. Les plus illustres d'entre eux furent même autodidactes,

pour la plupart. Cependant, depuis la diffusion de l'enseignement musical, au siècle dernier par la fondation de nombreux conservatoires, une théorie arriérée peut devenir malfaisante. Ne serait-ce que pour parer à sa nocuité éventuelle, il importe de combattre cette théorie par ses propres armes, de démontrer la possibilité de théories différentes, de déduire de l'expérience du passé la légitimité d'une évolution future. Mais, gardons-nous de nouveaux systèmes.

Une véritable théorie de la musique doit se borner à la constatation des faits et à leur explication, non pas d'après tel système, mais en se reportant aux propriétés constitutives des sons, matière première inéluctable de l'œuvre d'art musicale, et, d'autre part, au mécanisme de nos facultés naturelles. Je développerai prochainement quelques questions qui se rattachent à la partie théorique de cette étude, mais je ne crois pas m'écarter de mon sujet en justifiant dès à présent, par une remarque toute physiologique, mon interprétation de certains accords de la musique moderne par des rapports d'intervalle correspondant aux harmoniques 7 et 11.

Nous avons constaté, dans l'évolution historique de l'art musical, une gradation de complexité des intervalles « consonnants », « imparfaitement consonnants » ou « dissonnants », qui semble démontrer l'impuissance de notre oreille et de notre entendement à concevoir, comme un tout homogène les combinaisons résultant de rapports plus complexes, avant celles résultant de rapports plus simples. On a le droit d'en conclure à une prédisposition naturelle de l'organisme humain à percevoir, d'abord et de préférence, les phénomènes de ce genre sous leur forme la plus simple. Dans l'espèce, cette forme la plus simple est quasi-matériellement exprimée par le rapport irréductible des nombres de vibrations effectuées par les sons composant les intervalles et les accords, et par la quantité des sons résultants corrélatifs.

Or, s'il est vrai que la tierce mineure 6/5 soit un intervalle plus simple que la tierce de septième (7/6), un accord formé de deux tierces mineures est, au contraire, une combinaison beaucoup plus complexe que l'accord formé d'une tierce mineure et d'une tierce de 7^e. Les sons de l'accord de quinte diminuée, composé de deux

tierces mineures 5/6, feront respectivement un nombre de vibrations dont le rapport irréductible sera 25-30-36, et donneront naissance, sans même tenir compte des harmoniques et de leurs sons résultants, à trente-cinq sons résultants divers (sons 1 à 35); tandis que les sons de l'accord diminué de septième sont représentés par le rapport 5, 6, 7, et ne produisent que six sons résultants divers (sons 1 à 6). Il en est de même pour l'accord augmenté formé de deux tierces majeures (16-20-25, et vingt-quatre sons résultants divers, comparé à l'accord augmenté composé des sons 7, 9 et 11 (dix sons résultants).

En dehors de toute autre considération, la seule prédisposition naturelle de l'organisme humain, à percevoir les combinaisons sonores d'après les rapports les plus simples, aurait ainsi pour conséquence l'introduction dans notre musique des rapports d'intervalle correspondant aux harmoniques 7 et 11. Et il n'est pas douteux que, dans certains cas, cette prédisposition n'entraîne la perception d'intervalles plus complexes encore.

Après tous les chefs-d'œuvre qui constituent l'histoire de notre musique écrite par ses grands maîtres, les *Nocturnes* et l'œuvre entier de Claude Debussy infligent un génial et nouveau démenti à toute théorie dogmatique. Mais, dans les dix siècles de l'évolution de notre art musical il n'y a peut-être pas d'exemple d'un pas en avant aussi considérable. Et, en présence d'une conquête aussi vaste, tout ensemble si imprévue et si logique, on est presque déconcerté, par surcroît, de la sûreté de sa réalisation. On ne sait qu'admirer le plus, de l'incomparable originalité de l'artiste, ou de la perfection de son art. Il semble que notre vieille musique ait puisé à une source enchantée un philtre de radieuse beauté en même temps que de jeunesse nouvelle. Pendant que j'analysais les *Nocturnes*, j'ai eu souvent le sentiment d'une entreprise vaine et comme un peu sacrilège. La beauté a-t-elle besoin d'être justifiée? Mais peut-être n'était-il pas inutile de montrer, par l'œuvre même, l'inanité des dogmes ou des préjugés que sa beauté dément. Et puis, l'examen de la beauté lui enleva-t-il jamais quelque chose de sa splendeur? Ce n'est pas agir comme l'enfant qui casse la tête de son pantin, que de s'efforcer de connaître l'œuvre d'art. Pour être devenue consciente, l'émotion « esthétique » n'en reste ni moins profonde,

ni moins spontanée. Elle ne perd rien de sa puissance, — et elle y gagne peut-être en qualité, — parce que celui qui l'éprouve reconnaît dans l'œuvre de Claude Debussy un des faits les plus importants de l'évolution musicale, au moment même où il jouit de la beauté des *Nocturnes* et de *Pelléas et Mélisande*; parce qu'il en peut discerner ou conclure qu'un artiste, capable de créer une beauté à la fois si merveilleuse et si neuve, a sa place marquée au premier rang parmi les plus grands.

JEAN MARNOLD.



COURS d'Histoire de la Musique

De M. BOURGAULT-DUCOUDRAY

(Suite) (1)

Les clavecinistes français

Lulli, Rameau.

Il est impossible, dit M. Bourgault-Ducoudray, au début de ce cours, d'étudier ici toute l'histoire de la musique française, mais, comme il est indispensable aux pianistes de la connaître, au moins dans ses grandes lignes nous allons parler de quelques prédécesseurs de Rameau.

Un contemporain de Couperin fut le premier qui écrivit des comédies françaises en musique. Il se nommait Cambert. Il existait, à cette époque, près de Gaston d'Orléans, un introducteur des ambassadeurs appelé Perrin. Il était chargé d'organiser les divertissements inséparables des réceptions. Certain jour, il s'avisa d'imiter le cardinal Mazarin, qui avait fait représenter l'*Orfeo* de Monteverde par une troupe italienne, et il donna, sous le titre de *La Pastorale*, la première comédie musicale française (2). La représentation eut lieu à Issy, avec un tel succès, que le bruit en parvint à la cour. Le Roi manifesta le désir de voir cette pièce et on la fit jouer une seconde fois à Versailles. Ce fut un enchantement. Perrin obtint le privilège de l'*Académie Royale de Musique*. Il s'associa avec Cambert et donna une nouvelle pièce appelée *Pomone*; puis une troisième : *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*.

La réussite des deux associés semblait définitive, lorsqu'un Italien, intrigant, rusé et peu scrupuleux, trouva le moyen de supplanter Cambert. Ce nouveau venu était Lulli. Déses-

péré, Cambert passa en Angleterre, trouva accueil à la cour de Charles II, et fut nommé directeur de la seconde bande des violons. Il mourut en 1677. Ainsi l'opéra français fut fondé par un Français, que seul le fâcheux hasard des intrigues de cour empêcha de recueillir le fruit de ses efforts.

La destinée de Lulli est singulière. Rapporté de Florence, tout enfant, par le chevalier de Guise, qui avait promis à Mlle de Montpensier de lui ramener un petit Italien, il fut relégué dans les cuisines. Comment il considéra cette situation nouvelle, on ne nous le dit pas, mais seulement qu'il employait les loisirs que lui laissait le service à jouer d'un violon dont il tirait des sons assez agréables. Un grand seigneur, l'ayant entendu, s'y intéressa et lui fit donner des leçons. La fortune paraissait donc sourire à Lulli lorsqu'il eut l'idée inattendue de composer une chanson sur des paroles blessantes pour sa bienfaitrice. Il fut immédiatement chassé.

Sans se décourager, il intrigua, et trouva moyen d'entrer dans la grande bande des violons du Roi. Peu après, il était nommé chef de la petite bande des vingt-quatre violons. Cette faveur était justifiée. Lulli avait un mécanisme remarquable et une très belle sonorité. C'était, pour le temps, un excellent violoniste.

Non content de ses succès de virtuose, Lulli se mit à composer des airs de danse qui plurent beaucoup au Roi, puis, d'ambition plus haute, il écrivit des opéras. Sa fécondité fut extraordinaire, car il ne commença guère à composer que vers 40 ans, il mourut à 54, et il donna, à l'*Académie Royale de Musique*, en ces quatorze années, pas moins de trente opéras.

Le rusé Italien avait compris, qu'en fait de musique, les Français s'intéressaient surtout aux poèmes de leurs opéras, et comme il avait découvert à Quinault un certain talent de librettiste, il le prit à ses gages et lui commanda quatre poèmes par an. Le Roi choisissait lui-même celui qu'il désirait et Lulli se mettait au travail. Les plus remarquables de ces ouvrages sont : *Thésée*, *Athys*, *Alceste*, *Amadis*. Ce dernier renferme un « air » de ténor vraiment admirable. Et enfin *Armide*, qui fut son chef-d'œuvre. Il faut signaler également : *Psyché* écrit sur un livret de Corneille.

Lulli était un musicien de race, il aborda tous les genres et y réussit presque toujours. Il commença par écrire de la musique de ballet. Tous les ballets de Molière furent par lui mis en musique, notamment celui du *Bourgeois gentilhomme* où se trouve un chœur d'une verve comique absolument désopilante, on ne peut pousser plus loin le « rire » en musique. Outre ces ballets et ces grands opéras il a composé de nombreuses pièces de clavecin. Plusieurs de ces dernières pièces se trouvent dans un recueil intitulé : *Les Maîtres du clavecin* publié dans l'édition Litolf's.

A la prière de M. Bourgault-Ducoudray, une jeune artiste, Mlle Mallet, exécute deux de ces pièces, une *sarabande* et une *gigue* fort intéressantes.

(1) Voir le numéro du 15 janvier.

(2) Cambert était l'auteur de la musique.