

tes. C'en est assez pour que sa tentative soit utile et féconde, et à ce titre louable.

MARIO MEUNIER.

MUSIQUE

LA CHANTERIE DE LA RENAISSANCE : *Concert de musique ancienne*, dirigé et commenté par M. Henry Expert. — SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE : *Une heure de musique ancienne*, commentée par M. Lionel de La Laurencie. — CONCERTS DE LA REVUE MUSICALE : Séance de *Musique ancienne*, organisée et dirigée par M. Félix Rangel. — *Echo et Narcisse* de Gluck en plein air, chez M^{me} Marie Mockel à la Malmaison.

La dernière saison n'a pas été riche en révélations sensationnelles. Dans son ensemble, elle offrit cependant cet intérêt, unique, je crois bien, dans les annales de nos concerts, de présenter un tableau sommaire à peu près sans lacune, du moins en ses grandes lignes, de l'évolution de l'art musical depuis ses plus lointaines origines polyphoniques jusqu'à ses aboutissements ultimes. Ce fut M. Henry Expert, avec sa **Chanterie de la Renaissance**, à la salle Erard, qui nous transporta jusqu'à l'*organum* du vieil Huchald, au ix^e siècle, en nous faisant entendre le *Tu Patris sempiternus es Filius* de la *Musica enchiridiadis*. Grâce à l'obscurité des textes, l'*organum* est encore un mystère. M. Expert fit chanter ce morceau en suites de quarts où l'intervention de l'octave introduisait la quinte, et l'effet étrangement savoureux peut justifier ce procédé. Mais rien ne prouve que l'*organum* ait été exécuté de cette façon. Sans doute, c'est ainsi qu'on le voit écrit dans la *Musica enchiridiadis*, mais il ne s'agit point là de partitions à l'usage des chanteurs ou d'instrumentistes éventuels. Ce sont simplement des exemples théoriques indiquant les différentes « réponses » de la « voix organale » à la « voix principale ». Pour en établir toutes les possibilités de modulation, Huchald, dans le chapitre XII de la *Musica enchiridiadis*, donne même ce *Tu Patris* superposé cinq fois sur une seule portée à la distance d'un ton ou demi-ton, de *ré* à *la*, ce qui démontre péremptoirement le caractère purement didactique de ces exemples. Certaines observations de Scot Erigène, que ne contredisent nullement Huchald et Réginon de Prum, sur « la réunion dans les finales des voix jusque-là séparées », interdisent en tout cas de considérer l'*organum* comme une perpétuelle et inamovible

succession de quarts et quintes parallèles. Oscar Paul y voulait reconnaître les débuts primordiaux de l'imitation canonique, dont le premier spécimen incontestable apparaît au ^{xiii}^e siècle avec le célèbre canon « *Sumer is icomen in* », et je m'avoue fort tenté de me ranger à cet avis, en tenant tout au moins cette imitation primitive pour un des aspects possibles de l'énigmatique *organum*. Mains passages des auteurs y autorisent légitimement. « *Organum est vox sequens praecedentem...* » et, par ailleurs, le mot « *invicem* » inlassablement répété; l'assertion de Scot Eri-gène que « les sons ne sont point mêlés, mais seulement assemblés tour à tour (*invicem*) », et que « le silence occasionnel de l'une des voix ne produit aucun trouble parmi celles qui continuent de résonner »; tout cela ne peut évidemment se rapporter à une suite de quarts ou quintes parallèles, mais bien plutôt à un embryon d'imitation canonique à quoi précisément se prêterait admirablement la mélodie du *Tu Patris*. Après avoir effleuré le ^{xiii}^e siècle avec un court motet d'Adam de la Halle, M. Expert aborda le prodigieux Guillaume de Machaut qui, poète autant que musicien, domine tout le ^{xiv}^e, et exhuma enfin de la nuit du passé le *Kyrie* et le *Credo* de la messe du sacre de Charles V. Ici, l'empirisme génial d'un art polyphonique en genèse semble d'un bond traverser plusieurs siècles. On reste stupéfait devant la richesse touffue de cette polyphonie novice, où de fortuites septièmes et neuvièmes déchirent insciemment et prématurément la trame d'une évolution logique à peine ébauchée; où des haltes inopinées sur l'accord de sixte de *do* # mineur ponctuent harmonieusement le *ré* mineur dorien ecclésiastique. Jamais encore une semblable puissance, une telle eurythmie si intensément expressive n'avaient empourpré l'art sonore. Avec Guillaume du Fay, qui vécut de 1400 à 1474, l'empirisme se canalise, s'éduque et s'assouplit. Une élégance, on dirait volontiers classique, y point. Une grâce et une sensibilité délicates imprègnent délicieusement telles de ses chansons, *le Jour s'endort*, entre autres, une merveille. Du Fay, dont l'activité plonge assez avant dans le ^{xv}^e siècle et qui mourut lorsque Josquin des Prés était âgé déjà de vingt-quatre ans, évolua avec une vigueur et une rapidité peu communes. Entre sa Messe « *Se la face ay pale* », sa chanson *Adieu quitte le demeurant* et même sa Messe de « *l'homme armé* » d'une part et, d'autre part, *le Jour*

s'endort et son *Et in terra ad modum tubæ*, il y a, pour la sûreté de l'écriture, la maturité de la pensée et la maîtrise de la forme canonique, un tel pas de géant qu'on hésiterait presque à lui attribuer cette dernière composition sans l'affirmation formelle des Codex de Trente. Avec du Fay commence dans l'art musical une véritable dynastie spirituelle, car il fut le maître d'Ockeghem, dont la *Chanterie de la Renaissance* exécuta le *Kyrie* de la *Messe* « *Au travail suis* », et Ockeghem eut Josquin des Prés pour élève, duquel M. Expert ne nous accorda qu'une chanson, *Petite Camusette*, et le *Kyrie* de la *Messe* « *Pange lingua* ». On constate chez Ockeghem un immense progrès de l'écriture contrapunctique, poussée même parfois jusqu'à une virtuosité incontinent dont témoigne son fameux *Canon* à trente-six voix réelles, mais on y découvre aussi, au regard du quasi-classicisme un peu linéaire de du Fay, et spécialement dans ses chansons, telles que *Je n'ay deul*, *L'autre dantan* et surtout l'extraordinaire *Se vostre cœur*, une sorte de ferment romantique, une ampleur, une plénitude, un charme intime et pénétrant sans précédent jusqu'alors. On en conçoit l'unanime admiration de ses contemporains, sa renommée magnifiée par Erasme en vers latins et la douleur de ses disciples dédiant des *Lamentations* à la mémoire du maître aimé. Il est pourtant presque aussitôt totalement éclipsé par le plus grand de ses élèves, annihilé, et tous les autres avec lui, littéralement, pour employer un mot de Wagner, « comme la lumière d'une lampe l'est par la splendeur du soleil ». Au milieu et à ce moment de l'évolution polyphonique, Josquin des Prés (1450-1521) est une apparition si formidable qu'il semble surgir soudain comme un géant qui domine à la fois le passé et tout le siècle qui suivit. C'est de Josquin que Luther proclamait : « Les autres obéissent aux notes ; lui, les notes lui obéissent. » Et cette maîtrise inouïe n'est plus désormais qu'un « moyen » souplement asservi à l'imagination de l'artiste créateur. L'inspiration de Josquin jaillit spontanément expressive, poignante et innombrable. Une personnalité indélébile, un incomparable équilibre de la sensibilité sensorielle et de l'intelligence, y aboutissent à la puissance, à la la profondeur et, partant, pour la première fois dans les siècles, à la beauté intégrale. L'art de Josquin constitue l'apogée de l'art *modal*. Tout ce qui suit, voire Lassus et Palestrina, n'est plus

qu'épigonisme ou décadence, pour disparaître bientôt sous l'assaut de l'évolution harmonique et l'avènement de la *tonalité* naissante. Le concert de *la Chanterie de la Renaissance* résumait l'évolution de cet art modal et on doit remercier chaleureusement M. Henry Expert d'avoir fait ainsi revivre un art dont le développement séculaire s'épanouit en chefs-d'œuvre longtemps oubliés, mais impérissables. Car Josquin est aussi l'un des génies suprêmes de l'art musical tout entier, où ses seuls égaux sont Bach, Mozart et Wagner. Non pas seulement pour son époque, mais dans tout l'art humain, son miraculeux *Miserere* est une cime que rien ne dépasse, et on regrette amèrement qu'au lieu de *la Bataille de Marignan* de Clément Janequin, si connue, M. Expert n'en ait pas choisi le prestigieux triptyque pour couronner cette inoubliable séance. Voici vingt ans qu'il m'en promet l'audition et je ne l'en tiendrai jamais quitte. C'est à une exploration analogue, mais parvenant jusqu'au xvii^e siècle, que nous convia la **Société française de Musicologie**, présidée par M. Lionel de La Laurencie. Une des pièces les plus curieuses de cette « heure de musique ancienne » vocale et instrumentale était une *Tuba gallicalis* ou « Fanfare gauloise », qui fut exécutée par trois trombones. Cette composition anonyme provient d'un manuscrit, brûlé en 1870 avec la Bibliothèque de Strasbourg, dont de Coussemaker avait heureusement pris une copie partielle récemment découverte par M. Ch. van den Borren. Le programme la datait du début du xv^e siècle, mais je la reculerais volontiers d'au moins quatre-vingts ans, sinon plus, ce à quoi sa tonalité très nette en *do* majeur induirait plutôt qu'elle n'en détournerait. Cette tonalité de notre majeur n'est pas rare au xiii^e siècle dans toute sa pureté, ainsi que l'attestent, entre autres exemples, la délicieuse chanson du trouvère Moniot d'Arras, *Ce fut en mai*, publiée par M. Jean Beck dans *la Musique des Troubadours*, chez l'éditeur Henri Laurens, et un verveux *Motet* du manuscrit de Bamberg, *Agmina milicie*, dont la polyphonie est indiscutablement plus évoluée que celle de la *Tuba gallicalis*. L'emploi instinctif du majeur moderne est même relativement plus fréquent alors que dans la musique savante postérieure, où la modalité ecclésiastique et ses lois deviennent un élément constitutif et essentiel de l'œuvre d'art. Un rondeau de François Villon, *Mort, j'appelle de la rigueur*, de compositeur anonyme,

pour chant, luth, rebec et harpe ; une *Epitaphe de l'Amant Vert* pour quatuor vocal, également anonyme, mais à n'en pas douter de Josquin ; *Trois pièces espagnoles* du xvi^e pour voix et harpe ; des *Danceries* pour flûte à bec et luth, nous amenaient jusqu'au xvii^e siècle exhibé sous les espèces de l'Allemand Heinrich Albert, de l'Anglais Robert Jones, et enfin d'un air du *Pomo d'oro* de Cesti (1668), qu'accompagnait une basse continue, trois trombones et deux cornets. Ce fut une belle et instructive soirée, où la résurrection d'instruments de chacune époque était fort captivante, et dont il faut souhaiter que la *Société française de Musicologie* nous renouvelle périodiquement la joie et l'intérêt. Et l'évolution se poursuivait imperturbable dans un **Concert de la Revue musicale** organisé par M. Félix Raugel, avec soli, chœur et orchestre, en passant par Monteverdi, Luigi Rossi, Lully, pour pénétrer dans le xviii^e siècle avec Lalande, Vivaldi, Hasse et Haendel. La perle de cette séance était certes le psaume *Lætatas sum* de Monteverdi, dont M. Raugel assura superbement la première audition dans notre capitale. M. Félix Raugel, qui connaît à fond tout cet art du passé et donne tous les ans le *Stabat Mater* de Josquin aux offices du Vendredi-Saint de Saint-Eustache, le dirige avec une ferveur enthousiaste et une maîtrise accomplie. Et on le retrouvait en juillet, à la tête d'un petit orchestre blotti dans la verdure, pour une représentation d'**Echo et Narcisse** de Gluck agencée par M^{me} Marie Mockel en plein air, dans le vaste et ombreux jardin de sa propriété de la Malmaison. Interprété par quelques-unes de ses élèves de chant avec le concours de la *Chorale Caecilia* et de jeunes ballerines de l'école de M^{me} Ariane Hugon, ce fut vraiment un ravissant spectacle, fort réussi à tous égards et d'un très haut intérêt artistique. Parmi les invités, M. Albert Carré, fabuleux de verdeur inébranlable aux ans, ne dissimulait point une satisfaction admirative un peu, mais agréablement surprise. Avec ce que nos concerts ont coutume de nous offrir de Bach chaque saison, on arrivait ainsi à Haydn, à Mozart et au pain quotidien de nos programmes, que concluaient l'aboutissement des *Ballets Russes*. C'est un autre versant de l'évolution musicale que nous parcourrons la prochaine fois. Il est remarquable que celui dont on vient d'esquisser l'aperçu ne fut guère suivi par nos compositeurs, jeunes ou autres, en dehors de certains, et bien rares, que

des devoirs journalistiques y obligeaient. La *Messe en si* de Bach avait, on s'en souvient, partagé ce dédain. Devrait-on croire que, en fait de culture, ce soit celle du primarisme qui obtienne surtout la faveur de nos musiciens ? On s'en expliquerait, d'ailleurs, les énormités pyramidales dont la plupart accouchent dès qu'ils parlent musique.

JEAN MARNOLD.

NOTES ET DOCUMENTS LITTÉRAIRES

La Particule et le Marquisat de Guy de Maupassant. — Le *Journal des Débats* du 24 août dernier publiait un document découvert dans les archives de la mairie de Bernay. C'est l'acte de naissance de Gustave de Maupassant, père du grand romancier normand. Voici cette pièce :

Du mercredi 28 novembre 1821, deux heures après-midi. Acte de naissance de Gustave-Albert Maupassant, né hier, à dix heures du matin, au domicile de ses père et mère, en cette ville, rue du Commerce, du sexe masculin, fils de M. Louis-Pierre-Jules Maupassant, contrôleur des contributions directes, et de dame Aglaé-Françoise-Joseph Pluchard, son épouse, sur la présentation et déclaration à nous faite par le père de l'enfant, en présence de MM. Louis-Benjamin Saussey, horloger, et Adrien-Charles-Marie-Telchilde Dulac, contrôleur des contributions directes, demeurant à Bernay, le premier rue du Commerce, le second rue des Manufactures, tous deux de l'âge requis par la loi, lesquels ont signé avec nous après lecture.

On voit d'après ce document officiel que le nom de Maupassant y est énoncé sans particule.

Sans particule également figure le nom de Maupassant dans un autre document officiel que publiait, à la date du 16 octobre 1919, dans le *Mercure de France*, M. Georges Le Roy, conservateur du Musée Flaubert à Croisset.

Ce document est relatif au tirage au sort de Gustave Flaubert, événement qui eut lieu à Rouen, le mercredi 2 mars 1842. Or, ce document comporte « un détail supplémentaire » que M. Georges Le Roy nous fait connaître en ces termes :

Est porté au même registre, comme ayant tiré le même jour et dans la même journée le n° 333 un autre Gustave, né à Bernay en 1821,