

REVUE MUSICALE

Revue d'Histoire et de Critique

N^o 11 (deuxième année)

Novembre

1902.

A propos de la grève des musiciens.

La grève des musiciens d'orchestre est terminée à la satisfaction générale, et l'on peut même espérer que la sentence prononcée contre MM. Saint-Saëns et Louis Ganne ne sera pas exécutée : la musique de ces deux compositeurs aura encore ses entrées aux Folies-Dramatiques et à l'Olympia.

Les grévistes ont obtenu, en principe, l'unification des prix sur les bases suivantes :

Solistes.	6 fr. par jour.
Premières parties	5 » —
Autres parties.	4 » —

Je n'ai aucune partition, aucune ouverture, aucune marche, aucune chanson en instance d'être exécutée dans aucun de nos théâtres, cirques ou concerts ; je ne redoute donc pas une excommunication. Aussi me croira-t-on peut-être, si je dis qu'un traitement mensuel de 90 à 120 francs (Gaieté, Parisiana, etc.), ou de 75 à 115 francs (Folies-Dramatiques), était vraiment bien faible, et que le sort des musiciens d'orchestre méritait quelque intérêt : car il faut plus de temps et de travail pour apprendre à jouer du violoncelle ou du basson, que pour apprendre à chanter la chansonnette ou à danser un ballet (je parle, naturellement, d'un certain genre de chansonnettes ou de ballets). On ne voit donc pas pourquoi l'on ne fournirait pas les moyens de vivre à des auxiliaires qui, tous, ont à leur actif quelques années d'études, et dont, au demeurant, on ne saurait se passer.

La grève n'a pas atteint les concerts Colonne et Chevillard, où les artistes sont organisés en sociétés, ni les théâtres subventionnés, où les traitements sont suffisants, surtout si on leur ajoute l'honneur de figurer dans l'orchestre de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique.

A l'Opéra, les appointements sont fixés de la manière suivante :

EMPLOIS	PAR AN	PAR MOIS (1)
1 ^{er} Chef d'orchestre.	12631.80	1052
2 ^{es} Chefs d'orchestre.	4000	333.35
	6000	500
Violons solos. de	3600	285
	à	219.55
1 ^{ers} Violons. de	2500	197.95
	à	147.50
2 ^{es} Violons. de	3100	245.55
	à	141.05
Altos solos. de	3600	285
	à	237.50
Altos. de	2600	205.80
	à	130.30
Violoncelles. de	3600	285
	à	141.05
Contrebasses. de	3100	245.45
	à	141.05
Flûtes. de	3600	285
	à	166.65
Hautbois. de	3600	300
	à	191.65
Clarinettes. de	3600	259.75
	à	182.05
Bassons de	3600	285
	à	145.70
Cors. de	3600	285
	à	183.35
Trompettes. de	3600	262.45
	à	177.25
Trombones. de	3600	285
	à	150.05
Harpes. de	2800	221.70
	à	141.55
Batterie. de	2800	221.70
	à	90

(1) Déduction faite des retenues au profit de la caisse des retraites (1856-1879) ou de la caisse des pensions viagères (1900).

Il est payé chaque mois, aux 105 artistes de l'orchestre, la somme totale de 21.018 fr. 55. Chaque mois également, les principaux artistes du chant émarquent ainsi qu'il suit :

MM. Affre.	6.250.
Vaguet	4.833.
Laffite.	1.500.
Noté.	3.333.
Delmas.	7.000.
MM ^{mes} Bréval	7.000.
Ackté.	5.000.
Grandjean.	3.000.
Héglon.	3.000.

Soit 40.916 francs répartis entre 9 personnes. Certes ces traitements ne sont pas trop élevés, eu égard aux mérites des bénéficiaires, certes ne vit-on jamais argent mieux gagné. Mais n'y a-t-il pas cependant quelque disproportion entre l'estime (pécuniaire) que l'on semble faire d'un musicien d'orchestre et celle qu'on accorde à un acteur ? Ne sent-on pas là le souvenir d'un autre âge où l'orchestre bornait son rôle à soutenir de quelques accords ou de batteries sempiternelles les trilles et les roulades de la chanteuse ? Les temps sont changés, et les violoncelles qui dessinent le thème de la *Chevauchée*, les harpes de l'*Incantation du feu*, les cors de la scène religieuse de *Sigurd* sont des personnages au même titre que ceux qui s'agitent sur la scène. Je veux dire que les chants de l'orchestre ont autant d'importance, exigent une interprétation aussi soignée, aussi expressive, aussi intelligente, que ceux des acteurs. L'orchestre a cessé d'être un accompagnateur ; au reste, il le montre bien. Ce qu'on entend à l'Opéra ne répond nullement à la hiérarchie si nettement établie par le registre des émargements. Que faut-il changer ? Que faut-il souhaiter ? L'orchestre doit-il parler haut dans la salle ou à la caisse ? C'est ce que je laisserai discuter à de plus experts.

A. DE LONGEPIERRE.

Théâtre antique d'Orange.

La commission du Théâtre antique d'Orange s'est réunie, le 19 de ce mois, sous la présidence de M. le sénateur Guérin.

La question de propriété du Théâtre antique ayant été soulevée par MM. Deluns-Montaud et Devise, membres de la commission, M. d'Estournelles de Constant, chef du bureau des théâtres, a fait connaître que cette question était depuis longtemps tranchée. Sans conteste le théâtre est bien la propriété de la ville ; mais, en raison de la subvention que donne l'Etat et de son haut patronage, il semble qu'un *modus vivendi* pourrait être établi au plus grand profit de tous. La commission s'est rangée à cet avis et plusieurs membres ont été désignés pour entretenir de cette question M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

M. Jules Claretie qui assistait à la séance a bien voulu promettre de s'intéresser tout particulièrement aux prochaines représentations classiques qu'élaboreront M. Paul Mariéton, et qui très vraisemblablement auront lieu du 15 juillet au 15 août 1903.

On se rappelle que cet été *Œdipe-Roi* et les *Phéniciennes* furent donnés à Orange par la Société des amis du théâtre antique, dont M. Mariéton est le président. Ces deux représentations, auxquelles le Ministre de l'Instruction publique s'était fait représenter par M. d'Estournelles de Constant, eurent un très grand succès et attirèrent à Orange une foule considérable.

Musique moderne

I

L'ÉTRANGER

(M. VINCENT D'INDY.)

« Sitôt que votre souffle a rempli le berger,
 Les hommes se sont dit: Il nous est étranger ;
 Et leurs yeux se baissaient devant mes yeux de flamme,
 Car ils venaient, hélas! d'y voir plus que mon âme.
 J'ai vu l'amour s'éteindre et l'amitié tarir ;
 Les vierges se voilaient et craignaient de mourir...
 Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,
 L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche ;
 Aussi, loin de m'aimer, voilà qu'ils tremblent tous,
 Et, quand j'ouvre les bras, on tombe à mes genoux. »

Ces paroles du *Moïse* d'A. de Vigny pourraient servir d'épigraphe à l'œuvre nouvelle de M. V. d'Indy, qui sera représentée sous peu à Bruxelles (1). Cette « Action musicale en deux actes » et à quatre personnages n'est pas, en effet, malgré son cadre moderne, un simple fait-divers dramatique. La véritable question n'est pas de savoir si Vita, la jeune fille au cœur partagé, restera fidèle au douanier son fiancé ou suivra l'Étranger mystérieux. L'amour peut-il naître pour un homme doué d'un pouvoir souverain ? Et cet homme peut-il lui-même s'abandonner à l'amour humain sans faillir à sa haute et solitaire mission, sans démeriter ? Tel est le problème. Et si les héros ne portent pas de noms légendaires, s'ils vivent de nos jours, dans un petit port de pêche, c'est seulement pour que l'œuvre soit plus émouvante, nous étant plus proche, pour qu'elle puise directement aux sources de l'inspiration populaire, pour que la mer enfin, comme dans la légende de Tristan, ajoute son trouble au trouble des cœurs.

L'Étranger, pêcheur comme les autres, mais plus heureux que les autres, porte à son bonnet une émeraude, relique miraculeuse qui lui donne empire sur les flots. De ce pouvoir, jamais il n'a fait usage que pour le bien des hommes ; jamais, en réponse à sa charité écrasante, il n'a rencontré que sourde hostilité, envie, méfiance ou calomnie :

« Par cette pierre de miracle une volonté droite et pure peut s'imposer aux vents et à la mer ! Par elle, j'ai sauvé maint navire en détresse ; par elle, j'ai tiré du péril bien des pêcheurs et bien des matelots ; par sa vertu sacrée j'ai calmé des tempêtes...

« Alors que de toute mon âme je cherche à faire des heureux, partout où je porte mes pas, je trouve en mon chemin le mépris et la haine. »

(1) C'est également au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, que fut représenté avec un grand succès, le 12 mars 1897, ce *Fervaal* que nous ne voulons pas croire banni de France à jamais. Le répertoire moderne n'est pas si abondant en chefs-d'œuvre, et aucun des opéras nouveaux ne peut nous consoler de cet exil.

Cette belle et triste destinée nous est révélée dès la première scène du premier acte : des pêcheurs rentrent, ils n'ont rien pris, et se plaignent, et envient l'étranger qui trie en silence son poisson. « Il n'est pas du pays. — C'est un sorcier. » A son approche, tous reculent et se dispersent. Un vieux pêcheur survient, misérable, avec sa femme et ses deux enfants. L'Etranger, par un brusque mouvement de générosité, lui cède sa pêche. Le vieux hésite et ne sait comment remercier ; les enfants poursuivent le bienfaiteur de leurs cris. Seule Vita, la jeune fille, ne partage pas l'universelle répugnance ; elle éprouve, aux discours de l'Etranger, un charme troublant, qui lui fait oublier ses entretiens de jadis avec la mer. La seconde scène les met en présence ; un dialogue se noue, où l'on sent leur émoi :

« Alors j'aimais causer avec la verte mer. — Et que disais-tu à la verte mer ? — Je ne sais trop. Je lui parlais, et, sous le bruit des flots se perdaient mes paroles ; je pensais, et sous la blanche écume s'égrenaient mes pensées. Inquiète et toujours changeante, la mer me répondait, et sa grande voix haletante troublait mon cœur. — Eh bien ! parle donc, ô jeune fille, parle encore à la verte mer. — Non ! la mer à présent n'est plus ma confidente, depuis... — Depuis ? — Depuis que tu es là. »

L'Etranger, après s'être un instant ressaisi, laisse échapper son douloureux secret :

« Adieu, Vita, le bonheur je te souhaite... Moi, je pars dès demain, car je t'aime, je t'aime, oui, je t'aime d'amour, et... tu le savais bien ! »

Ce sacrifice s'impose en effet, car Vita est jeune, et Vita est fiancée. Mais son promis révèle, dans une scène familière, la vulgarité d'une âme égoïste et satisfaite. Et Vita se détache de lui, parce que ses yeux s'ouvrent à de supérieures clartés.

Vita, malgré sa mère, n'épousera pas André, le beau douanier. Mais l'Etranger ne peut davantage assurer son bonheur : il a perdu, en troublant cette jeune âme, et en prononçant les paroles d'amour, la pureté de cœur qui faisait toute sa force. Car si une haute vertu fait le vide autour d'elle et en souffre, cette solitude morale lui est, d'autre part, nécessaire. L'amour de la créature, et surtout l'amour partagé, avec ses émotions trop douces et trop captivantes, brise le ressort de l'âme et fait perdre de vue la noble et dure tâche du bien accompli sans espoir de retour ; l'homme cesse de penser à tous pour penser à l'être élu, c'est-à-dire à lui-même ; et il ne pourra plus, à l'avenir, faire l'œuvre de charité. Telles sont les vérités que l'Etranger révèle à celle qui commence à l'aimer. Puis il lui donne l'émeraude désormais inutile, et lui dit à jamais adieu :

« Adieu, Vita ; par toi, j'aurai connu un instant le bonheur. Par toi j'aurai souffert le suprême malheur. Souviens-toi, ô Vita, en face de la mer, souviens-toi de l'Etranger sans nom qui passa près de toi et qui comprit un jour la beauté de ton âme. Adieu ! »

Vita, désespérée, jette dans la mer grossissante, d'où s'élèvent des voix mystérieuses, la pierre sacrée, qu'elle maudit parce qu'elle a fait son malheur. La tempête s'élève, on aperçoit une barque en perdition ; personne n'ose lui

porter secours. Ramené par le danger, l'Etranger reparaît: il va partir, seul, puisque personne ne veut se dévouer avec lui. Vita s'élançe, Vita l'accompagnera; ils s'embarquent et disparaissent parmi les lames furieuses, qu'ils n'ont plus le pouvoir de calmer. Un vieux marin qui, depuis le mât du sémaphore, les suit des yeux, ôte son bonnet et prononce les paroles du *De profundis*. Et l'on apprend ainsi que ces deux âmes ont trouvé le repos dans une mort fraternelle.

On sait que M. d'Indy ne s'en remet à personne du soin d'écrire ses poèmes, et qu'il les écrit en prose. Les quelques citations qui précèdent peuvent donner une idée de cette prose aux rythmes fermes, aux accents bien marqués, prête à la mélodie. Quant à la mélodie, ses lignes vigoureuses se détachent en pleine lumière avec la plus noble hardiesse. Car le Maître, par un dernier effort de son art et de sa volonté, a évité toute complication, toute accumulation de matière musicale, tout excès de richesse ou de métier, tout empâtement, tout enchevêtrement: un air libre et pur circule dans cette partition que nous pourrions bientôt analyser avec plus de détail.

II

LE PRÉLUDE A L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

(M. CLAUDE DEBUSSY)

Ce Prélude n'est pas, au sens absolu du mot, une nouveauté, puisqu'il fut exécuté dès 1894 à la Société Nationale, et repris peu après par MM. Lamoureux et Colonne. Mais l'œuvre n'avait pas été appréciée, ni sans doute écoutée, avec tout le calme, le sérieux et l'impartialité nécessaires, car, à cette époque lointaine, le nom de M. Debussy était encore un étendard autour duquel se livraient de bruyants combats. On a pu voir, à l'un des derniers Concerts Chevillard, que la douce Mélisande a fait taire ces passions mauvaises et apaisé les rixes brutales. Le moment est donc venu de dire quelques mots d'une œuvre que l'on commence à pouvoir goûter en paix.

L'« Églogue » de Mallarmé (1) n'a qu'un lointain rapport avec celles de Virgile: ce faune ignore les tendres romances d'un Mélibée ou d'un Corydon; sa double flûte, qui devient bientôt une syrinx, « instrument des fuites », évoque, dans le mirage d'une après-midi brûlante, des formes savoureuses et des poursuites qui ne sont point vaines:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus.

Mais cette vision fraîche n'est peut-être qu'un rêve:

Réfléchissons... ou si les femmes dont tu gloses

Figurent un souhait de tes sens fabuleux?

(1) Publiée en 1876, et destinée d'abord à être récitée par M. Coquelin aîné (1)

Ce doute se dissipe : qu'importent, au reste, ces distinctions subtiles entre l'illusion et la réalité ? Le faune va chanter les images que le souvenir, ou le désir, fait passer devant ses yeux : les nymphes surprises, qui plongent aux flots jaloux, ou leur sommeil sous les roses, terminé dans les bras du ravisseur :

..... Arcane tel élu pour confident
 Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue,
 Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
 Rêve dans un solo long que nous amusions
 La beauté d'alentour par des confusions
 Fausses entre elle-même et notre chant crédule.

.
 Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
 Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
 Pour fuir ma lèvre enfin buvant (comme un éclair
 Tressaille) la frayeur secrète de la chair.

Un dépit succède à cet emportement ; mais le soir tombe, la paix revient avec l'indifférence :

Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
 Par leur tresse nouée aux cornes de mon front.

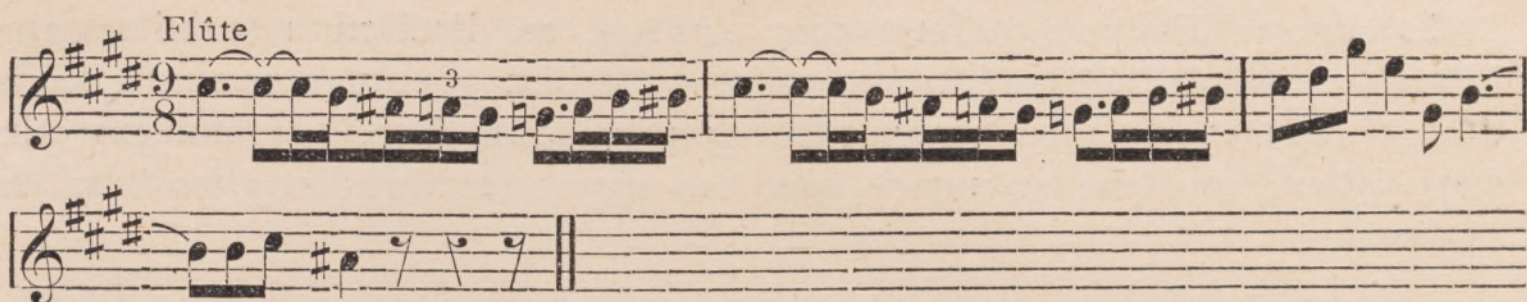
.
 A l'heure où le bois d'or et de cendre se teinte,
 Une fête s'exalte en la feuillée éteinte.

.
 Couple, adieu : je vais voir l'ombre que tu devins.

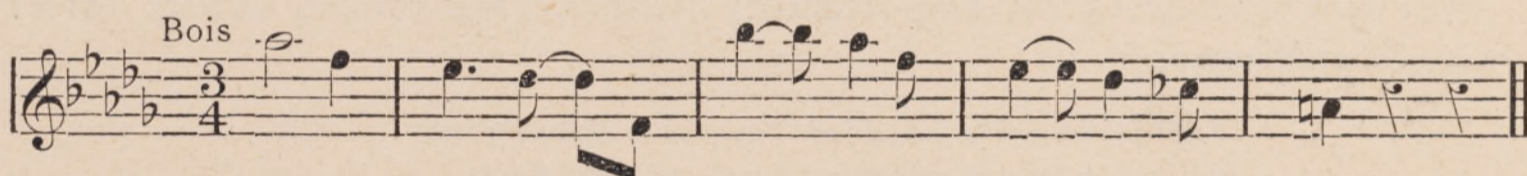
Cette fin en *diminuendo* devait séduire un musicien ; on a pu voir d'ailleurs que le poème tout entier est musical et par son allure et par son sujet, car les impressions s'y succèdent sans que la raison les dirige, avec ces retours imprévus et pourtant naturels, qui appartiennent au sentiment, et aussi à la musique ; et d'autre part le poète ne prétend autre chose que d'illustrer le chant de la flûte, impuissant par lui-même à préciser les images ; cette flûte deviendra aussitôt, pour le musicien, le personnage principal qui, paraissant et reparaisant, assurera l'unité de l'œuvre.

En artiste aussi discret que raffiné, M. Debussy n'a pas mis en musique le poème de Mallarmé, mais lui a donné un Prélude. Il semble avoir voulu laisser parler le poète après lui, comme s'il croyait, lui aussi, que « la musique sans les lettres se présente comme très subtil nuage ; elles, une monnaie si courante », ou que son charme est « vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiant du chant, n'y confère un sens », ou enfin que « la musique et les lettres sont la face alternative, ici élargie vers l'obscur, scintillante là avec certitude, du phénomène que j'appelai l'Idée » (1). Mais il se trouve en réalité, parce que telle fut la volonté du musicien, que son Prélude est une œuvre indépendante, plus claire que le poème, et d'un caractère un peu différent, quoique les grandes lignes soient maintenues. La flûte commence par faire entendre ce chant doucement infléchi, qui sera le thème principal :

(1) ST. MALLARMÉ, *La Musique et les Lettres*, Perrin, 1895.



On se sent aussitôt transporté dans un monde meilleur ; tout ce qu'il y a, dans la face camuse du faune, de grimaçant et de sauvage, s'est effacé ; le désir parle encore, mais voilé de tendresse et de mélancolie. L'accord posé par les bois, l'appel lointain des cors, et le flot de sons limpides qui s'échappe des harpes, accusent cette impression. L'appel se renforce, devient plus pressant, se calme presque aussitôt pour laisser chanter la flûte encore. Cette fois le thème se développe, le hautbois intervient, la clarinette s'élançe à son tour, un dialogue assez vif s'engage, et une phrase de clarinette conduit à un nouveau motif, qui dit la passion assouvie, mais traduit plutôt la douceur d'un mutuel émoi que la férocité de la victoire :



Le premier thème revient, ralenti, et le coassement des cors bouchés obscurcit l'horizon ; le thème passe et repasse, de frais accords s'égrènent, enfin un violoncelle solo se joint à la flûte, qu'il reflète (on trouve un effet de ce genre dans l'andante de la *Symphonie pastorale*), et tout se dissipe en flocons légers, comme une brume « qui voltige dans l'air ».

La qualité qui frappe avant tout dans cette œuvre charmante, comme dans tout ce que compose M. Debussy, c'est l'unité du style, plus sensible en raison même de la liberté du développement. C'est aussi la qualité qui manque le plus à la poésie de Mallarmé, où la préciosité la plus quintessenciée voisine avec une netteté toute classique, où un fatras moitié plaisant et moitié solennel s'illumine tout à coup d'un fort beau vers, plus surprenant que tout le reste. Rien de pareil ici, tout se tient et se lie. Et le plaisir de n'avoir pas à peser le sens d'un mot, à scruter la syntaxe d'une phrase ! Car la pièce de Mallarmé n'est certes pas des plus obscures ; encore faut-il s'y reprendre à deux fois avant de s'y reconnaître. Le musicien ne nous inflige pas un pareil travail. Par un sortilège qu'il devait renouveler dans les *Cinq Poèmes de Baudelaire* et dans *Pelléas*, il a délicatement retiré du vain amas des mots et des syllabes l'émotion timide qui s'y cachait, s'y cherchait et s'y perdait. Ou plutôt il a repensé et ressenti l'œuvre du poète, et par là même en a grandi l'émotion ; ce qui revient à dire qu'il l'a purifiée. On ne sent plus, dans le *Prélude*, ce qui pouvait choquer dans l'*Après-Midi* : la curiosité perverse du lettré qui s'amuse, qui joue avec les ardeurs d'une sensualité primitive et suspecte. L'ardeur est restée, ainsi que la naïve tendresse ; le vice a disparu avec la recherche, la Nymphé a triomphé du Faune ; toutes les taches du tableau se sont effacées, et des lignes innocemment voluptueuses se déroulent dans une de ces pures lumières que la musique seule sait créer. Et je n'ai pas besoin de dire combien je préfère, au Faune biscornu de Mallarmé, le Faune élyséen de M. Debussy.

III

SERRES CHAUDES

(M. MÆTERLINCK ET E. CHAUSSON)

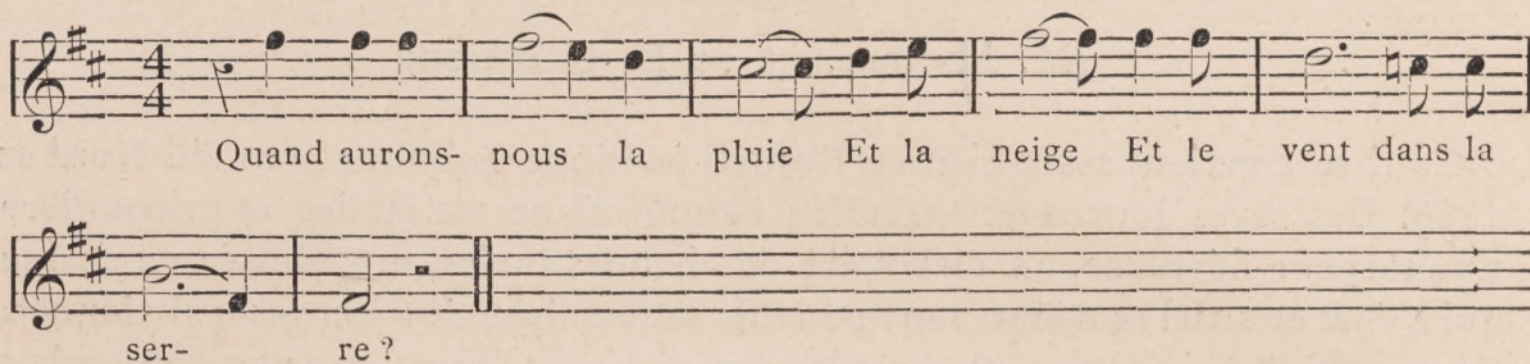
Ce titre convient assez bien au Recueil poétique qui nous vint du Nord en 1889. Des rêves lourds et maladifs, l'ennui d'une vie factice et prisonnière, une torpeur fiévreuse, un ciel voilé de chaudes buées, une pensée en dérive, qui s'ébat et aussi se débat, sans pouvoir se ressaisir, des images qui viennent on ne sait d'où, et s'en vont, une langue riche en noms et pauvre en verbes, des phrases qui semblent courir après leur sens et ne jamais l'atteindre, tels sont les caractères de cette poésie confinée, ataxique et, pour tout dire, fort étudiée. Combien valent mieux les drames en prose, ou les études philosophiques, ou les *Chansons*, où tout le raffinement des premiers vers s'est converti en simplicité, — simplicité voulue encore, mais exquise et touchante. Quoiqu'il en soit, les *Serres chaudes* ont séduit le musicien distingué, trop tôt ravi par la mort, que fut E. Chausson, et les cinq pièces qu'il a mises en musique paraissent aujourd'hui, en un fort élégant cahier (1), sous le numéro d'œuvre 24. Je ne crois pas que jamais poète ait fourni à un musicien texte plus incohérent que celui de la première pièce du recueil (*Serre chaude*).

O serre au milieu des forêts !
 Et vos portes à jamais closes !
 Et tout ce qu'il y a sous votre coupole,
 Et dans mon âme en vos analogies !
 Les pensées d'une princesse qui a faim,
 L'ennui d'un matelot dans le désert,
 Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables ;
 Allez aux angles les plus tièdes !
 On dirait une femme évanouie un jour de moisson ;
 Il y a des postillons dans la cour de l'hospice.
 Au loin passe un chasseur d'élans devenu infirmier...
 Etc.

Aucune obscurité, comme on voit : il s'agit d'une discordance douloureuse, décrite à grand renfort d'« analogies », c'est-à-dire de métaphores ; il y a quelque chose d'analogue dans l'*Impression fausse* ou les *Réversibilités* de Verlaine, mais avec plus de grâce et une moins lourde rhétorique. E. Chausson a fort bien compris le sens de cette pièce : il ne s'est pas attaché à traduire l'immensité de la forêt, ni les appels des postillons, ni même « la musique de cuivre aux fenêtres des incurables », sachant bien que ces détails n'avaient d'importance que par le sentiment qu'ils matérialisaient. Ce sentiment est bien rendu par ce dessin agité du piano, en *si* mineur, où abondent les frottements et les modulations passagères ; j'aime moins le chant, qui n'est pas, et ne pouvait être, une mélodie, mais n'a pas davantage la simplicité d'un récitatif ; ces accents, ces élans (je ne parle pas de ceux du chasseur), ces contournements de la voix n'ont guère de raison d'être, et soulignent à l'excès les

(1) Baudoux (Bellon, Ponscarne et Cie), éditeurs.

absurdes paroles. La dernière strophe, en revanche, est fort belle, parce qu'ici les mots pouvaient se traduire en musique; aussi la mélodie se détache-t-elle, expressive et vigoureuse, sur une harmonie qui fait corps avec elle.



La seconde pièce (*Serre d'ennui*) rend avec beaucoup d'élégance et de précision un texte un peu plus simple et plus sobre; mais la troisième (*Lassitude*) et la cinquième (*Oraison*) sont les plus belles du recueil. On trouve dans l'une un accompagnement qui sonne comme un glas, sans arrêt, dans l'autre les harmonies de prière qui concluaient la première pièce, dans l'une et l'autre un chant simple et grave, peu mouvementé, expressif par là même. Une âme s'y révèle, fervente et profondément musicale; il y a souvent, dans les premières œuvres de Chausson, un excès de travail, de recherche, voire un certain maniérisme dont toute trace a disparu ici. Le style du jeune compositeur se dépouillait de ces travers, gagnait en simplicité, c'est-à-dire en assurance, annonçait des chefs-d'œuvre, quand la mort est venue; la place d'E. Chausson était toute marquée, et reste vide, entre MM. Debussy et Dukas: il eût été le musicien ému et primesautier, quelque chose (avec plus de science) comme le Schubert de notre école moderne.

LOUIS LALOY.

Louis Couperin (1630-1665).

Si le nom de Couperin, bien qu'illustré par des artistes de valeur pendant près de deux siècles, n'évoque guère en l'esprit de nos contemporains que le souvenir de François Couperin (1668-1733), celui qu'on a surnommé le *Grand*, il est au moins un des ancêtres de ce grand maître, qui, trop vite oublié, reste cependant digne d'être placé à ses côtés. La vie de celui-là fut brève, sans événements notables, et nous en connaissons peu de chose. Son œuvre, inédite de son vivant, n'a survécu que par hasard, puisqu'un manuscrit, unique jusqu'à présent, la renferme. Telle quelle pourtant, elle demeure un précieux témoignage de la vitalité singulière de l'art symphonique français vers le milieu du xvii^e siècle et aussi de la prodigieuse maîtrise de son auteur, Louis Couperin.

Louis et ses deux frères, François et Charles, sont les premiers de leur famille qui se soient fait connaître. On a bien supposé, non sans vraisemblance, que Charles Couperin, leur père, était aussi musicien. Cela se peut, puisque ses trois fils ont embrassé la même carrière. Mais ce fut en tout cas un artiste inconnu et médiocre, vivant obscurément dans la petite ville de Chaumes, en

Brie (1). Louis, l'aîné, y a dû naître vers 1630 ou un peu avant (2), et nous ne pouvons rien dire de son éducation musicale première qu'il partagea avec ses frères, sinon qu'il avait acquis d'assez bonne heure un talent assez remarquable pour s'attirer l'attention d'un des premiers compositeurs du temps. Laissons la parole à Titon du Tillet, qui dans son *Parnasse françois* raconte cette anecdote :

« Les trois frères Couperin étaient de Chaumes, petite ville de Brie, assez proche de la terre de Chambonnières. Ils jouoient du violon et les deux aînés reussissoient très bien sur l'orgue. Ces trois frères avec de leurs amis, aussi joueurs de violon, firent partie, un jour de la fête de M. de Chambonnières, d'aller à son château lui donner une aubade. Ils y arrivèrent et se placèrent à la porte de la salle où Chambonnières étoit à table avec plusieurs convives gens d'esprit et ayant du goût pour la musique. Le maître de la maison fut surpris agréablement, de même que toute la compagnie, par la bonne symphonie qui se fit entendre. Chambonnières pria les personnes qui l'exécutoient d'entrer dans la salle et leur demanda d'abord de qui étoit la composition des airs qu'ils avoient joués : un d'entre eux lui dit qu'elle étoit de Louis Couperin qu'il lui présenta. Chambonnières fit aussitôt son compliment à Louis Couperin et l'engagea avec tous ses camarades à se mettre à table ; il lui témoigna beaucoup d'amitié et lui dit qu'un homme tel que lui n'étoit pas fait pour rester dans une province et qu'il falloit absolument qu'il vînt avec lui à Paris, ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnières le produisit à Paris et à la Cour où il fut goûté. »

Ce récit se rapporte sans doute à l'année 1650 ou peu s'en faut, si l'on accepte du moins la date approximative de la naissance de Couperin. Chambonnières, dont les leçons et les exemples durent si excellemment développer les mérites naissants du jeune musicien, Chambonnières était bien placé pour le servir. Héritier de son père dans la charge de claveciniste de la chambre du Roi, tenu par tous pour le prince des virtuoses du clavier, il est alors à l'apogée de sa gloire. Son titre à la cour est surtout honorifique (car au cours de la Régence et de la Fronde la musique y est passablement négligée) ; mais les salons les plus brillants se disputent sa présence. On y tolère ses prétentions d'homme de qualité en faveur de son merveilleux talent d'exécutant et de compositeur. Présenté par lui, un jeune artiste, son élève, ne pouvait moins faire que de réussir. De fait, Louis Couperin paraît avoir été presque immédiatement classé parmi les plus illustres de son temps.

Le *marquis* de Chambonnières — comme il aimait à se qualifier lui-même — mettait tout son soin, paraît-il, à n'être point considéré comme un musicien de profession. Il se piquait d'être homme du monde, ne jouant du cla-

(1) La conjecture est de Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*), lequel, en rapportant certains actes d'état civil relatifs aux trois frères, nous a fait connaître le nom de leur père et de leur mère, Marie Andry. On trouvera aussi quelques détails sur cette famille dans L'Huillier (*Notes sur quelques musiciens dans la Brie*).

(2) Titon du Tillet (*Parnasse françois*) indique la date de 1630 quand il dit que Louis Couperin mourut à l'âge de 35 ans vers 1665. Mais je pense qu'il faut avancer tant soit peu la date de cette mort, car Jal, qui cite les actes de mariage des deux autres frères, François et Charles, fait remarquer que le nom de Louis Couperin ne figure sur aucun de ces deux actes qui sont datés de 1652.

vecin que pour le plaisir (1). Son disciple, qui n'avait prétexte à s'anoblir, a évité ce ridicule et ne connut pas de si étranges délicatesses. S'il s'est fait valoir dans les cercles aristocratiques des amateurs du bel air, il n'a pas dédaigné de s'adresser à la foule du haut de la tribune de l'orgue, le seul endroit d'où l'artiste communique alors avec le grand public. Nous savons, sans pouvoir préciser la date de son admission, qu'il obtint l'orgue de Saint-Gervais, où jusqu'au XIX^e siècle allaient se succéder des artistes de son nom. Il n'abandonnera ce poste qu'à sa mort, et c'est son plus jeune frère, Charles, le père du *grand* Couperin, qui lui succédera (2).

Quoi qu'en ait dit Titon du Tillet, Louis Couperin n'obtint jamais aucune charge à la cour. Cela n'a rien de surprenant si l'on considère qu'il est mort à 35 ans à peine : son nom ne figure sur aucun des états ni des comptes de la maison royale, assez complets pourtant pour toute cette période.

Ce que fut, comme exécutant, Louis Couperin, un contemporain, l'abbé Le Gallois, nous le dira (3). Cet intelligent critique, qui a analysé avec une fine précision l'art des grands virtuoses de son temps, n'hésitera pas à le placer presque au même rang que Chambonnières lui-même. Il propose l'un et l'autre comme deux « chefs de secte », ainsi qu'il dit. « Car encore que tous deux ayant eu cela de commun que d'exceller dans leur Art et d'en avoir peut-être mieux que pas un autre connu les règles, il est certain néanmoins qu'ils avoient deux jeux dont les différens caractères ont donné lieu de dire que l'un (Chambonnières) touchoit le cœur, et l'autre (Couperin) touchoit l'oreille. » Il faut entendre par là que le premier sacrifiait davantage à l'expression, à la grâce, même au pathétique, tandis que son élève était curieux surtout de plaire par ses « doctes recherches », c'est-à-dire par la force de l'harmonie, le raffinement de la technique : « Cette manière de jouer a esté estimée par les personnes sçavantes à cause qu'elle est pleine d'accords et enrichie de belles dissonances de dessin et d'imitation. »

(1) Au moment où Chambonnières, écarté de la cour, vit dans une quasi-disgrâce et assez difficilement, cela est attesté par une lettre de Christiaan Huygens à son frère Lodewyck (*Œuvres complètes... publiées par la Société hollandaise des Sciences*, IV, 229).

« L'estat du marquis de Chambonnières me feroit pitié s'il n'avoit pas fait si fort l'entendu auparavant. La dernière fois que je le vis, il vouloit encore me faire accroire qu'il ne jouait plus du clavecin, et le voila misérable maintenant s'il ne sçavoit plus ce métier. »

La vanité et les prétentions nobiliaires de Chambonnières ont fait l'objet de nombreuses anecdotes. Cf. l'étude sur cet artiste parue dans la *Tribune de Saint-Gervais* (janvier 1901, sp.)

(2) Charles Couperin était né en 1638 (L'Huillier a publié son acte de naissance). Il mourut, fort jeune aussi, en 1669, un an après la naissance de son fils. Il fut aussi fort estimé, comme organiste surtout. François Couperin, sieur de Croüilly, le second frère (né en 1631, mort vers 1703), dut sa réputation principalement à son talent de professeur : il excellait à enseigner les pièces de ses frères. « C'étoit, dit Titon du Tillet, un petit homme qui aimoit fort le bon vin et qui allongeoit volontiers ses leçons quand on avoit soin de lui apporter près du clavecin une caraffe de vin avec une croûte de pain, et une leçon duroit ordinairement autant qu'on vouloit renouveler la caraffe. » Il a tenu comme ses frères l'orgue de Saint-Gervais. On a de lui quelques pièces vocales et un Livre d'orgue imprimé : *Pièces d'orgue consistant en deux Messes...* in-4^o obl. s. d.

(3) *Lettres à M^{lle} Regnault de Solier touchant la musique*, 1680.

La comparaison des œuvres des deux musiciens confirme ce jugement. Couperin avait laissé « trois suites de pièces de Clavecin d'un travail et d'un goût admirable », dit Titon du Tillet ; et cette précieuse collection restée manuscrite entre les mains de quelques connaisseurs est certainement celle que renferme le manuscrit de la Bibliothèque nationale (V m⁷ 1862). Mieux que pas un autre recueil du même temps celui-là nous apprend combien notre art français avait déjà de variété et de profondeur.

(A suivre.)

HENRI QUITTARD.

Le baromètre du goût musical.

Quelques recettes.

Pour connaître l'état présent du goût musical dans le public, rien ne vaut la lecture des documents suivants :

THÉÂTRES	TITRES DES PIÈCES REPRÉSENTÉES	DATES	RECETTES
Opéra	<i>La Valkyrie.</i>	31 octobre	22178 fr. 41 (1)
—	<i>L'Africaine.</i>	3 novembre	15989 fr. 41
—	<i>La Valkyrie.</i>	5 —	20332 fr. 26
—	<i>Faust.</i>	7 —	19281 fr. 41
—	<i>L'Africaine.</i>	8 —	11285 fr.
			(représentation populaire)
—	<i>La Valkyrie.</i>	10 —	17422 fr. 50
—	<i>Les Huguenots.</i>	12 —	15036 fr. 76
—	<i>Lohengrin.</i>	14 —	21718 fr. 41
—	<i>Roméo et Juliette.</i>	15 —	11718 fr. 41
—	<i>Don Juan.</i>	17 —	15725 fr. 41
Opéra-Comique	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	30 octobre	7007 fr. 50
—	<i>Carmen.</i>	31 —	9903 fr. 50
—	<i>Le Domino noir, Maître Wolfram.</i>	1 ^{er} nov. matinée	4279 fr. 15
—	<i>La Viede Bohême, M^{me} Dugazon.</i>	1 ^{er} nov. soirée	9201 fr. 50
—	<i>Mignon.</i>	2 nov. matinée	6546 fr. 50
—	<i>Les Noces de Jeannette, Lakmé.</i>	2 nov. soirée	6920 fr. 50
—	<i>Les Dragons de Villars.</i>	3 nov. populaire	2809 fr. 50
—	<i>Manon.</i>	4 novembre	9793 fr. 50
—	<i>Mireille.</i>	5 —	4232 fr. 50
—	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	6 —	6759 fr. 50
—	<i>Le Roi d'Ys.</i>	7 —	5188 fr. 50
—	<i>La Vie de Bohême.</i>	8 —	8568 fr. 50
—	<i>Louise.</i>	9 nov. matinée	5766 fr.
—	<i>Carmen.</i>	9 nov. soirée	6104 fr. 50
—	<i>Lakmé.</i>	10 novembre	3862 fr.
—	<i>Manon.</i>	11 —	6377 fr. 50
—	<i>Le Roy d'Ys.</i>	12 —	4348 fr.
—	<i>M^{me} Dugazon, la Viede Bohême.</i>	13 —	7101 fr. 50
—	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	14 —	6331 fr.
—	<i>Le Médecin malgré lui, Cavalieria rusticana.</i>	15 —	9536 fr. 50
—	<i>Maître Wolfram, le Domino noir.</i>	16 —	5624 fr. 50
—	<i>Carmen.</i>	17 —	5476 fr. 50

(1) Ces centimes d'une évaluation un peu étrange, viennent des places d'abonnement dont le prix, fixé pour toute la saison, doit être divisé, dans l'établissement de chaque recette, par le nombre de représentations.

L'Odéon, qui, avec *Monsieur le Directeur*, faisait de 600 à 800 francs de recette dans les derniers temps, a fait 4.485 fr. 50 avec *l'Arlésienne* (le 8 novembre).

La Harpe moderne.

Il y a aujourd'hui une question de la Harpe, comme il y eut jadis une question du Cor, ou de la Flûte, comme il y eut plus récemment une question Wagner, comme il y a quelquefois une question de confiance, et comme il y eut toujours une question d'Orient. La lutte est engagée une fois de plus entre les partisans du *statu quo* et les apôtres du changement, entre les sceptiques amis de la tradition et les fervents adeptes du progrès. C'est là un de ces antagonismes éternels, qui diviseront toujours l'humanité et qu'il ne faut pas regretter : car toute œuvre saine, bonne et durable, ne peut sortir que de l'effort de ces deux partis contraires, qui s'entr'aident en croyant se combattre. Mais lorsque la querelle intéresse la musique, elle prend une vivacité particulière, le musicien étant plus jaloux que tout autre des secrets de son art, partant conservateur-né, et conservateur acharné. C'est donc pour nous un grand plaisir, et un plaisir assez rare, que de constater que l'on n'a employé jusqu'à présent, pour défendre les deux harpes rivales, que des armes courtoises, que l'honneur des familles n'a pas été attaqué, et que la religion et la politique n'ont pas encore été mêlées au débat. M. Hasselmans, dans la seconde de ses *Lettres au Monde Musical* (21 août 1897), parle bien du « ton de la réponse » de M. Lyon, pour dire qu'il ne s'y « arrête pas un instant ». Mais vraiment on ne voit pas ce que, dans cette réponse, le maître célèbre de notre Conservatoire a pu estimer offensant : il est cependant permis à un inventeur de défendre son invention, et surtout de se défendre de l'accusation de n'avoir rien inventé (1).

Les articles attachants, pleins de faits et d'idées, de notre collaborateur M. Schneider ont mis nos lecteurs au courant de la question. Aussi croyons-nous possible aujourd'hui de résumer et de conclure. La harpe est un instrument très ancien, puisque les Égyptiens le connaissaient, et très moderne, car il devient, de plus en plus, un élément essentiel de notre orchestre si nourri, si puissant, dont la sonorité a besoin d'être allégée, subtilisée : ce rôle est celui des instruments à cordes pincées ou frappées. Ces instruments étaient en grande vogue au moyen âge, et Villon évoque, en des vers exquis, leur angélique pureté :

Femme je suis, povrette et ancienne
 Qui rien ne sais, oncques lettre ne lus.
 Au moutiers vois, dont suis paroissienne,
 Paradis peinct, où sont *arpes et luz*,
 Et ung enfer où damnés sont boullus.

L'orchestre de l'*Orfeo* de Monteverde (1607) comprend encore une *harpe double* (grande harpe), à côté de laquelle apparaissent deux clavecins : ce sont là les rivaux qui allaient chasser la harpe de l'orchestre, en raison de la facilité d'exécution que donne le clavier. La harpe avait, en outre, le désavantage

(1) M. Hasselmans avait cité le brevet pris, en 1845, par Pape, pour une harpe chromatique d'une construction très différente, et qui ne semble pas avoir été exécutée.

d'être, par essence, diatonique : la main de l'exécutant ne pouvant opérer, comme dans les instruments à touche, le raccourcissement des cordes, il faut une corde pour chaque note, et d'autre part on ne pouvait guère représenter par une corde chaque degré de l'échelle chromatique, sans surcharger l'instrument qui, à la différence du clavecin, doit rester léger et portatif : force était donc (malgré quelques tentatives contraires) de ne donner à la harpe que les notes d'une gamme unique, sans accidents. Le luth, au contraire, qui procède par raccourcissement comme nos violons, se maintint plus longtemps, fut même, au xvii^e siècle, l'instrument favori des virtuoses, en raison de la grande variété de sons et d'accords qu'il offrait à des mains habiles. Puis le moment vint où le luth lui-même passa de mode, et le clavecin fut, pendant tout le xviii^e siècle, la base de l'orchestre. Mais le clavecin grandit, devint un instrument à cordes frappées et non plus pincées, c'est-à-dire un piano. C'est à la fin du xviii^e siècle qu'eut lieu cette transformation ; le son devenait ainsi plus robuste, plus vibrant, et surtout susceptible de toutes les nuances d'intensité, du *piano* au *forte*. Le nouvel instrument pouvait traduire à lui seul, d'une manière expressive, claire et puissante, les œuvres les plus compliquées ; c'est pourquoi il sortit presque aussitôt de l'orchestre pour s'appliquer à l'exécution en solo, ou à la musique de chambre ; et lorsqu'il rentra dans les salles de concert, ce fut comme soliste encore, et le plus souvent comme soliste virtuose (1). L'orchestre se trouva ainsi dépouillé de tous les instruments à cordes pincées, si nombreux autrefois, et dont l'impuissance à soutenir le son était si largement compensée par la vivacité, la précision des attaques, et la légèreté sans égale des traits. Seule la batterie (timbales et caisses) représentait, dans le registre grave seulement, et avec deux ou trois notes au plus, le principe de la percussion.

C'est précisément vers cette époque que l'adjonction des pédales à la harpe et enfin la belle invention du double mouvement, due à Sébastien Erard (1787), accrut dans une large mesure les ressources de l'instrument délaissé. On sait que les pédales affectent d'accidents toutes les notes de même nom, d'octave en octave ; le double mouvement permet de faire deux fois de suite cette opération, c'est-à-dire de changer le même *ut* ♭, d'abord en *ut* ♮, puis en *ut* ♯. La harpe peut ainsi être accordée, par une simple manœuvre de pédales, dans tous les tons, depuis l'armure de 7 bémols jusqu'à celle de 7 dièses. Elle reste toujours diatonique, mais devient transpositrice, ce qui veut dire que les notes de deux gammes *différentes* ne sont jamais représentées à la fois : on ne trouve pas le *ré* ♮ à côté du *ré* ♯ ; mais l'instrument peut jouer dans toutes les tonalités, grâce à un changement d'accord. C'est par un progrès analogue que les clarinettes, les trompettes et les cors étaient devenus (au cours du xviii^e) capables de transporter leurs gammes tout entières d'une tonalité dans une autre : l'artiste n'avait pour cela qu'à changer d'instrument, ou à adapter à l'instrument une pièce de rechange (coulisse) différente. Le goût de l'antiquité aidant, la harpe ainsi perfectionnée revint à la mode sous l'Empire, et peu à peu reprit sa place dans l'orchestre, dans l'orchestre français surtout, plus léger que l'orchestre allemand, et plus épris d'effets pitto-

(1) Il faut rappeler ici que M. Saint-Saëns a introduit le piano dans l'orchestre de sa dernière *Symphonie*. Tentative intéressante, qui montre combien le besoin d'instruments de ce genre se fait sentir aujourd'hui.

resques. La harpe a une place d'honneur dans la *Damnation de Faust*, la *Symphonie Fantastique* et *l'Enfance du Christ*, de Berlioz ; Rossini et Meyerbeer en font un fréquent usage dans leurs opéras ; Wagner à son tour introduit 6 harpes dans la *Tétralogie* ; il y a des harpes dans la symphonie de Franck, et il me suffira de citer, pour finir, l'emploi si neuf et si touchant que M. Debussy fait de la harpe dans *Pelléas* (scène de la fontaine, début du 2^e acte, conclusion de l'œuvre, etc.).

Telle quelle, la harpe est cependant loin encore d'être un instrument parfait : elle ne peut moduler rapidement d'un ton à un autre, dès que la parenté n'est pas immédiate, et toute excursion dans le genre chromatique lui est interdite, à moins qu'elle n'ait recours aux sons dits *synonymes*, dont l'emploi est restreint : la harpe peut dire, au lieu de *mi-fa-fa* \sharp , *mi-fa-sol* \flat , mais il lui est absolument impossible de faire entendre la succession *sol-la* \sharp -*si*. Tous les autres instruments de l'orchestre au contraire sont devenus chromatiques ; ni la clarinette, ni la trompette, ni le cor, ne reculent devant l'accumulation des accidents. Seule la harpe en est restée à l'état transpositeur ; seule elle doit s'abstenir de répéter certains traits, certaines mélodies, après tous ses frères de l'orchestre, parce qu'elle ne pourrait les suivre. Il y avait là une inégalité choquante, et qui gênait autant les compositeurs, obligés de restreindre l'emploi d'un instrument précieux, que les harpistes souvent fort embarrassés d'exécuter tel passage d'un auteur novice ou hardi, dont la pensée ne pouvait ou ne voulait pas se plier à l'imperfection de l'instrument. C'est à ces inconvénients que remédie la harpe chromatique de M. Lyon : le principe, fort simple, est de disposer les cordes en deux séries qui se croisent, et dont l'une répond aux touches blanches, l'autre aux touches noires du piano ; l'exécution a demandé trois années d'études patientes (1894-1897).

La harpe chromatique existe ; des artistes tels que M^{me} Tassu-Spencer, M^{lle} Madeleine Lefébure et M. Jean Risler ne l'ont pas jugée indigne de leur talent et ont montré les ressources qu'elle offrait aux musiciens ; d'autre part, on a pu voir récemment, au nouveau Conservatoire populaire fondé par M. Charpentier, de jeunes ouvrières qui, après trente heures d'études, arrivaient à jouer des parties d'accompagnement difficiles pour la harpe à pédales. Les virtuoses et les amateurs de tout ordre sont donc également intéressés par la nouvelle invention, qui de fait a déjà conquis droit de cité aux Conservatoires de Lille, Nîmes et Bruxelles, auxquels d'autres sont venus et viendront bientôt se joindre. Mais le vieil instrument a trouvé d'ardents défenseurs. Rien de plus naturel ; on ne trouble pas impunément de vieilles habitudes, il y a des opinions faites, des préjugés bien établis, il y a aussi l'attachement, fort naturel, des maîtres pour les instruments auxquels ils doivent leurs succès et dont ils sont arrivés à surmonter les difficultés autant qu'il est humainement possible. Tous ces sentiments sont très respectables, et nous ne voulons pas supposer un seul instant que des intérêts plus personnels aient déterminé certaines attitudes : nous sommes ici dans le monde de l'art, qui est, comme on sait, un monde supérieur, où chacun ne songe qu'à la beauté, et jamais à soi-même. Nous allons donc examiner une à une des objections qui, toutes, ont été faites de bonne foi.

La harpe, a-t-on dit, perdrait son caractère en devenant chromatique. Cette phrase recouvre une simple pétition de principe : si Berlioz a écrit que la harpe

« est un instrument essentiellement antichromatique », il a voulu dire par là que la harpe, de son temps, ne pouvait faire entendre de successions chromatiques. Il a constaté un fait, et rien de plus. C'est commettre une erreur de logique assez grossière que de faire de cette circonstance accidentelle la définition même de la harpe. Il n'entre pas plus dans le caractère de la harpe d'être antichromatique qu'il n'entre dans le caractère du piano d'être construit en palissandre. Une bonne harpe chromatique sera encore une harpe, comme un bon piano en acajou sera encore un piano. Il n'y a donc pas lieu de s'arrêter à cette première objection, et il faut simplement rechercher si la nouvelle disposition altère quelqu'une des qualités particulières, telles que le timbre, ou la facilité de certains effets, qui donnent à la harpe sa véritable personnalité.

Le son, a-t-on dit, est plus faible en raison du plus grand nombre des cordes. Ici le vrai se mêle avec le faux. Il ne faut pas croire qu'il y ait, entre la puissance du son et le nombre des cordes, une relation fixe ; sans quoi on ne comprendrait pas que le piano puisse soutenir un seul instant la comparaison avec le violon, ni que la *balalaïka* russe, à trois cordes, ne soit pas le roi des instruments. Il faut simplement que la tension totale des cordes soit proportionnée à la résistance de la table d'harmonie. Ce résultat est atteint dans la nouvelle harpe, parce que la tension des cordes ne dépasse pas une certaine limite, et parce que l'emploi d'une monture en métal (aluminium) a permis de soulager la table d'harmonie d'une partie de l'effort qu'elle était appelée à supporter : en dépit du nombre plus grand des cordes, la table n'est pas plus chargée que dans la harpe à pédales. Aussi la différence de sonorité est-elle, en réalité, inappréciable. Des expériences, faites avec des harpes des deux systèmes et de différentes provenances, cachées par un paravent, ont montré qu'il était *impossible* de reconnaître le timbre de la nouvelle harpe ; c'est ce qu'on a aussi reconnu aux fêtes de Jeanne d'Arc, à Orléans, où quatre harpes chromatiques ont joué, dans la cathédrale, à côté de deux harpes à double mouvement.

Que si M. Hasselmans soutient maintenant que l'ancien instrument a entre ses mains une sonorité inimitable, nous ne nous inscrirons pas en faux contre un pareil jugement. Mais cette supériorité tient au grand talent de M. Hasselmans, et non aux vertus spéciales du double mouvement. On ne peut exiger d'un instrument vieux de cinq années à peine de posséder des maîtres égaux à ceux qu'une longue pratique a fait parvenir à la haute virtuosité. Lorsque Tulou combattait avec acharnement la flûte de Böhm, lorsque les cornistes menacés de l'intrusion du cor à pistons criaient au sacrilège, on pouvait se demander en effet si les instruments perfectionnés se prêteraient à l'exécution artistique autant que leurs devanciers ; mais une nouvelle génération de flûtistes et de cornistes est venue, qui a su retrouver toutes les qualités de son et de style que l'on croyait compromises, avec une agilité et une sûreté d'intonation bien supérieures. Il en sera de même pour la harpe chromatique, si on lui permet de vivre : on passera moins de temps à apprendre l'accord de l'instrument, très laborieux avec l'ancien système, et le jeu des pédales ; on pourra en consacrer davantage au perfectionnement de la sonorité et à l'étude de l'interprétation.

Je sais bien qu'on fait un grief à la harpe chromatique de sa facilité même : le bel instrument de jadis va tomber entre des mains profanes, les artistes

l'abandonneront au vulgaire, parce qu'il aura perdu sa difficulté. Il est certain que les intérêts du grand nombre et ceux du grand art sont distincts ; mais ils ne sont pas contraires. La facilité relative du piano, qui en a fait l'instrument des amateurs et des ignorants, ne lui a pas retiré pour cela la faveur des artistes ; bien au contraire, la grande virtuosité s'est développée en même temps qu'augmentait le nombre de jeune filles capables de jouer médiocrement une valse ; comme les humbles commençantes, les grands artistes ont profité des moyens nouveaux qu'on mettait à leur disposition, sans rien perdre pour cela de leurs qualités personnelles. C'est qu'en réalité un instrument n'est ni facile ni difficile : il est riche, ou il est pauvre, voilà tout. Il est toujours assez facile de jouer mal, que ce soit du cor, du basson ou du violon ; il est toujours très difficile de jouer bien, que ce soit de la flûte, de la harpe ou du piano ; parce que pour jouer bien il faut arriver à donner une âme à ces serviteurs de bois et de métal, ce qui n'est possible que si l'on a la domination entière de son instrument, et si l'on possède soi-même une âme, ce qui n'est pas le cas de tout le monde, tant s'en faut. Le grand art se défend donc de lui-même contre les prétentions de la foule, et n'a pas besoin qu'on l'entoure de difficultés supplémentaires et de règles inutiles. Cette dernière opinion était celle de Beckmesser, mais Beckmesser jouait du luth ; nos harpistes doivent donc le mépriser et ne pas l'imiter. Ce qui est vrai, c'est que les instruments n'ont pas tous les mêmes ressources ; tel passage, que la flûte exécute en se jouant, est impossible au cor ; tel trille, que le violon bat avec indifférence, ne peut sortir sur la clarinette. Et lorsqu'un instrument est riche, il est facile à un débutant d'utiliser une partie de ses ressources ; lorsqu'il est pauvre, impossible d'en rien tirer avant de les avoir toutes à sa disposition. Artistes et amateurs doivent donc se féliciter à la fois d'un enrichissement dont ils tirent des avantages égaux : les uns atteignant des effets nouveaux, les autres s'appropriant des effets qui étaient d'abord réservés aux artistes.

La harpe chromatique est plus riche que la harpe à pédales, puisque, sans rien perdre de l'ancienne sonorité, elle possède plus de notes et se meut sans effort à travers tous les tons, ce qui est la condition même de la musique moderne ; les harpistes futurs ajouteront donc une virtuosité plus grande et plus aisée à toutes les qualités qu'ils possèdent aujourd'hui. On répond à cela qu'ils auront en moins un effet particulier : le *glissando*. En effet, le mode d'accord actuel permet, dans certains cas, à l'artiste de faire sortir de son instrument, rien qu'en y promenant ses doigts, tout un vol de sons pressés, qui forment une gamme, ou un accord de septième. Cet artifice a été perdu par la harpe chromatique, mais la perte n'a été que momentanée, et le *glissando*, si les harpistes y tiennent, sera bientôt reconquis grâce à l'emploi d'étouffoirs séparés ou simplement au progrès de la technique nouvelle. Il faut dire d'ailleurs que cet effet, dont on a abusé, tend à passer de mode. Il serait perdu sans retour, que certainement les compositeurs passeraient outre, et préféreraient encore la harpe chromatique. Car l'orchestre moderne a besoin, pour rester limpide, de s'incorporer ces paillettes lumineuses qui sont les sons de la harpe, et la musique moderne a besoin, pour développer sa richesse, d'user de plus en plus de la gamme chromatique. La conclusion s'impose.

Personne d'ailleurs ne demande la suppression de l'ancien instrument. M. Lyon et M. Hasselmans sont d'accord (à un comma près sans doute), pour

s'en rapporter à l'expérience. Que cette expérience soit donc tentée enfin. M. Gevaert a donné l'exemple en ouvrant, à Bruxelles, une classe de harpe chromatique à côté de la classe de harpe à pédales (1). Cet exemple ne pourrait-il être suivi ? Il semble qu'il y a là une question des plus intéressantes, et presque vitale, pour l'orchestration moderne. Etant donné le caractère de notre art, je crois qu'un instrument chromatique, s'il est d'ailleurs pareil à l'instrument diatonique, a la partie gagnée d'avance : mais encore faut-il pouvoir l'engager.

LOUIS LALOY.

A l'Opéra.

Ce n'est pas au sortir d'une répétition générale qu'on peut se flatter — les yeux encore éblouis par la richesse du spectacle — d'émettre un jugement complet et motivé sur *Bacchus*, le nouveau ballet en deux actes de M. Duvernoy. Mais une telle œuvre mérite-t-elle une étude critique ? Le compositeur s'est-il donné la peine, comme c'est son devoir (qu'il s'agisse d'opéra ou de ballet), d'étudier sincèrement, et à fond, le sujet qu'il a traité ? S'est-il fait une âme antique, pénétrée du sens des légendes orientales ? Supplée-t-il à la conviction par l'originalité de la fantaisie et la nouveauté du style ? A-t-il fait autre chose que donner prétexte à une pompeuse exhibition de décors amusants, de costumes très riches et de jambes agiles ? Je n'ose poser ces questions à M. Duvernoy, pianiste de race et compositeur digne d'une grande estime. Il y a dans sa partition des idées heureuses et de « jolies pages » ; il y en a quelques autres d'une vulgarité qui n'est peut-être pas voulue. Ce ballet n'en est pas moins très brillant ; il fait honneur à M. Gailhard qui l'a monté, et il a été l'occasion d'un très réel succès pour les danseuses.

La Commission de Technique musicale.

Le Congrès musical international de 1900, avant de se séparer, a formé diverses commissions chargées de continuer ses travaux. L'une d'elles, celle de technique musicale, que j'ai l'honneur de présider, a eu tout d'abord à étudier quantité d'ouvrages français, italiens, hollandais, allemands, traitant surtout de systèmes nouveaux d'écriture destinés à remplacer notre notation actuelle.

Grâce aux savants rapports des divers membres de la commission qui s'étaient partagé cette lourde besogne, MM. A. Chapuis, L. Hillemacher, Pierné, Samuel Rousseau, et Lavignac, l'érudit professeur du Conservatoire, ces différents ouvrages ont été discutés et approfondis longuement. Je dois dire que

(1) Résultats pour la harpe chromatique : *Un premier prix avec mention ; — un second prix avec mention ; — un second prix ; — deux accessits.* Et les élèves n'avaient que deux années de travail ; leurs rivaux en avaient huit.

malgré l'ingéniosité de quelques projets, rien ne nous a paru supérieur à la notation actuelle, perfectionnée de siècle en siècle par les grands compositeurs et répondant à toutes les exigences de l'art si compliqué de nos jours. On peut juger, du reste, de l'effroyable perturbation qu'apporterait dans l'enseignement et dans nos bibliothèques l'adoption de signes nouveaux.

Si ces premiers travaux de notre commission n'ont pas produit de résultats pratiques, en revanche, grâce à l'initiative de M. Gabriel Pierné, il en a été tout autrement pour les questions fort intéressantes posées par lui, qui sont les suivantes :

1° *Les instruments de cuivre transpositeurs doivent-ils porter armure (1) ?*

2° *En ce qui concerne les cors, trompettes et cornets, quel est respectivement le ton préférable à employer ?*

3° *En ce qui concerne l'accident de précaution (2), lequel est préférable ?*

A) *De le remettre purement et simplement ?*

B) *De le mettre entre parenthèses ?*

C) *Ou de le placer en petits caractères au-dessus de la note ?*

M. Pierné désirait que ce questionnaire fût envoyé à tous les compositeurs, chefs d'orchestre, chefs de musique, instrumentistes et professeurs, pour que la majorité de leurs suffrages vînt décider de ses points douteux.

Grâce à la générosité d'un membre de la commission dont la compétence en ces matières est bien connue, M. le comte Raoul Chandon de Briailles, nous avons pu non seulement réaliser ce programme, mais obtenir une très utile brochure donnant toutes les réponses reçues, résumées d'une façon extrêmement claire par M. F.-R. Robert, secrétaire de la commission, professeur dans les écoles de la ville de Paris.

Je parlerai d'abord du sujet le plus important, celui des tonalités à choisir dans les divers instruments de cuivre : cors, trompettes et cornets.

A mesure que la musique s'est compliquée, que les modulations sont devenues de plus en plus fréquentes, les instruments peu à peu ont dû suivre les nouvelles exigences, et c'est ainsi que depuis un peu plus d'un demi-siècle, pas davantage, nous avons vu successivement se transformer en instruments chromatiques : la clarinette, le piston, les cors et trompettes, et dernièrement enfin la harpe, le moins chromatique des instruments jusqu'ici.

On peut juger de l'âge d'une partition par la façon dont les instruments sont écrits. Avec Haydn, Mozart et Beethoven, les cors et trompettes sont, autant que possible, dans le ton du morceau : faute d'avoir d'autres notes, ces grands maîtres sont obligés quelquefois de faire grincer des dominantes pour jouir de l'éclat des instruments de cuivre. Cette situation a duré fort longtemps.

(1) Les instruments de cuivre transpositeurs (cors, trompettes et cornets) ne portent pas, en principe, d'armure, parce que les différents tons s'obtiennent par l'adjonction de corps de rechange qui font monter ou baisser le diapason de l'instrument ; toutes les gammes sont notées comme la gamme d'*ut* naturel ; et l'armure est remplacée par l'indication du ton (*cor en fa, trompette en si b*, etc.). Mais de nos jours on tend à abandonner ce système, qui ne se prête pas aux modulations rapides, et à traiter les instruments de cette famille comme les autres. L'emploi de l'armure semble donc s'imposer, mais risque de troubler les artistes qui n'y sont pas accoutumés.

(2) L'accident de précaution est un accident répété devant une note, alors qu'il figure déjà dans la mesure ou à la clé ; on prend cette précaution lorsqu'une modulation est intervenue qui peut faire hésiter.

Wagner, un des premiers, a donné une très grande prépondérance aux cors en *fa*, tout en employant aussi les autres.

La réponse des compositeurs, chefs d'orchestre, virtuoses et professeurs a été à peu près unanime en faveur des cors chromatiques en *fa*, des trompettes en *ut*, des cornets en *si bémol*.

Les partitions du maître Saint-Saëns sont écrites ainsi.

Les réponses de MM. Théodore Dubois, Messenger, Pierné et beaucoup d'autres, dont je suis, concluent dans le même sens.

Tous nous préférierions voir les partitions uniquement porter les instruments en *ut*, mais les habitudes d'une part, la nature même du cor de l'autre, rendent encore la chose bien difficile en ce moment.

M. Parès, l'éminent chef de la Garde républicaine, ainsi que MM. Chandon de Briailles et Dureau, donnent aussi la prépondérance aux mêmes tonalités, tout en réclamant en outre pour la musique militaire les cors et trompettes en *mi bémol*.

On voit que la question est bien clairement élucidée par tous ceux qui ont de la compétence en ces matières, et la brochure publiée par M. Chandon de Briailles est des plus intéressantes à lire.

Moins claire est la réponse sur l'emploi de l'armure aux cors et trompettes. La majorité la demande, mais avec une grande faveur pour l'emploi des accidents à chaque note dans les cors, pour les modulations compliquées. La théorie demande l'armure partout, mais la pratique des instrumentistes rend l'autre système plus sûr dans la lecture de la musique moderne.

M. Vidal demande que l'armure ne soit jamais trop chargée, et de la simplifier en écrivant par exemple *si bémol majeur* au lieu de *si bémol mineur*. M. Brémond, professeur de la classe de cor au Conservatoire, demande l'armure pour les soli seulement, mais non pour l'orchestre. M. Franquin, le professeur de trompette, craint l'armure à cause de l'habitude. M. Danbé résume la chose en disant que l'armure est plus musicale et l'accident plus pratique.

Sur la question de l'accident de précaution, la plupart des réponses sont en faveur de son maintien, purement et simplement, l'accident entre parenthèses ou au-dessus de la note chargeant et compliquant encore la lecture déjà si difficile des partitions d'orchestre. Bien originale et paradoxale l'opinion de M. de la Tombelle, demandant, au lieu des accidents de précaution, la basse chiffrée pour *faciliter* la première lecture.

En somme, on voit que notre commission technique a déjà fait d'utiles travaux, et elle reçoit non seulement de ses membres, mais du dehors, de nouvelles questions à étudier, qui seront non moins intéressantes pour l'art musical.

Les compositeurs doivent donc une reconnaissance particulière à M. Pierné, pour l'initiative des questions élucidées ci-dessus; à M. Chandon de Briailles, qui a permis de les poser et de publier les réponses; enfin à M. Robert, qui les a si habilement résumées.

GEORGES PFEIFFER.

Lectures Musicales.

LA SALLE DE L'OPÉRA DE PARIS.

Charles Garnier — dont on inaugurera bientôt le monument — indique dans les termes suivants la peine qu'il avait prise consciencieusement pour construire la salle du grand Opéra dans de bonnes conditions de sonorité, et le résultat négatif de ses études en matière d'acoustique :

« J'ai tout étudié avec conscience, pendant de longs mois ; j'ai lu les ouvrages dans les langues que je savais ; je me suis fait traduire ceux publiés dans les langues que je ne connaissais pas ; j'ai causé avec celui-ci, discuté avec celui-là, et je suis arrivé, après toutes ces études, à découvrir ceci : c'est qu'une salle, pour être sonore et avoir un timbre agréable, devait être longue ou large, être haute ou basse, être en bois ou en pierre, ronde ou carrée, avoir des parois rigides ou capitonnées, passer sur un cours d'eau ou être bâtie en plein sol, avoir des saillies ou être complètement nue, être chaude ou glaciale, vide ou remplie de monde, sombre ou éclairée ; j'ai appris que quelques-uns voulaient que l'on y plantât des arbres, que d'autres voulaient qu'on la fit toute en cristal, que d'autres encore prétendaient que la neige était le meilleur conducteur des sons et qu'il fallait garnir les parois de neige factice (?) et que d'autres enfin, revenant au principe de Vitruve, demandaient que l'on plaçât quelques casseroles au-dessous des banquettes !

« Tout cela me donnait assez à penser, et je voyais que vraiment j'aurais bien de la peine à en sortir. Je pris alors bravement mon parti et je me dis que, puisque les livres me laissaient dans l'incertitude, ce que j'avais de mieux à faire était de chercher moi-même ces lois introuvables, et, ne pouvant découvrir le moyen infallible de passer de la théorie à la pratique, il fallait que je passasse de la pratique à la théorie.

« Me voilà donc suivant cette idée, parcourant toute l'Europe en compagnie de Louvet, mon inspecteur et mon ami, entrant dans toutes les salles de spectacle, écoutant si elles étaient sourdes ou sonores. Nous allions en haut, nous allions en bas, nous allions au milieu, demandant souvent l'opinion de quelques artistes ou de quelques directeurs ; puis nous relevions le plan de la salle lorsque nous ne le possédions pas, nous notions le genre de construction, l'âge du bâtiment et enfin les petits détails qui pouvaient avoir une importance quelconque. Tout cela fait, mis en notes, les échos reconnus, les sonorités entendues, les salles mesurées, nous passions à d'autres, faisant le même travail ; de sorte que, tant et si bien, nous sommes arrivés à ausculter ainsi un certain nombre de salles et des plus connues, en Italie, en Allemagne, en France, en Espagne, en Angleterre, en Ecosse, en Belgique, en Scandinavie, etc., etc.

« Nous avons donc là une statistique exacte, et il était permis d'espérer que quelques lois se dégageraient de cette foule d'observations ; mais point. Tout cela mis en ordre, étudié, comparé, arriva à nous donner comme résultat une incertitude certaine (1)... »

CHARLES GARNIER (2).

(1) A notre connaissance, la science de l'acoustique n'a pas fait, depuis 1881, de nouveaux progrès.

(2) *Le nouvel Opéra de Paris*, Paris, chez Ducher, 1881, t. I, p. 184 et suiv.

Exercices d'analyse.



Tel est, on s'en souvient, le chant grave et doux, et d'une admirable simplicité, qui s'exhale de l'orchestre au début de *Pelléas*. Arrêtons-nous, pour le moment, à ces quatre mesures qui disent, à elles seules, la tristesse d'une antique légende, et tâchons d'analyser cette impression. Ce mouvement de quinte (*ré-la*) est peut-être le plus naturel de tous les mouvements de la voix : un grand nombre d'*introïts* grégoriens, et plusieurs chansons populaires de caractère ancien (*Le Roi Renaud, La Pernelle, Le Roi Loys, Voici la Saint-Jean*), atteignent de cette manière la note qui formera l'axe de la mélodie, sa ligne de centre, sa *dominante*. Rappellerai-je ici que, selon Denys d'Halicarnasse, il y a un intervalle de quinte, dans le langage, entre une syllabe accentuée et une syllabe atone ? Sans remonter à une aussi lointaine autorité, il suffit de remarquer que cet intervalle, moins étendu que l'octave et presque aussi consonnant, est à la fois très facile à saisir, pour l'oreille, et à prendre, pour la voix. D'où son rôle prépondérant dans la musique de tous les temps ; d'où aussi son caractère simple et primitif.

Quelle est, maintenant, l'harmonie de cette première mesure ? Un accord parfait, construit sur le *ré*. Mais on remarquera l'absence de la tierce (*fa*). Un tel accord a pour nous quelque chose de flottant, de mystérieux, et comme la majesté de l'indéterminé. Pourquoi ? Parce que seule la tierce, majeure ou mineure, permet de classer un accord dans l'un des deux modes, majeur ou mineur, entre lesquels notre musique moderne doit opter : un accord sans tierce, surtout lorsqu'il se présente au début d'une phrase, nous apparaît donc comme antérieur et supérieur à toute spécialisation ; c'est une forme générale et vide, susceptible de se préciser de deux manières différentes. En outre, la consonance de quinte est, en un certain sens, plus harmonieuse, plus *fondue* que celle de la tierce : l'oreille distingue plus difficilement le *la* du *ré* qu'elle n'en distinguerait le *fa* ♭ ou le *fa* ♯. De là provenait la vieille classification des consonances en parfaites (quinte juste et quarte juste) et imparfaites (tierces et sixtes majeures et mineures) ; jusqu'au début du xvi^e siècle, l'accord final d'une phrase à plusieurs parties devait se composer uniquement de quintes et d'octaves, à l'exclusion des tierces, afin que l'oreille fût pleinement satisfaite. De nos jours, au contraire, la tierce majeure est à peu près de règle, dans les conclusions, et l'on prescrit, à l'école, « d'éviter les accords imparfaits ». Nous éprouvons le besoin de préciser sans cesse le mode, même aux dépens de l'euphonie ; c'est pourquoi un accord dépourvu de tierce nous est un peu étrange, et nous ramène à des temps plus anciens, où l'oreille, plus délicate pour le choix des consonances, n'exigeait pas, pour comprendre le discours musi-

cal, qu'on lui mît les points sur les *i*, c'est-à-dire les tierces sur les quintes.

La seconde mesure amène un mouvement parallèle de quinte entre les deux parties extrêmes (*ré-la, ut-sol*). On sait qu'une pareille disposition est sévèrement prohibée à l'école. M. Debussy n'a cependant pas reculé devant la « faute », et de fait ces deux quintes ne produisent en aucune manière l'impression de choc, de changement brusque et maladroit d'harmonie, de discontinuité en un mot, qui est la raison véritable de cette interdiction. Tout au contraire, on sent, lorsque le *sol* vient frapper la quinte avec l'*ut* de la basse, que la phrase n'est pas terminée, qu'il n'y a là qu'une oscillation passagère, qu'on reviendra au point de départ : le *sol* fait prévoir le *la* qui lui fait suite. Et cette impression tient à ce que ce *sol* n'est pas une note réelle ; si consonant qu'il soit, en fait, avec les autres notes de l'accord, il lui est cependant étranger, et rentre dans la classe de ces altérations passagères, qui sont justiciables du mouvement mélodique et non de l'harmonie. N'oublions pas en effet qu'au-dessus de l'oreille qui perçoit, il y a l'esprit qui juge, et saisit les rapports entre les différents mots du discours musical. Aucun doute n'est possible ici ; pas un instant nous ne pouvons croire à la succession de deux accords parfaits construits, l'un sur le *ré*, l'autre sur l'*ut*, parce que la relation entre ces deux accords serait beaucoup trop indirecte. De même, des syllabes susceptibles d'être découpées en mots de deux manières différentes (celles qui peuvent faire naître un jeu de mots) seront toujours interprétées immédiatement et sans hésitation dans leur sens le plus naturel et le plus conforme à la conversation engagée ; c'est ce sens que nous attendrons instinctivement, et nous ne désarticulerons la masse sonore qui parvient à notre oreille qu'avec un parti pris bien arrêté. Il en est exactement ainsi dans notre texte musical : un accord d'*ut* se présente, mais nous ne sommes pas dupes, nous nous refusons à en rester à ce point ; ce que nous voulons entendre, c'est un accord de *la*, parce qu'il y a, du *ré* au *la*, un enchaînement naturel : ces deux notes forment en effet un intervalle de quinte ; si le *ré* est une tonique, le *la* sera une dominante ; si le *la* est tonique, le *ré* sera la sous-dominante. Cet accord nous est donné en effet, dans son premier renversement (*ut-mi-la*), lorsque le *sol* de la partie supérieure est remonté au *la*, selon notre vœu. Ainsi les quintes parallèles, au lieu d'interrompre la phrase, nous font comprendre au contraire qu'elle n'est pas terminée, et en fortifient l'unité, bien loin de l'amoinrir. Il n'en faut pas davantage pour les justifier, devant l'auditeur ignorant comme devant le maître d'harmonie le plus sévère.

Cette phrase de quatre notes (répétée, avec un rythme plus ferme, dans les deux mesures suivantes) repose donc sur deux accords seulement : l'un, incomplet, construit sur le *ré* (*ré-la*), qui prépare ; l'autre, complet, construit sur le *la* (*la-ut-mi*), qui précise. Mais que précise-t-il ? En quelle tonalité sommes-nous ? en *fa* majeur, en *sol* mineur ou majeur, en *ut* majeur ? Tous ces cas, à ne considérer que l'aspect matériel des accords et l'absence de certains accidents, sont possibles ; aucun ne se présente pourtant à l'esprit de l'auditeur, parce que, si l'on comprenait la phrase dans l'une de ces tonalités, son harmonie serait construite, comme en porte-à-faux, sur des accords de la tierce ou du second degré, qui n'auraient qu'un très faible rapport avec la tonique. Il faut absolument, pour que ces quatre notes aient un point d'appui solide, que l'un des deux accords dont elles émanent joue le rôle d'accord to-

nique : en d'autres termes, nous ne pouvons être qu'en *ré*, ou en *la* mineur. La tonalité de *ré* est adoptée de prime abord, parce que l'accord de tonique est beaucoup plus naturel, au début d'une phrase, que l'accord de sous-dominante. Ce *ré* est-il majeur ou mineur ? L'absence de tierce permet d'en douter, jusqu'à l'apparition du second accord, qui renferme un *ut* naturel. Cet *ut* formerait avec le *fa* # un intervalle dissonant de triton, avec le *fa* ♮ une quarte juste : l'oreille préfère ce dernier intervalle, et interprète rétrospectivement le premier accord en *ré* mineur.

Mais ici une nouvelle remarque s'impose : notre gamme de *ré* mineur comporte un *ut* #, qui est la sensible, au lieu qu'ici l'*ut*, bien en évidence à la basse, n'est pas altéré. Qu'est-ce que cette gamme de *ré* mineur dépourvue de sensible ? C'est tout simplement le premier mode du plain-chant (avec *si* ♭ facultatif), le plus usité, comme aussi le plus grave des huit modes principaux dont disposaient les heureux compositeurs du moyen âge. Ce n'est donc pas sans raison qu'un sentiment de résignation pieuse et de compassion sereine s'empare de nous à ces simples accents : ils ont résonné longtemps sous la voûte des cathédrales, et s'y font encore entendre, autant que le permet la fantaisie d'un organiste ou le mauvais goût d'un clergé barbare. Nous reconnaissons tous, dans cette phrase, la voix du passé qui nous dit de plier le genou, et d'adorer des ordres impénétrables. La foi des anciens âges se ranime au coup de baguette du grand charmeur qui se nomme M. Debussy. Car cette longue analyse ne doit pas nous donner le change : ce n'est pas par un calcul que le compositeur est arrivé à cette expression de sa pensée ; il n'a pas examiné la valeur des accords, le sens des accidents, compulsé les vieux Graduels ou réfléchi au sens mystique des différents modes. Non ! mais il a retrouvé en lui, par un de ces efforts d'intuition qui font les chefs-d'œuvre, un peu de la vieille âme de notre race, et, par là même, quelque chose des mélodies où cette âme s'est chantée. Et c'est peut-être pour cela que cette musique, si émouvante pour nous, qui n'avons pas renié notre ancienne liturgie, a quelque peine à se frayer un chemin dans une conscience musicale étrangère, que domine le choral luthérien.

LOUIS LALOY.

Esthétique musicale.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro l'article faisant suite aux études sur Herbert Spencer. Il a pour objet *les idées de Darwin sur la musique*.

Informations

Dans notre dernier numéro, nous avons, au sujet de *Don Juan*, si peu respecté dans quelques théâtres, rappelé le vœu émis par le dernier Congrès de musique ; nous avons dit que, dans la presse, MM. Saint-Saëns, E. d'Harcourt, André Corneau, avaient regretté que le chef-d'œuvre de Mozart ne fût pas respecté. La *Revue théâtrale*, sous la plume de M. Jules Martin, s'associe à ces doléances dans son dernier numéro :

La partition dont on se sert actuellement à l'Opéra n'est pas conforme, loin de là, au texte original. Au lieu de prendre la 2^e édition donnée par Gugler, à Leipzig, en 1875, et qui est la seule correcte, on se sert toujours, en effet, de l'édition de Peters, qui est pleine d'inexactitudes et dans laquelle — ainsi que l'a constaté récemment notre distingué confrère M. Combarieu — on n'a pas ajouté moins de *deux cent vingt-huit* pages ! Dans le seul troisième acte, lequel, bien entendu, est le deuxième acte dans l'édition originale qui n'en comptait que deux, l'initiative privée a cru devoir ajouter :

Dix pages d'entr'acte ; huit pages de récit ; deux pages de récit ; treize pages de récit (là une coupure supprimant sept pages de texte gravé) ; deux pages de récit (nouvelle coupure, depuis la page 263 jusqu'à la page 268, et, dans cette coupure, une division qui met fin à un troisième acte et ouvre un quatrième acte, cinq pages d'entr'acte, un récit, un rondo, etc.)

En outre, on a introduit dans *Don Juan* une anthologie chorégraphique de cinquante-sept pages, faite avec des lambeaux de symphonie, de quatuor et de quintette, et la *Marche turque*, empruntée à une *Sonate* pour piano !

Quelques érudits avaient espéré que M. Gailhard, fervent admirateur de Mozart, rétablirait le texte intégral pour la reprise qui vient d'être faite ; mais le directeur de l'Opéra a remonté l'œuvre telle qu'elle avait été jouée en 1834, c'est-à-dire avec les malheureuses modifications que nous venons d'indiquer.

M. Pierre Lalo, le critique du *Temps* dont on connaît la haute autorité, s'associe à nos plaintes (Chronique du 25 novembre) et nous consacre quelques lignes trop élogieuses pour que nous puissions les citer ici.

— Voici le programme des cours et conférences d'histoire de la musique, organisés par notre collaborateur M. Romain Rolland, qui s'ouvriront le 5 janvier, à l'École des Hautes Etudes sociales, 15, rue de la Sorbonne.

- | | |
|--|--|
| 1. M. THÉODORE REINACH, docteur ès lettres. | <i>La mélodie dans la musique grecque.</i> |
| 2. M. LOUIS LALOY, rédacteur en chef de la <i>Revue Musicale</i> | <i>La musique antique et le chant grégorien.</i> |
| 3. M. PIERRE AUBRY, archiviste paléographe. | <i>Histoire de la musique française, des origines à la Renaissance.</i> |
| 4. M. GEORGES HOUDARD, professeur libre à la Sorbonne. | <i>L'évolution du rythme musical, de l'antiquité gréco-romaine à la Renaissance.</i> |
| 5. M. HENRY EXPERT, professeur à l'École Niedermeyer. | <i>La musique française au temps de la Renaissance.</i> |
| 6. M. ROMAIN ROLLAND, chargé de cours à l'École normale supérieure. | <i>Les origines de l'Opéra.</i> |
| 7. M. JULIEN TIERSOT, sous-bibliothécaire au Conservatoire national de musique. | <i>La musique au temps de la Révolution.</i> |
| 8. M. CHARLES MALHERBE, bibliothécaire-archiviste de l'Opéra. | <i>Le romantisme de Berlioz.</i> |
| 9. M. HENRI LICHTENBERGER, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy. | <i>Question d'esthétique et d'histoire musicale moderne.</i> |
| 10. M. JULES COMBARIEU, directeur de la <i>Revue musicale</i> | <i>La musique au point de vue sociologique.</i> |
| 11. M. LIONEL DAURIAC, professeur honoraire à l'Université de Montpellier. | <i>Richard Wagner.</i> |
| 12. M. HELLOUIN. | <i>Gossec.</i> |
| 13. M. VINCENT D'INDY, directeur de la <i>Schola Cantorum</i> | <i>César Franck.</i> |

Un concert de musique française du xvii^e siècle aura lieu à l'École des Hautes Etudes sociales, dans le courant de décembre, avec le concours des élèves de l'École Niedermeyer, sous la direction de M. Henry Expert. On y entendra des

pièces de Jannequin, Costeley, Goudimel, etc. Une des principales curiosités de ce concert sera l'audition de chansons à plusieurs voix de Claude le Jeune sur des vers mesurés à l'antique. Ces œuvres d'un des plus grands artistes de la Renaissance française viennent d'être retrouvées et publiées par M. Henry Expert, à qui l'on devait déjà, entre tant d'autres découvertes, celle du charmant Costeley, dont plusieurs pièces sont devenues presque classiques.

— LE CONSERVATOIRE DE NANCY a donné, le 9 novembre, son premier concert sous la direction de M. J.-Guy Ropartz, avec le programme suivant :

1. Ouverture des **Maitres chanteurs**. R. WAGNER.
2. **Concerto en sol mineur**. M. C. SAINT-SAENS.
Pour Piano et Orchestre.
M. F. BLUMER.
3. **Symphonie en ré mineur**. M. G. WITKOWSKI.
(1^{re} audition).
I. *Lent et solennel. — Animé.*
II. — *Très lent.*
III. — *Animé.*
4. **La Cloche des Morts** (1^{re} audition). M. J.-GUY ROPARTZ.
Paysage breton pour Orchestre.
5. **Komarinskaja**. J. GLINKA.
(1803-1857).

La Symphonie de M. Witkowski (élève de M. V. d'Indy) a été exécutée pour la première fois à Paris, en 1901, à la Société Nationale. La pièce de Glinka sera suivie d'autres œuvres caractéristiques de la musique russe, disposées selon l'ordre chronologique : M. Ropartz reste fidèle au concert historique ; sous son excellente direction, la saison promet d'être des plus intéressantes. Le 23 novembre, était exécutée la *Dante-Symphonie* de Liszt.

— M. MASSENET A L'ÉTRANGER. — *Le Jongleur de Notre-Dame* a été représenté à Hambourg avec un grand succès. La *Neue Zeitschrift* de Leipzig apprécie l'ouvrage en ces termes :

Massenet, le créateur génial de *Manon* et d'*Hérodiade*, a écrit, sur ce livret plein de caractère, une musique intime, qui nous montre combien l'expression de poète musical (*Tonpoet*) peut lui être appliquée avec exactitude. Oui, Massenet est un grand poète. En maître de la poésie, c'est avec une âme ardente qu'il écrit la musique ; sans violence et sans tapage, mais avec une éloquence abondante et persuasive, il nous parle et nous inspire des sentiments inconnus. Quel est l'Allemand qui ne goûterait pas cette musique ?...

— M. CHARPENTIER A L'ÉTRANGER. — A propos de *Louise*, reprise à Strasbourg avec un grand succès, la *Neue Zeitschrift* de Leipzig écrit les lignes suivantes :

Il faut chercher les raisons de ce succès dans les magnifiques tableaux de Paris et l'exécution vraiment remarquable que nous devons à Lohse. La musique n'offre absolument rien de nouveau. Il y a bien des compositeurs qui s'inspirent, comme Charpentier, de Wagner, et font mieux, sans comparaison. Beaucoup d'idées fort minces, au point de vue des paroles comme de la musique, donnent lieu à d'interminables développements. D'autres passages, au contraire, qui excitaient notre curiosité à la lecture du livret, ne répondent pas à notre attente, dans la partition ; c'est ainsi qu'on attendait de Charpentier tout autre chose à la fin du premier acte. La déclamation creuse et sentimentale ne peut pas toujours faire illusion sur la pauvreté du fond. Quelle que soit notre reconnaissance pour la direction qui nous a fait connaître ce roman musical, nous n'en voulons pas moins affirmer bien haut que bien des compositeurs, dont on ne dit pas un mot, le mériteraient davantage.

— LA MUSIQUE POPULAIRE A L'ÉTRANGER. — L'Académie populaire de chant de Dresde entre dans sa seconde année d'existence. Cette société donne aux ouvriers et ouvrières de la ville des concerts à fort bon marché, en prélevant une cotisation hebdomadaire de 0 m. 10 (0 fr. 125), et en associant une partie de ses membres, ceux qui chantent, à l'exécution des œuvres. Les simples auditeurs sont tenus d'assister aux classes de chant (2 heures par semaine), pour se familiariser avec les différentes parties des grandes œuvres chorales.

— Je profite des récentes auditions de Beethoven pour signaler la publication dans l'*Athenaeum* de juillet, et le *Monthly Musical Record* d'août dernier, de quelques lettres inédites de Muzio Clementi (1). Il faut remercier sir Cecil Clementi-Smith de l'abnégation dont il a fait preuve, en publiant cette correspondance, qui ne fait certes pas grand honneur à son aïeul. — Clementi, associé d'un éditeur anglais, F.-W. Collard, se vante de son habileté à « empau-mer » Beethoven, et de la bonne affaire qu'il a faite à ses dépens. Voici quelques fragments de la lettre du 22 avril 1807, adressée de Vienne à Collard (2) :

Avec un peu d'adresse, et sans trop m'avancer, j'ai fait enfin la conquête de cette *beauté dédaigneuse* (Beethoven). Elle commença d'abord à me grimacer des sourires, en public, et à coqueter avec moi. Naturellement, je pris soin de ne pas la décourager... Quelques jours après, il vint me voir à la maison. Concevez le ravissement mutuel d'une telle rencontre. Je pris soin de la faire tourner au profit de *notre* maison. Je convins avec lui de prendre en manuscrit *trois quartettes*, une *symphonie*, une *ouverture*, un *concerto pour violon*, qui est fort beau, et qu'il arrangera, je pense, sur ma demande, pour le piano forte, et un *concerto pour le piano forte*. Et pour *tout cela*, nous avons à lui payer deux cents livres... Je l'ai également engagé à composer deux sonates et une fantaisie pour le piano forte, qu'il doit donner à notre maison pour soixante livres... (Faites attention que j'ai parlé de livres, et non de guinées !) (3).

Le plus triste, c'est que, deux ans et demi après, Beethoven n'avait encore rien reçu (4).

ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE. — M. J. Spencer Curwen, membre de l'Académie royale de musique, vient de publier en un volume de 140 pages (*School music abroad*, J. Curwen, Londres), le récit des visites qu'il a faites dans toutes les capitales de l'Europe pour étudier l'organisation de l'enseignement du chant. L'auteur déclare que c'est à Paris qu'il a été le mieux reçu (par M. Chevé et M. Danhauser, en 1882) : c'est à ce bon souvenir que nous devons la communication de ce très intéressant ouvrage, qui n'est pas dans le commerce et que l'auteur a bien voulu nous envoyer. Si nous le signalons, c'est qu'il devra être consulté par tous ceux qui s'occupent d'introduire la musique dans notre enseignement officiel.

On sait qu'en Angleterre il existe un *Register* où peuvent s'inscrire, à de certaines conditions, les professeurs dignes d'être recommandés à la confiance du public. *The Journal of education* (oct. 1902, « *music Teacher and the Register* », p. 665) publie un important article à ce sujet. L'auteur demande que les conditions à remplir pour être admis à l'inscription sur le futur *supplemental Register* destiné aux professeurs de matières spéciales (dessin, *musique*, gymnastique) soient semblables à celles qui sont imposées, dès à présent, pour l'inscription des professeurs ordinaires sur le *Register* proprement dit ; c'est-à-dire

(1) Ces lettres sont toutes écrites en anglais à F.-W. Collard. La première est datée du 17 août 1803 ; la dernière, de Vienne, probablement de septembre 1809.

(2) Les passages soulignés le sont aussi dans l'original.

(3) La livre vaut 20 sh., et la guinée 21.

(4) Lettre de Clementi, septembre 1809.

qu'on exigerait des maîtres de musique, non seulement un diplôme attestant leur compétence technique, mais un certificat d'entraînement (*training*) pédagogique.

— Qui aurait cru que l'Italie, la patrie du *bel canto*, n'avait pas encore institué de diplôme pour les professeurs chargés d'enseigner le chant dans les écoles de l'Etat ? Cette lacune singulière vient d'être comblée. Le *Bulletin officiel du ministère de l'Instruction* (Rome, 2-9 octobre 1902) publie un décret daté du 26 juin et contresigné par M. le ministre N. Nasi, à la suite duquel se trouve un programme d'examen pour l'enseignement du chant dans les écoles normales. Cet examen comprend les épreuves suivantes : 1^o harmonisation à 4 parties d'un thème donné ; 2^o exercices de transposition ; 3^o lecture à vue d'une mélodie, avec accompagnement de piano ; 4^o composition d'un chant court et facile à 2 voix, sur un thème donné par la commission d'examen ; 5^o exercices d'analyse théorique et pratique ; 6^o formation et direction d'un petit chœur.

En France, un examen analogue (mais avec programme fort complet, et à deux degrés) a été institué, pour l'enseignement *primaire*, par les décrets du 18 janvier 1887 (art. 114 et 117), du 18 janvier 1893, du 29 avril 1895, et par l'arrêté du 29 avril 1895.

— LA SCHOLA CANTORUM a rouvert ses portes, le 13 novembre, avec le programme suivant :

1. **Sanctus et Benedictus de la Messe du Pape Marcel.** . . . G.-P. DA PALESTRINA.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
2. **Prélude & Fugue en la min.** pour orgue. Jean-Sébastien BACH.
M. Alexandre GUILMANT.
3. **Deux Répons de la Semaine sainte.** T.-L. DA VITTORIA.
a) *Tanquam ad latronem* ; b) *Caligaverunt oculi mei.*
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
4. **Alleluja grégorien " Pascha nostrum".** Chant grégorien.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
5. **Trois Chansons françaises** du xvi^e siècle.
a) *Allons, gay, gay, bergères* (1^{re} audition). Guillaume COSTELEY.
b) *Si c'est un grief tourment.* id.
c) *Au joli jeu de pousse avant.* Clément JANNEQUIN.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
6. 1^{re} **Suite pour orgue.** N. CLÉRAMBAULT.
a) *Grand plein jeu* ; b) *Fugue* ; c) *Duo, Trio.*
d) *Basse et dessus de trompette* ; e) *Récit* ; f) *Dialogues sur les grands jeux.*
M. Alexandre GUILMANT.

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE

Histoire sacrée de M.-A. CHARPENTIER.

PERSONNAGES.

<i>Jesus.</i>	M. P. GIBERT	<i>Ostia.</i>	M ^{me} CIBERT
<i>Petrus.</i>	M. JEAN DAVID	<i>Ancilla.</i>	M ^{lle} LEGRAND
<i>Historicus.</i>	M. GÉBELIN	<i>Les Chœurs.</i>	

M. Henri Cochin, député du Nord, a montré, dans une élégante causerie, la Schola plus vivace que jamais, et presque fortunée. Le comité directeur a résolu de ne plus donner qu'un seul concert par mois, afin d'y apporter tous ses soins. Ce concert, pour soli, chœurs et orchestre, aura lieu, autant que cela sera possible, le quatrième jeudi du mois, le soir ; il sera précédé d'une répétition générale publique, pour les personnes qui se déplacent difficilement le soir ou

que l'éloignement de la rue Saint-Jacques pourrait effrayer. Les autres concerts qui pourraient être donnés à la Schola, le seront par des sociétés indépendantes ou des artistes agissant pour leur propre compte.

Le premier concert de la Schola aura donc lieu le jeudi 27 novembre au soir, il sera consacré à l'œuvre de MOZART. On y exécutera en première partie le *Concerto pour Piano en Mi bémol*. Au piano M^{me} LANDOWSKA. En seconde partie seront donnés d'importants fragments d'*Idoménée*, opera seria. Aux programmes des concerts suivants :

— Troisième acte (audition intégrale) de l'*Alceste* de Gluck. Alceste, M^{me} Jeanne Raunay.

— Deuxième et troisième acte de *Castor et Pollux*, de Rameau.

— Deuxième acte (audition intégrale) de *Euryanthe*, de Weber.

— Sélection de l'*Ariodant*, de Méhul.

— Sélection de l'*Orfeo* de Monteverde, reconstitution de M. Vincent d'Indy.

— *La Passion selon saint Jean*, de Jean-Sébastien Bach.

Les exécutions auront lieu sous la direction de M. Vincent d'Indy et de M. Ch. Bordes.

PROGRAMME DE L'**Œuvre de Mimi Pinson** (Directeur : GUSTAVE CHARPENTIER) : *Cours populaires de Musique et de Danse offerts aux ouvrières parisiennes.*

Les cours ont lieu chaque soir de 8 h. à 10 h. **Maison Pleyel, Wolff, Lyon et C^{ie}**, 22, rue Rochechouart, dans l'ordre suivant :

Solfège :	{	Élémentaire. Lundi, M. Marcastel (120 élèves).
		Supérieur. Mercredi, M. Tornié (80 élèves).
Chant :	{	Mardi, M. et M ^{me} G. Lantelme (70 élèves).
		Jeudi, M. J. Torchet (50 élèves).
Harpe chromatique (G. Lyon) :	{	Mardi et Jeudi, M. Heywang (15 élèves).
		Mercredi, M ^{lle} Baret (15 élèves).
		Samedi, M ^{lle} Walbin (15 élèves).
Piano :	{	Supérieur. Samedi, M. E. Decombes, professeur honoraire au Conservatoire (20 élèves).
		Élémentaire. Mercredi, M. Emile Nérini (30 élèves).
		Pour commençantes. Vendredi, M. Pillard (80 élèves).
Danse classique :	{	Lundi, M. Bucourt, de l'Opéra (80 élèves).
		Mardi, M ^{lle} V. Hugon, de l'Opéra (45 élèves).
		Jeudi, M ^{lle} J. Souplet, de l'Opéra (40 élèves).
		Vendredi, M ^{lle} A. Gillet, de l'Opéra (40 élèves).

Chaque semaine, une vingtaine d'élèves nouvelles viennent s'inscrire pour chacun de ces cours.

Le 10 novembre, M. le Ministre de l'Instruction publique visitait le nouveau conservatoire en plein travail, et souhaitait, dans une allocution charmante, bon succès et jours heureux à la Mimi Pinson moderne, aussi gracieuse que celle d'autrefois, mais moins légère. Ce sont là des paroles de bon augure.

— Les concours d'admission au Conservatoire national de musique et de déclamation viennent de se terminer.

Ils ont occupé 17 séances du 15 octobre au 15 novembre.

Il s'est présenté :

1° Pour les classes de *déclamation* : 222 aspirants, dont 108 hommes et 114 femmes. Il y avait 22 places d'élèves vacantes; 10 aspirants et 12 aspirantes ont été reçus élèves.

2° Pour le *chant* : 98 aspirants et 129 aspirantes, pour 39 places vacantes ; 16 aspirants et 23 aspirantes reçus élèves.

3° Pour les classes de *piano* (hommes), il s'est présenté 33 aspirants (pour 10 places vacantes) ; 10 aspirants reçus élèves.

4° Pour les classes de *piano* (femmes), il s'est présenté 192 aspirantes (pour 20 places vacantes) ; 20 aspirantes reçues élèves.

5° Pour la classe de *harpe* : 12 aspirants ; 3 places vacantes ; 3 reçus élèves.

6° Pour les classes de *violon*, il s'est présenté 166 aspirants (pour 16 places vacantes) ; 16 aspirants reçus élèves.

7° Pour les classes de *violoncelle*. — 35 aspirants, 5 places, 5 reçus.

8° Pour la classe d'*alto*, 4 aspirants, 3 places, 3 reçus.

9° Pour la classe de *contrebasse* : 10 aspirants, 5 places, 5 reçus.

10° Pour la classe de *flûte* : 17 aspirants, 4 places, 4 reçus.

11° Pour la classe de *hautbois* : 7 aspirants, 2 places, 2 reçus.

12° Pour la classe de *clarinette* : 3 aspirants, 2 places, 2 reçus.

13° Pour la classe de *basson* : 5 aspirants, 4 places, 4 reçus.

14° Pour la classe de *cor* : 4 aspirants, 1 place, 1 reçu.

15° Pour la classe de *cornet à pistons* : 13 aspirants, 2 places, 2 reçus.

16° Pour la classe de *trompette* : 6 aspirants, 3 places, 3 reçus.

17° Pour la classe de *trombone* : 8 aspirants, 5 places, 5 reçus.

AU CONSERVATOIRE

La *Société des concerts du Conservatoire* a inauguré sa 76^e année, le 23 novembre, avec le programme suivant :

1° **Symphonie en ré majeur** (n° 2). BEETHOVEN.

2° **Les Indes Galantes**. J.-B. RAMEAU.

Airs de Ballet :

Marche. — Menuet. — Danse des Sauvages. —
Chaconne.

3° **Chœur et Air des Saisons**. J. HAYDN.

M. DELMAS.

4° **Le Songe d'une Nuit d'été**. MENDELSSOHN.

Ouverture. — Scherzo. — Marche et Chœur des Fées.
— Intermezzo. — Nocturne. — Marche nuptiale.
— Finale et Chœur.

Soli : M^{mes} DREES-BRUN, SUREAU-BELLET.

5° **Ouverture d'Euryanthe**. WEBER.

Profitons de cette solennité de réouverture, qui fut très brillante, pour rendre hommage à M. Marty, le compositeur éminent entre les mains de qui le bâton de chef d'orchestre ressemble à un sceptre — celui de la tradition, du goût et du grand art classiques. Espérons que M. Marty, usant de sa grande et légitime autorité, comblera, dans l'exécution de la messe de Bach en *si mineur*, des lacunes que nous avons déjà signalées, comme il a déjà supprimé le fameux accord du début !

Les concerts.

CONCERTS COLONNE. — 26 octobre. — La deuxième *Symphonie* de Brahms, exécutée pour la première fois au Châtelet, est plus plaisante que la première, parce qu'elle vise moins à la grandeur. Le premier mouvement est aimable, un peu à la manière de Mendelssohn, l'Adagio a des inflexions assez touchantes, et le Finale est un morceau solide et bien construit; il faut ici, comme dans la première symphonie, mettre hors de pair l'Allegretto, qui seul a un tour vraiment personnel. C'est une sorte de danse mélancolique, dont le rythme expressif a été fort bien rendu par l'orchestre; le motif, exposé par le hautbois, se transforme et s'anime en passant aux violons, sans perdre sa fraîcheur; une couleur très délicate, et une grande unité, tels sont les mérites de ce petit morceau, mérites plus rares chez Brahms qu'on ne le souhaiterait. Grand succès pour l'auteur, pour l'orchestre et pour le chef d'orchestre toujours vaillant et jeune.

Les deux poèmes que M. Tremisot a écrits sur des vers de Jean Lahor et de Leconte de Lisle témoignent d'un talent facile et d'un esprit cultivé, mais rien de plus. M. Aumonier dirige avec une certaine timidité une voix agréable et bien timbrée.

Le concerto de Liszt en *mi* bémol n'est pas sans valeur, et ne serait pas sans beauté, si l'on en retranchait le piano, cet incorrigible acrobate qui ne peut esquisser une mélodie sans se répandre, dès la troisième note, en pirouettes, entrechats, galops et sauts périlleux dont l'intérêt est tout autre qu'un intérêt musical. M. Marke Hambourg nous a rendu la silhouette un peu oubliée du pianiste inspiré et chevelu, et n'a manqué aucun de ses tours de force.

Quant aux deux *Invitations à la valse*, de Berlioz et de Weingartner, le parallèle auquel nous conviait le programme a été généralement tranché en faveur du maître français : ce n'est pas le tambour de basque, ni les castagnettes, ni le *glockenspiel*, ni la superposition, plus habile qu'heureuse, des motifs, qui peut faire oublier l'orchestration de Berlioz, cette clarinette émue, et ces appels mystérieux des cors qui dessinent le rythme. Il y a de la poésie dans cette interprétation, il n'y a que du mouvement dans la première. Weber n'eût pas hésité.

L. L.

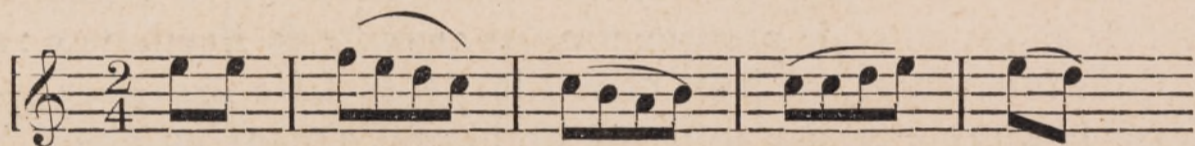
9 novembre. — Hans de Bülow, qui aimait la plaisanterie, en avait parfois de sévères : ainsi, le 3 février 1884, quand il offrait au public allemand (admirable public, si docile, si heureux d'obéir !) le programme suivant, qui fait honneur à son humeur taquine et à l'ingéniosité qu'il mettait à se rendre désagréable : — « Première partie : *Troisième Symphonie* de Johannès Brahms. — Deuxième partie : *Troisième Symphonie* de Johannès Brahms » — Grâce à Dieu, nos *capellmeister* ont moins d'esprit en France, et M. Colonne a bien voulu ne nous donner qu'une seule fois en un concert cette œuvre, très honorable d'ailleurs, bien écrite, bien claire, à laquelle je n'ai pas d'autre objection à faire que celle de ce célèbre égoïste à des malheureux qui imploreraient sa pitié en alléguant qu'il leur fallait pourtant vivre : « Je n'en vois pas l'utilité. » C'est une excellente œuvre néo-classique (s'il est possible toutefois d'être néo-quoi-que-ce-soit et excellent). Comme d'habitude, chez Brahms,

les passages de grâce sont infiniment préférables à ceux de force, et le style est supérieur au sentiment.

M. Lazare Lévy, un tout jeune homme, a exécuté avec une brillante netteté, un peu à la façon de M. Diémer, le *Concerto en la mineur, pour piano*, de Schumann. Je lui reprocherais un peu de sécheresse. Il est possible que Schumann lui-même interprétât ses compositions avec une certaine dureté. J'ai encore eu le bonheur, il y a quelques années, d'entendre jouer à M^{me} Clara Schumann des œuvres de son mari; elle y mettait plus de vigueur et de nervosité que de charme. Mais la tradition n'est rien; l'œuvre est là: — une œuvre toute baignée de tendresse, de poésie, de chaste volupté; le poème de la jeunesse. Un concerto? Non pas. Tout concerto, auprès (même ceux de plus grands que Schumann), semble virtuosité. Celui-ci est pur lyrisme, une fleur parfumée et brillante de rosée.

Je ne parle que du premier morceau. Dans la pensée de Schumann, c'était une œuvre séparée, sous le nom de *Fantaisie*. Je regretterai toujours qu'il ait cru devoir y joindre, quatre ans plus tard, les deux derniers morceaux, qui sont bien inférieurs. Il est vrai que c'est grâce à la virtuosité du dernier que nous devons sans doute d'entendre le premier dans les concerts.

M. Colonne a donné deux auditions de la *Symphonie avec chœurs* de Beethoven. Tout a été dit sur cette œuvre colossale, qui fut l'œuvre de toute la vie de Beethoven. Car, dès 1793, il pensait à mettre en musique l'ode de Schiller, écrite huit ans auparavant. Le thème actuel apparaît en 1808, dans la *Fantaisie pour piano, orchestre et chœurs*, p. 80.



et en 1810, dans l'un des 3 *Gesänge*, op. 83, sur des paroles de Goethe: « Kleine Blumen, Kleine Blätter. »



On peut voir, dans un cahier de notes de 1812, qui appartient au D^r Erich Prieger, à Bonn, entre les esquisses de la *Septième Symphonie* et un projet d'*Ouverture de Macbeth*, un essai d'adaptation des paroles de Schiller au thème qu'il utilisera plus tard dans l'*Ouverture*, op. 115 (*Namensfeier*). Quelques-uns des motifs instrumentaux de la *Neuvième Symphonie* se montrent vers 1815 et 1817. Enfin le thème définitif de la joie est noté en 1822, ainsi que tous les autres airs de la symphonie, sauf le *trio*, qui vient peu après, puis l'*andante moderato*, et enfin l'*adagio*, qui paraît le dernier. On sait que l'œuvre fut exécutée pour la première fois en 1824, deux ans avant la mort de Beethoven. Ainsi, elle a cet intérêt unique d'avoir été portée par lui pendant sa vie entière, d'être l'expression la plus complète et la plus profonde de son être. — Quoi d'étonnant à ce qu'elle ait été si longtemps mal comprise, et qu'aujourd'hui encore, à propos de ces derniers concerts, certains critiques, qui ne manquent pas de courage, aient proclamé leur incapacité à pénétrer dans tous les replis de cette

vaste pensée ? Toute œuvre (je ne dis pas seulement toute œuvre musicale) me semble petite auprès de celle-ci. Car elle est le résumé de toute une vie de passions et de souffrances héroïques, et son effort victorieux pour atteindre, pour créer la joie, qui lui était refusée.

J'étais frappé, en l'entendant l'autre jour chez M. Colonne, des progrès remarquables réalisés depuis dix ans, dans son interprétation, par nos orchestres français. Certes, nous sommes encore loin de la perfection (si la perfection peut être atteinte en une pareille œuvre, qui d'ailleurs ne la comporte guère ; car elle est plus, ou mieux que parfaite). Mais la difficulté est si considérable, et, pour ceux qui se souviennent des anciennes auditions, le chemin parcouru est si grand, que le résultat est digne de tous les éloges. On sait combien le goût musical français s'est formé, depuis la fondation de ces concerts, dont M. Colonne va célébrer bientôt le 30^e anniversaire. La valeur individuelle de chaque exécutant a beaucoup gagné, et le style général de l'exécution est très digne, sinon toujours très vivant. — La première partie de la symphonie ne sonne pas très bien. Mais jamais, ni avec Weingartner, ni avec Richter, je ne lui ai entendu rendre tout l'effet qu'elle promet à la lecture. C'est le fait de l'orchestration, un peu grêle, peu nourrie, manquant d'une solide base. Je n'en comprends pas très bien la raison. Il ne peut être question de la surdité de Beethoven (complète à cette époque) ; car le *scherzo* qui suit témoigne du sens le plus délicat de toutes les nuances de timbres. A-t-il voulu marquer plus nettement la progression de l'œuvre, et n'user au début que de moyens plus sobres, afin de faire ressortir le déchaînement final de toutes les forces de l'orchestre ? Je ne sais. Il l'a voulu. Tâchons de comprendre sa volonté. L'*adagio* a été rendu un peu lourdement. Il en est ainsi de presque tous les *andante* de Beethoven : ce sont des méditations intérieures, qu'il est bien difficile de faire exprimer avec une égale justesse de sentiment par tout un orchestre. Quant au *finale*, les *solis* périlleux ont été assez bien exécutés par M^{lle} M. de Nocé, par M^{lle} Dorigny, par MM. Paul Daranx et Claude Jean ; les chœurs étaient passables et l'orchestre assez bon (1). Seulement, pour une telle œuvre, assez n'est pas assez, il y faut de l'excès. C'est bien à cette musique que pourrais'appliquer le mot de M^{lle} de Lespinasse : « Je n'aime rien de ce qui est à demi, de ce qui est indécis, de ce qui n'est qu'un peu. » Le bon goût et le bon sens n'y suffisent plus. « Il n'y a que la passion qui soit raisonnable. » C'est l'âme bouillonnante d'un peuple, et il y règne à la fin une sorte d'enthousiasme orgiaque, un délire de joie. — Divine force, qui rayonne d'une telle œuvre, — contagion de la force qui se communique à des centaines d'êtres, et les rend, pour quelques heures, plus sains et meilleurs ! Au risque d'encourir la raillerie de nos artistes d'aujourd'hui,

(1) Remarquons cependant qu'on n'entend guère les paroles du texte français, dû à notre distingué confrère, M. Amédée Boutarel. Est-ce un mal ? Je le laisse à juger au lecteur :

Tous, de roses, sa parure,
Ont leur part, bons ou méchants.
Elle a tout : raisins qu'on presse,
Sûrs amis, baisers de feu,
Donne au ver rampant l'ivresse,
Et le chérubin voit Dieu.

Allons, nous avons encore des poètes en France !

dirai-je (pourquoi pas ?) que la grandeur de cette œuvre ne vient pas tant de ce que la musique est belle, que de ce qu'elle est *bonne*, de ce qu'elle est la pensée d'une âme forte et pure ?

ROMAIN ROLLAND.

16 novembre. — La *Quatrième Symphonie* de Brahms, en *mi* mineur, date de 1886 : elle appartient donc à ce qu'on pourrait nommer la dernière manière du maître. Mais en réalité Brahms n'a jamais changé de manière ; il n'a fait, sa vie durant, que dégager, avec lenteur, labeur et sûreté, sa pensée des formes classiques qui l'enserraient, et se libérer des modèles que lui imposaient des admirateurs maladroits. Cette symphonie ressemble aux précédentes par la nature de l'inspiration et le caractère du style ; mais tout ce qui, dans les précédentes, trahissait encore l'ambition de succéder à Beethoven, a enfin disparu : plus d'*adagio* faussement profond, plus de développements étirés et pénibles, plus rien, enfin, de cette allure compassée et guindée du compositeur trop instruit : l'homme se livre enfin, et l'œuvre entière est marquée à son empreinte. Cette œuvre est belle, d'une beauté inquiète et sombre, mais puissante, et qui sait aussi sourire à ses heures. Le premier mouvement, fidèle, dans les grandes lignes, à la forme classique, débute par une phrase entrecoupée, toute en exclamations, que les violons posent sur un solide fond d'harmonie, et que suit une deuxième idée, pareille à une question anxieuse et répétée. Le développement, bien conduit et sobre, accuse le contraste des deux thèmes, et finit par les unir : il y a là quelque chose du lyrisme de Schumann, avec une maîtrise de l'orchestre et une sûreté de construction que Schumann n'a jamais possédées. Le deuxième mouvement (mis à tort au troisième rang par le programme) est un *andante* ; le motif, très simple et mélancolique comme une chanson populaire, est exposé, d'une manière fort saisissante, par le cor, et passe ensuite aux bois et aux cordes sans effort et sans vaine complication. L'*allegro giocoso*, qui fait suite, est le rayon lumineux qui dissipe ces ombres ; il n'a rien cependant de la gaieté d'un Mozart, ni même de la grâce vigoureuse et légère de Beethoven ; ce thème solide, fermement majeur et bien assis sur son contre-sujet, respire une joie puissante et massive, la joie d'un maître musicien qui joue avec sa science, l'âme libre, mais l'esprit sérieux encore ; ni Wagner, ni Bach, n'ont ignoré ces doctes ébats. Je sais bien qu'il y a d'autres manières de faire naître le sourire, et M. Bel-laigue, qui accorde l'esprit à Auber, le refuserait peut-être à Brahms ; mais l'esprit n'est pas tout, et il faudrait plaindre celui qui ne sentirait pas ce qu'il y a dans cette page de Brahms, comme dans bien d'autres œuvres allemandes, de réjouissant pour toute oreille musicale. Quant au *finale*, c'est certainement la partie la plus originale et la meilleure de l'œuvre entière : une phrase courte et funèbre, exposée par les trombones, en forme l'introduction et le fond, d'où se détachent des variations expressives et libres : seule l'harmonie primitive est maintenue, et tous les instruments viennent, à leur tour, dire les pensées que leur inspirent ces tristes accords ; la flûte est particulièrement éloquente, et si douce ! Puis l'introduction est reprise, et ramène le deuil.

Dans son ensemble, et malgré la belle insouciance du troisième mouvement, la dernière symphonie de Brahms est une œuvre de douleur, comme la dernière symphonie de Beethoven est une œuvre de joie ; la musique a rarement eu des accents plus déchirants, et le culte voué par la triomphante Allemagne

d'aujourd'hui à ce maître des mélancolies et des désespérances semble, au premier abord, une bien curieuse contradiction. Mais n'est-ce pas justement que Brahms fournit à des âmes enivrées d'orgueil et congestionnées de bonheur la pâture de larmes, de trouble et de tristesse dont elles ont besoin, pour ne pas cesser de sentir ? Tâchons, pour notre part, de ne pas refuser notre sympathie à un grand artiste dont le romantisme choque parfois nos délicatesses ou notre ironie, mais à qui l'on ne peut refuser je parle de ses dernières œuvres, ni la sincérité, ni la maîtrise en son art.

L'exécution a été très soignée : dans le troisième mouvement, le *piano* qui précède la reprise du motif par les bois a été excellent, et l'on a fort bien entendu, dans l'introduction du *finale*, un certain *fa* du troisième trombone, très important pour l'harmonie, et qui, aux répétitions, avait du mal à se dégager. Les mouvements étaient bons ; je crois que M. Colonne a eu raison de ralentir légèrement l'*allegro giocoso* pour en mieux accuser la forte carrure, et l'*andante* a été fort bien compris. On ne saurait trop savoir gré à M. Colonne de la tâche écrasante qu'il s'est assignée, et dont il s'est si bien acquitté, de nous faire connaître les quatre symphonies de Brahms. Je ne sais rien de plus intéressant et de plus instructif que le progrès continu de ce maître laborieux et patient que nous avons pu voir gravir, jusqu'aux sommets, « le dur sentier de l'inspiration ».

M. Kreisler a obtenu, dans le Concerto pour violon de Beethoven, un gros succès qu'il méritait pour la dextérité des doigts et la jolie qualité du son ; mais l'ampleur fait trop souvent défaut, et, dans les passages rapides aux positions supérieures, la justesse n'est qu'approximative. Mais la justesse est si rare, parmi les artistes et surtout parmi les solistes, qu'on finira sans doute par ne plus l'exiger.

LOUIS LALOY.

CONCERTS LAMOUREUX. — 2 novembre. — M. Chevillard consacre le mois de novembre à Schumann, dont une symphonie sera exécutée chaque dimanche. Ces symphonies sont fort belles, riches d'idées, de sentiment et de rythmes ; elles sont aussi d'une interprétation difficile, parce que cette musique émue et frémissante perd tout son pouvoir, si on ne lui donne pas l'accent qui lui convient. Mais c'est là une difficulté qui ne devait pas arrêter M. Chevillard, et en effet la première symphonie (en *si b*), dont certaines parties peuvent facilement paraître un peu traînantes, a pris, grâce à lui, un éclat et un entrain inusités. Je n'ai plus trouvé aucune longueur ni dans ce premier mouvement, plein de chaudes oppositions, ni dans le *finale*, qui a la grâce de Mendelssohn, avec plus de vigueur. A signaler aussi, vers la fin du *larghetto*, une phrase de cors, qui annonce le Tannhäuser, et qui jamais peut-être n'avait été rendue avec tant d'émotion, de recueillement, de piété.

Le reste du programme était bien loin d'en égaler le début. L'*Églogue* de M. Rabaud, inspirée de la première Bucolique de Virgile, n'a guère de commun avec son modèle que le tour aisé du style. Le deuxième Concerto de Brahms est complètement dénué d'intérêt ; non que les idées en soient totalement absentes, mais le développement est d'une froideur que le piano ne contribue pas à corriger, loin de là. L'*Esquisse sur les Steppes de l'Asie centrale*, de Borodine, est une agréable pièce descriptive, qui gagne beaucoup au voisinage de la triviale polonaise de *Struensée*, de Meyerbeer.

9 novembre. — La deuxième symphonie de Schumann, écrite « dans un moment de grande souffrance physique », ne vaut pas dans son ensemble la première : le développement manque d'une véritable ampleur, et l'orchestration, de couleur. Mais on y trouve d'admirables pages, entre autres l'introduction, où des appels de cors traversent l'inquiétude de l'orchestre, le *scherzo* d'allure classique, avec plus de tristesse (les bois se distinguent dans le trio, merveilleusement enlevé), et l'andante presque entier (les violons un peu trop forts et trop *rudes*) : ne soyons donc pas trop pédants, et oublions, en faveur de ces trésors d'émotion, quelques gaucheries d'écriture. M. Henderson, ténor, a un mérite, fort rare à la vérité : il possède une véritable voix de ténor, facile et bien timbrée, dont le volume convient mieux peut-être à l'air du *Sommeil d'Armide*, tout en demi-teintes (la flûte excellente), qu'à la Cavatine de *Paulus*, de Mendelssohn. Le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, que nous analysons d'autre part, a été exécuté avec soin, mais dans un mouvement un peu rapide. Un Concerto de Hændel pour deux violons et l'ouverture de *Tannhäuser*, complétaient ce programme.

16 novembre. — Bonne exécution, encore un peu trop correcte, de la troisième symphonie de Schumann (Rhénane), si passionnée ; le *maëstoso* surtout obtient un grand succès. M^{me} Monteux-Barrière détaille avec beaucoup de délicatesse les *Variations symphoniques* de Franck, dont il ne faut pas exagérer cependant la grâce morbide. L'*Orage des Troyens*, de Berlioz, a été rapproché, sans doute à dessein, des *Murmures de la Forêt* de Wagner. On voit que le parallèle sévit aux concerts de la rue Blanche comme à ceux du Châtelet. Ces divertissements érudits ne sont pas sans danger pour les œuvres, qui risquent de se nuire réciproquement par leur contact. N'oublions pas qu'un programme doit au contraire être composé avec le plus grand soin, pour que ses différents éléments se mettent mutuellement en valeur, comme les fleurs d'un bouquet.

23 novembre. — La quatrième symphonie de Schumann est une œuvre inégale, où l'on sent parfois la fatigue, mais où l'on trouve des beautés supérieures ; M. Chevillard a fort bien compris la solennité triste de l'introduction, la mélancolie naïve de la romance, et le *crescendo* qui annonce la naissance du *finale* a été saisissant ; quel dommage que ce finale ne soit pas digne de ce qui précède ! Ces quatre symphonies sont fort intéressantes, mais aucune ne se soutient d'un bout à l'autre, sauf la première, la plus belle de toutes parce que c'est la plus saine.

L'événement de la journée a été la présentation au public parisien de M^{me} Bloomfield Zeisler. Depuis quelques jours des programmes distribués aux portes des théâtres nous annonçaient l'arrivée de l'artiste américaine et prônaient son talent. Nous ne sommes pas encore habitués à ces mœurs : nous n'avons pas coutume de « lancer » les artistes comme on lance un nouveau papier à cigarettes ou un piano Steinway. Mais nous ne songeons pas un instant à rendre M^{me} Bloomfield-Zeisler responsable de cette légère faute de goût, où elle n'est pour rien. De même elle ne songera pas à s'émouvoir, si deux ou trois malappris ont essayé de troubler son premier concert. Je dois même m'excuser de parler ici de ces personnages : leur présence dans la salle était un scandale qu'on a fait cesser un peu trop tard encore. M^{me} Bloomfield-Zeis-

ler a pu voir d'ailleurs que cette manifestation manquée était aussi dépourvue de sens que de goût : car on n'a jamais su si les protestations visaient l'artiste elle-même, l'instrument ou le compositeur. C'est une grande et charmante artiste que l'Amérique nous envoie : le Concerto en *ut* mineur de Saint-Saëns, exécuté hier, donne une très juste idée de son style délicat et fort, qui sait être expressif sans tomber dans l'afféterie si commune aujourd'hui. La tristesse contenue et souriante du premier mouvement, les jeux difficiles du second, ont trouvé là une digne interprète ; mais j'ai préféré encore le finale, dont le thème martial a été rendu avec une énergie et une distinction singulières. La virtuosité est hors de pair, et il n'est pas jusqu'à l'attitude négligée de l'artiste qui ne me plaise encore : toute courbée sur le clavier, M^{me} Bloomfield-Zeisler ne semble songer qu'à ses notes et à ses phrases. Souhaitons d'entendre encore cette pianiste, qui est en même temps une vraie musicienne : on sait combien le cas est rare. — Le piano n'était pas rigoureusement d'accord avec l'orchestre.

L. L.

Notes bibliographiques

MOZART (1756-1791).

L'édition complète et critique des œuvres de Mozart a été publiée de 1876 à 1886 par la maison Breitkopf et Härtel, et comprend 24 volumes : *Musique d'église* (I-IV) ; *Musique de théâtre* (V) ; *Musique vocale de concert* (VI) ; *Lieder* (VII) ; *Musique d'orchestre* (VIII-XI) ; *Concertos* (XII, XVI) ; *Musique de chambre* (XIII-XV, XVII-XVIII) ; *Musique de piano* (XIX-XXII) ; *Musique d'orgue* (XXIII) ; *Œuvres inachevées ou douteuses* (XXIV).

Les lettres ont été publiées séparément en 1877 par L. NOHL, et en traduction française avec introduction, notes et tables par H. DE CURZON (1888) ; le même auteur a publié en 1898 de *Nouvelles Lettres des dernières années de la vie de Mozart*.

La biographie se trouve dans les ouvrages de NISSEN (1828), OULIBICHEF (1843, en français), célèbre par sa polémique avec de Lenz, admirateur de Beethoven, HOLMES (1845, en anglais), et surtout de O. JAHN (4 volumes, 1856-59 ; 3^e édition, revue par DEITERS, en 1891-93).

Une bibliographie complète et méthodique des œuvres de Mozart a été publiée en 1862 (supplément en 1889) par VON KOCHEL sous le titre de *Chronologisch-thematischer Verzeichniss sämtlicher Tonwerke W.-A. Mozarts*.

Publications nouvelles

I. — OUVRAGES.

Histoire de la musique (Oxford). — La société de savants qui s'est constituée à Oxford pour établir une histoire de la musique sur de nouvelles bases (étude des genres musicaux et de leur évolution substituée aux monographies),

vient de publier son 3^e volume consacré au xvii^e siècle. Nous avons rendu compte ici du 1^{er} volume, consacré au moyen âge. L'éditeur a bien voulu nous écrire que le 2^e volume de la collection n'était pas encore prêt et paraîtrait un peu plus tard.

Le présent volume, à la fois très clair et très substantiel, est consacré à la musique en Angleterre, en France, en Italie, en Allemagne. Il est dû à MM. C. Hubert et H. Farry. Nous lui consacrerons une analyse détaillée.

Paléographie musicale. — Fascicule d'octobre 1902. Suite des études sur le rythme du chant grégorien (comparaison avec les œuvres polyphoniques au xvi^e siècle) et de la reproduction phototypique de l'Antiphonaire de Montpellier.

L.-A. VILLANIS : *Ut queant laxis.* — Tirage à part de la *Santa Cecilia*, n^o 2-3, 1902.

Intéressante étude, accompagnée d'un fac-simile et d'une transcription, sur un manuscrit en notation proportionnelle où cette hymne célèbre se trouve arrangée en trio vocal.

MAURICE ALBERT. — *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848), un volume in-18. Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie (ancienne librairie Lecène, Oudin et C^{ie}).

Aux *Théâtres de la Foire*, qu'il publiait naguère, M. Maurice Albert vient d'ajouter les *Théâtres des Boulevards*. Ce nouvel ouvrage rappelle les origines et expose les transformations des théâtres établis le long des boulevards à la fin du xviii^e siècle, et aujourd'hui encore si prospères. On assiste également à la représentation des pièces notables, publiées ou inédites, qui, depuis la Révolution de 1789 jusqu'à celle de 1848, furent jouées ailleurs qu'à la Comédie-Française ou à l'Odéon : chez Nicolet, ou aux *Délassements comiques*, ou au *Théâtre français comique et lyrique*, ou encore aux *Variétés amusantes* ; arlequinades ou berquinades, pièces à spectacle ou à couplets, patriotiques ou révolutionnaires, historiques ou anticléricales : toute une littérature aussi pauvre qu'abondante, mais curieuse, et qui fait mieux connaître, en particulier, le rêve idyllique qui se cachait au fond des âmes révolutionnaires. Ce livre intéresse l'histoire des mœurs plus encore que l'histoire littéraire.

PAUL MAZON : *L'Orestie d'Eschyle.* — Traduction nouvelle, Paris, Fontemoing, 1903.

Je désirerais que ce livre eût plus de rapport avec nos études, pour avoir le plaisir d'en parler plus longuement, d'abord, et aussi parce que cela signifierait que la musique des drames d'Eschyle n'est pas entièrement perdue. Il n'en est rien malheureusement ; il faut renoncer sans doute à l'espoir de retrouver jamais la partition de l'*Agamemnon* ou des *Euménides*, et surtout à celui de la reconstituer : le peu que nous possédons de la musique antique nous permet seulement d'entrevoir un art très différent du nôtre, véritable langue étrangère qu'on ne peut comprendre sans l'avoir apprise, et que nous ne pouvons apprendre, faute de textes. De cet art disparu, seuls les rythmes sont restés debout, parce qu'ils étaient engagés dans les vers des poètes, qui nous sont parvenus. Mais un rythme par lui-même n'est rien, qu'une sorte de squelette, susceptible de prendre diverses physionomies et comme diverses attitudes, au gré du compositeur et du poète qui le manient. C'est ce que l'on

rappelait récemment ici, après Aristoxène, à propos d'une thèse médiocre. M. Mazon n'a donc pas eu la prétention de déterminer exactement, et de nous faire sentir, le caractère d'un vers trochaïque, iambique ou logaédique, parce que ce caractère n'existe pas en soi. Mais si la métrique, abandonnée à ses seules ressources, ne peut se dépasser elle-même, et retrouver sous un rythme isolé un sens et une musique, il n'en est pas ainsi de l'étude des œuvres mêmes. Il ne faut que lire Eschyle pour sentir vaguement que tel couplet devait se chanter vivement, tel autre avec tristesse ou gravité. D'où viennent ces impressions ? De l'opposition de rythmes différents qui se précisent mutuellement, et du sens, ou plutôt du sentiment des paroles. La mélodie, qui était certes la partie la plus importante, a disparu sans remède ; mais on en peut encore ressaisir l'âme, parce que l'unité, dans une œuvre de ce style, est assez forte pour que les intentions musicales du poète restent gravées dans le texte même. En d'autres termes, si nous devons renoncer à lire jamais les portées de la partition perdue, nous pouvons encore, avec de l'attention et du goût, déchiffrer les indications de mouvement et d'expression qui surmonteraient ces portées. C'est ce qu'a fort bien su faire M. Mazon. C'est un vrai plaisir, en lisant une traduction d'ailleurs très conforme au texte et par le sens et par l'allure, de trouver en marge des indications telles que *Large*, *Agité*, *Retenu*, *Mordant*, qui rappellent sans cesse la musique absente. L'innovation est certainement très heureuse, et de nature à mieux faire comprendre ce drame lyrique ancien, tout baigné de musique. Cette traduction apprend mieux à connaître Eschyle que bien des éditions savantes.

A. BERNHEIM : *Trente ans de théâtre*. — Paris, Fasquelle, 1903.

Souvenirs aimables et spirituels d'un homme épris de théâtre, et qui a vécu près de l'objet aimé. Beaucoup d'anecdotes, et aussi d'appréciations personnelles dont le prix n'échappera à personne. A noter un charmant portrait de M. Gailhard, « l'homme-Opéra », une lettre où R. Wagner réclame cent entrées pour la répétition générale du *Tannhäuser*, un chapitre charmant sur le Conservatoire, et un éloge ému autant que mérité de M. Th. Dubois.

C. SAINT-SAENS. — *Essai sur les Lyres et Cithares antiques*. Communication faite à l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Firmin-Didot, 1902.

Hypothèse ingénieuse, qu'il fallait étayer davantage. Nous y reviendrons.

II. — MUSIQUE.

GUIDO ADLER. — *Denkmæler der Tonkunst in Oesterreich*, IX^e année, tome II, Œuvres instrumentales de J.-J. Fux. Vienne, Artaria, 1902.

On sait avec quelle probité et quel sens critique M. Guilmant s'est voué à la publication de nos « Archives des Maîtres de l'orgue ». C'est là une protestation généreuse et d'une haute portée contre un injuste dédain et une ignorance regrettable des origines et des sources de notre musique d'orgue. La librairie Artaria a entrepris et poursuit à Vienne une œuvre parallèle. Les « Archives de l'école de Vienne », enfin exhumées, seront une mine précieuse pour les recherches et les études musicales. Cette école avait son esprit et ses traditions, ses œuvres et même ses chefs-d'œuvre, avant d'être représentée par Mozart et Beethoven ; quelle a été sur ceux-ci l'influence de leurs prédécesseurs à Vienne,

quels enseignements et quels principes en ont-ils reçus ? ce sont des questions que l'on pourra se poser bientôt.

M. Adler nous donne aujourd'hui, avec une excellente préface, un recueil de pièces instrumentales de Fux (1660-1741), dont nous avons déjà deux volumes de musique sacrée : un volume de messes paru en 1894, et un choix de motets, etc., publié en 1895. C'est assez pour éveiller vivement notre intérêt, mais c'est encore peu pour satisfaire notre curiosité légitime, si l'on songe que Fux a composé 50 messes, 51 sonates et 11 ouvertures. C'est une grande figure d'organiste que ce Fux, qui fut presque contemporain de Bach et de Hændel, dont la postérité a retenu à peine le nom. Compositeur de la cour impériale de Vienne en 1704, premier maître de chapelle en 1715, il exprima les goûts et les aspirations d'un milieu très cultivé et assez cosmopolite. Ce fut un savant, et sa technique habile, sa science consommée du contrepoint, l'érudition de son traité d'harmonie, le *Gradus ad Parnassum*, sont déjà des titres sérieux qui méritent notre attention. Mais sa musique a peut-être pour nous un intérêt artistique plus immédiat. Elle n'a pas seulement une valeur historique et rétrospective. Les couleurs n'en sont pas ternies ni les fleurs desséchées.

Les œuvres instrumentales du présent recueil se divisent en deux catégories : des sonates et des ouvertures. Les sonates, qui sont au nombre de deux, furent composées pour l'église et destinées sans doute à être exécutées dans les messes solennelles. L'empreinte du style d'orgue y est très sensible. Ce caractère est commun d'ailleurs aux pièces purement profanes de Fux, aux ouvertures, qui sont de la musique de chambre. Tandis que nos organistes de la même époque sont gênés et un peu gauches dans les formes fuguées, Fux s'y meut à l'aise : c'est là son langage naturel, comme pour nos organistes le style du clavecin : il a reçu une éducation musicale toute différente et beaucoup plus solide. La première sonate est écrite pour violon, cornet, trombone, basson, avec accompagnement d'orgue. Un *andante* assez court, à quatre voix, sert d'introduction. Le sujet, énergique et bref, est exposé avec une grande fermeté par l'orgue et le violon à l'unisson, et, tandis qu'il est repris, développé et qu'il se prolonge aux autres parties, le chant du violon, ainsi soutenu, domine avec un contour mélodique très net et presque indépendant. Dans l'*allegro* qui suit, le thème se maintient, s'étend, jamais monotone, coupé avec un art très heureux par la réponse et les contre-sujets : c'est l'exposition qui se continue, avec des rythmes nouveaux, plus rapides et nerveux. L'*adagio*, qui précède l'*allegro* final, a, comme l'*adagio* de la 1^{re} sonate pour deux violons de Bach, le caractère grave et profond d'un choral, mais d'un choral adapté habilement au style de l'orgue, et c'est là un progrès décisif sur les compositions de Froberger et même de Scheidt. Dans la deuxième sonate se manifeste la même maîtrise dans la mise en œuvre des voix, et, pour le détail aussi bien que pour l'ensemble, le même souci de la composition.

Ces qualités sont plus sensibles encore dans les deux ouvertures du recueil. Fux fait de l'ouverture un genre intermédiaire entre l'« ouverture symphonique » des Italiens et la « suite ». Il est le disciple des maîtres italiens, il leur emprunte l'art de conduire un solo et de traiter les dialogues, mais il les interprète librement. Il s'inspire aussi des compositeurs français de menuets et de gavottes ; mais tandis que la suite était une sorte de pot-pourri où se succédaient sans lien des airs variés de ballet, Fux introduit l'ordre et l'unité dans toutes

ces pièces diverses. A aucun moment il ne perd de vue la marche générale de son œuvre. En même temps il est préoccupé d'éviter la monotonie et l'éloquence continue. La première ouverture débute par un allegro dont le rythme vif et enjoué, la fantaisie brillante et légère fait songer à certains allegros des trios de Beethoven. La même fantaisie se joue dans un menuet de style français, dont l'inspiration est courte, mais le dessin net et gracieux. Il faut noter à ce propos la distinction de tous les airs de ballet de Fux ; est-ce chez lui tournure d'esprit naturelle ou bien influence de l'étiquette sévère et espagnole de la cour de Vienne ? Plus loin une gigue est d'une vivacité alerte, bien qu'un peu sèche. Ce qui est très remarquable, c'est comment toutes ces parties se tiennent et s'enchaînent. La modulation de quelques mesures qui conduit d'un *presto* fugué à la gigue est très caractéristique à cet égard. Nous avons fort goûté dans la deuxième ouverture un passe-pied, valse lente intitulée : *Le Forgeron*, et qui rappelle le caractère expressif et pittoresque du fameux thème de Hændel (*Le Forgeron harmonieux*). Il faudrait enfin insister sur l'orchestration, très souple, très variée : les ouvertures sont écrites pour 2 hautbois, 2 violons, un basson et une basse de viole. Tantôt les instruments sont accouplés, tantôt ils ont chacun une partie indépendante, comme dans l'aria lent et grave de la 1^{re} ouverture.

En somme, Fux est un savant qui écrit pour le grand public. Il disait lui-même qu'il voulait « intéresser les auditeurs qui ne connaissent pas la musique ». Le choix trop court que l'on nous donne de ses œuvres révèle un art très conscient et maître de ses procédés, un art qui sait se dissimuler, qui se sert des formules et les organise au lieu d'être dominé par la rhétorique musicale.

J. TRILLAT.

V. D'INDY : *L'Étranger*. — Partition pour piano et chant. Paris, Durand et fils, 1902.

Nous donnons dans ce numéro l'analyse du poème (*Musique moderne*).

CL. DEBUSSY : *La Damoiselle Éluë de D.-G. Rossetti*. — Partition pour piano et chant.

Nous aurons bientôt l'occasion de parler avec détail de cette sœur séraphique de Mélisande. Contentons-nous pour le moment de féliciter la maison Durand d'avoir édité à nouveau cette œuvre, dont la réhabilitation ne se fera plus attendre, n'en déplaise à l'Institut.

E. CHAUSSON : *Serres Chaudes* (Mæterlinck), Paris, Baudoux et C^{ie}.

Nous donnons dans ce numéro l'analyse de ce recueil (*Musique moderne*).

GEORGES HUE : *Chansons printanières* (Jean Bénédict). Paris, Baudoux et C^{ie}.

Ces chansons se nomment : *Mon cœur est comme un arbre en fleurs* ; — *Les clochettes des muguets* ; — *D'avoir tenu vos chères mains* ; — *Par la fenêtre grande ouverte* ; — *Il a neigé des fleurs* ; — *Dans le jardin multicolore* ; — *Comme un vol clair de papillons*. — Le caractère de la musique répond à celui des vers, qui d'ailleurs ont été composés expressément pour elle. C'est ce que s'est attaché à montrer M. Paul Landormy, dans une élégante conférence qui précédait l'audition de ces mélodies, à la salle Æolian (le 12 novembre) ; grand succès pour le ténor Clément, à la voix délicate et tendre.

Fantaisie.

Louis Couperin.

Allegro.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a melodic line in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and naturals). The left hand has a few notes in the first measure before the right hand continues.

The second system continues the piece. The right hand features a more active melodic line with slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and some chords. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

The third system shows the continuation of the melodic and accompanimental lines. The right hand has a series of slurred eighth notes, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The key signature remains one flat.

The fourth system features a more complex texture. The right hand has a series of chords and moving lines, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

The fifth system continues the piece with similar melodic and accompanimental lines. The right hand has a series of slurred eighth notes, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

The sixth system concludes the piece. The right hand has a series of slurred eighth notes, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Rall. a Tempo.

Rall. a Tempo.

Rall. a Tempo.

Rall. a Tempo.

à Paris au mois de Décembre 1656.

Duo.

Louis Couperin.

Allegro vivo.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests. Includes the instruction "Rall." and a trill symbol "tr".

Périodiques

LA REVUE DES DEUX-MONDES. 1^{er} novembre 1902. — C. BELLAIGUE: *L'esprit dans la musique*.

LE COURRIER MUSICAL. 1^{er} novembre 1902. — F. HELLOUIN: *Gossec et la musique française à la fin du XVIII^e siècle* (suite). — P. LOCARD: *L'orgue*. — JEAN D'UDINE: *Les grands Concerts*.

LE JOURNAL MUSICAL (ANNALES DE LA MUSIQUE). 1^{er} novembre 1902. — E. DE SOLENIÈRE: *La musique allemande*. — C. GUIMARD: *H. Sellier*. — H. FORTIS: *L'enseignement musical populaire*.

— 15 novembre. — FR. LISZT: *La Sainte Cécile de Raphaël*. — E. VAN DE VELDE: *La musique symphonique et le peuple*. — BOURGOING-DUMONTEIL: *Schubert*.

LA QUINZAINÉ MUSICALE. 15 octobre 1902. — *Chansons du Quercy*, harmonisées par CH. LÉVADÉ.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE. octobre 1902. — D^r GUILLEMIN: *Les premiers éléments de l'acoustique musicale*.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS. Août-septembre 1902. — E. TINEL: *La musique figurée à l'église*. — CH. BORDES: *Les fêtes de Bruges*. — H. QUITTARD: *H. du Mont*. — M. BRENÉ: *La musique dans les églises de Paris de 1715 à 1738*.

REVUE DES ARTS DÉCORATIFS. Octobre 1902. — A. JACQUOT: *La décoration des instruments de musique*.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. 22 octobre 1902. — G. CAPELLEN: *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie*. — Y. Z.: *Le Jongleur de Notre-Dame, de Massenet, à Hamburg*.

— 29 octobre 1902. — G. CAPELLEN: *L'Acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et de la mélodie*. — B. GEIGER: *Marguerite Stern*.

5 novembre. — G. CAPELLEN: *L'acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et du rythme*. —

V. JOSS: « *C'était moi* », idylle villageoise en un acte, de B. Batka et L. BLECH (Prague, 15 octobre 1902). — G. RICHTER: *La Tosca*, de Sârdou et Puccini (Dresde, 21 octobre 1902).

12 novembre. — G. CAPELLEN: *L'acoustique musicale, fondement de la science de l'harmonie et du rythme*.

BAYREUTHER BLÄTTER. X-XII. — H.-S. CHAMBERLAIN: *H. von Stein, philosophe wagnerien*. — E. MEINCK: *Homère et Wagner*. — R. VON LICHTENBERG: *La vie nationale chez les Grecs modernes*.

DER KLAVIER-LEHRER. 1^{er} novembre 1902. — A. MORSCH: *L'introduction des études modernes dans les programmes*. — A. ECCARIUS-SIEBER: *Les instruments de musique à l'exposition de Dusseldorf*. — K. STORCK: *Critique rétrospective du Concert et de l'Opéra*.

15 novembre 1902. — O. KLAUWELL: *L'art du piano, instrument de culture générale*. — A. ECCARIUS-SIEBER: *Appel à la fondation d'une union des musiciens allemands*. — A. MORSCH: *Pour Noël*.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG. 25 octobre 1902. — *Les Monuments de la musique allemande*. — C.-H. RICHTER: *G. Ferrari*. — D. O.: *Adoption de syllabes internationales pour le solfège* (Vœu présenté au Congrès international de 1900 par W. Grimin).

ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE MUSIKER-ZEITUNG. 31 octobre. — *La musique à Presbourg*.

— 7 novembre. — *La grève des musiciens à Paris*.

CRONACHE MUSICALI ET DRAMMATICHE. 25 octobre 1902. — H. EXPERT: *La musique française de la Renaissance*.

RASSEGNA GREGORIANA. Novembre 1902. — P. WAGNER: *Gregorius præsul*. — E. RAVEGNANIS: *L'éloquence d'un rapprochement*.

SANTA CECILIA. Novembre 1902. —

Un vœu ardent. — D. CARDINALE : *Sainte Cécile.* — L. MARENZIO (1550-1584) : *Cantantibus organis* (antienne à quatre voix inégales).

RIVISTA MUSICALE ITALIANA Fasc. 4. — A. SOUBIES : *La musique scandinave au XIX^e siècle.* — A. SOLERTI : *L. Gui-*

diccioni Lucchesini et E. de Cavaleri. — H. KLING : *Le centenaire de Louis Niedermeyer.* — M. BRENET : *La jeunesse de Rameau.* — L. TORCHI : *L'éducation du musicien italien.* — N. TABANELLI : *Mascagni et le Lycée de Pesaro.*

Dernières publications de la maison Capra (Turin).

D. BELLANDO : *Six compositions pour Orgue.*

G. BOLZONI : *Six préludes pour Orgue.*

L. BOTTAZZO : *Dixit Dominus*, à deux voix.

G. CIPOLLA : *Trio pour Orgue.*

G.-F. FOSCHINI : *Etude progressive du piano.*

A. PISANI : *Fugue à 3 parties.*

LA CALVITIE

Lorsque, à la suite de nombreuses expériences, le professeur Busch découvrit les vertus si remarquables du chlorhydrate de pilocarpine sur le cuir chevelu et démontra la curieuse propriété qu'a cet alcaloïde de provoquer la formation de véritable substance pileuse, ce fut parmi les savants une immense surprise.

L'impossibilité de faire repousser les cheveux perdus était pour eux jusqu'alors article de foi. Force leur fut bien cependant de s'incliner devant les cures prodigieuses et pourtant indéniables qui leur furent montrées. Des chauves de longue date, choisis par des médecins incrédules, furent soumis au traitement du professeur Busch sous une surveillance incessante et un contrôle rigoureux. Dans un délai variant de 25 jours à quelques semaines, le savant spécialiste leur rendit leur chevelure.

Il fallut bien se rendre.

Grâce aux brillantes études de ce sa-

vant, il est aujourd'hui absolument prouvé que, dans des conditions déterminées, le chlorhydrate de pilocarpine produit la formation de faisceaux de véritables cheveux naturels. Il est cependant des cas où ce sel, rencontrant un terrain trop malade ou impropre, est impuissant à lui seul ; aussi le professeur Busch ne pouvait-il borner là sa précieuse découverte.

C'est ainsi qu'après de longs travaux et de patientes recherches, il arriva à créer la Sève capillaire qui porte son nom et dont les cures ne se comptent plus.

Le professeur Busch a voulu mettre sa découverte à la disposition de tous. Il suffit d'aller le voir à son laboratoire de la rue des Bons-Enfants, n^o 10, à Paris, ou de lui écrire avec détails, pour obtenir gratuitement tous les renseignements nécessaires pour retrouver sa chevelure.

Docteur DESCUVILLIERS.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.