

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 24 (huitième année)

15 Décembre

1908

La question de l'Opéra. — M. Gabriel Astruc et le nouveau théâtre des Champs-Élysées.

— Il faut d'abord raser l'Opéra ou le brûler. *Adæquare solo*. Ensuite nous pourrons causer :

Tel est le paradoxe énorme par lequel un musicien répondait, il y a quelques jours, à une demande d'interview sur la question suivante : Quelle serait la meilleure façon d'administrer l'Opéra ?

Raser le monument de Garnier!.. ce serait certes grand dommage pour l'œil. Ce monument, sans parler des 80 millions qu'il a coûtés, est peut-être ce qu'on a fait de mieux au XIX^e siècle, comme grande architecture de luxe. L'Apollon porte-lyre qui le domine si élégamment semble proclamer la supériorité de notre Paris sur toutes les autres villes. Mais, que ce palais fastueux soit, au point de vue pratique, une œuvre manquée ; qu'il ne satisfasse pas à la première loi de toute construction, qui est d'être bien adaptée à un service nettement déterminé ; qu'au lieu de servir l'art lyrique, il lui fasse obstacle, le condamne à d'irréremédiables échecs, l'écrase et le tue par les chimériques proportions de ses magnificences, c'est ce qu'on ne peut pas contester. Pour s'en convaincre, il n'y aurait qu'à lire l'ouvrage où Garnier a raconté en détail comment il édifia son chef-d'œuvre néfaste et, d'abord, comment il le conçut. Garnier sentait très bien qu'il dépassait la mesure et qu'il faisait *trop grand*, sinon *trop beau*, mais il explique cette ampleur excessive en disant : le nouvel Opéra, par son ampleur même, aura une salutaire influence sur l'esprit des compositeurs ; *il provoquera des œuvres grandioses et très brillantes*. (Je cite de mémoire, mais je garantis l'exactitude de la pensée.) D'où il résulte que l'architecte a construit son théâtre non pour un drame lyrique réel, dont le cadre pouvait être trouvé par l'observation de ses caractères et de ses besoins, mais pour un drame lyrique encore inexistant, rêvé par son imagination. Méthode très artistique, à coup sûr, puisque c'est celle de la liberté dans la création ; mais méthode singulièrement dangereuse, et, — il ne faut pas craindre de le dire, — méthode franchement mauvaise, puisque sur un point capital, l'adaptation à un service défini, elle violait la loi essentielle de ce genre d'art. Garnier, si artiste et si savant à la fois, est parti d'une fausse idée de ce que pouvait le génie français en musique ; il n'a pas eu le sentiment de la limite ; il ne s'est pas rendu compte que Meyerbeer avait déjà poussé jusqu'au point terminus l'éclat décoratif qu'on peut donner à la scène et qu'il était imprudent de vouloir s'avancer plus loin...

Trop grand, l'Opéra devient beaucoup trop coûteux. C'est, au point de vue budgétaire, un puits d'abîme où s'engloutissent les millions et d'où ne sort, avec un peu de fumée, que la faillite. Le balayage, à lui seul, coûte près de cinquante mille francs par an ! Un décor qui, à l'Opéra-Comique, coûterait 4.000 francs, en coûte 40.000 sur la scène construite par Garnier. D'où ce dilemme : ou bien on dépense peu, avec prudence, et il y a disproportion choquante entre le luxe de la maison et celui des meubles qu'on y installe ; ou bien on consent aux dépenses nécessaires, et c'est la ruine à brève échéance. Trois cent mille francs de déficit au bout d'un an (malgré la subvention de huit cent mille francs !).

A l'Opéra, les directeurs ne feront quelque chose qu'en faisant comme Gailhard, qui ne faisait rien. Gailhard, dont on sent et dont on regrettera l'absence plus d'une fois, était prudent. Avant de s'en aller, il a accusé un boni de 80 fr. 75 centimes. C'est une prouesse ; elle ne se renouvellera pas de long-temps.

Un autre défaut, — ceci est très délicat, — c'est peut-être aussi le mode de direction qui associe deux volontés, deux pensées, deux caractères. L'Aigle d'Autriche a deux têtes ; et parfois l'Empire est troublé !... tout le monde a ratifié avec sympathie le choix de M. Broussan et de Messager : l'un et l'autre sont des hommes d'une courtoisie parfaite ; ils ont, chacun à sa manière, les titres les plus sérieux aux fonctions qu'ils occupent. Le nuage qui s'était formé entre eux est aujourd'hui dissipé, ils se sont réconciliés dans le cabinet du Ministre. C'est parfait. Mais, en principe, il faudrait de deux choses l'une : ou bien une direction unique, ou bien une définition très minutieuse, dans le cahier des charges, des attributions et des pouvoirs des deux directeurs.

Une direction unique serait certainement la meilleure. Celui qui conduit une machine aussi énorme est un peu comme le chef d'orchestre conçu par Berlioz. Il faut qu'il ait la souveraineté de l'imperator antique. Si on admet deux directeurs, qu'on n'oublie pas, sans crainte d'entrer dans le plus petit détail, de préciser leurs rôles, leurs rapports nécessaires, leurs attributions différentes, et même de dire s'ils sont sur le pied d'égalité, ou si, en certains cas, il y a des préséances. Faute de quoi, il y aura toujours des incidents à redouter. Les réconciliations sont fragiles, même entre les amoureux.

*
* *

En tout cas, voici qu'un nouveau théâtre lyrique va être édifié aux Champs-Élysées, là où le Cirque de l'Impératrice, il y a quelques années, traînait encore sa misérable existence. Le promoteur de cette nouveauté est M. Gabriel Astruc, éditeur de musique aux « vastes pensées », singulièrement intelligent et actif, encouragé par les services qu'il a déjà rendus à l'art musical et par de grandes entreprises antérieures qui, toutes, ont eu un éclatant succès. M. Astruc est une sorte de magicien (le mot n'est pas de moi). Son laboratoire de magie, c'est le pavillon de Hanovre où il a installé la « Société musicale ». Là est le centre de l'activité musicale française et internationale. Un capital de 3.500.000 francs a été constitué, les plans du nouveau palais ont été établis par M. Bouvard. L'entente avec le conseil municipal est assurée. Salle de concert *et* salle de théâtre, voilà ce que va nous donner M. Astruc. Que sera le théâtre ? Je voudrais dire en quelques mots comment je l'aimerais. C'est un goût tout personnel que j'exprime, et je parle à mon bonnet.

Le théâtre des Champs-Élysées aura 1.800 places. Je voudrais d'abord que réellement et résolument, sans recherche vaine de compromis chimériques, ce fût un théâtre de luxe, avec des places d'un prix élevé. Remarquez qu'au point de vue utilitaire, le *besoin* de cette création ne se fait pas cruellement sentir ; elle est donc un superflu, comme Paris seul peut et doit en avoir ; et le superflu ne s'adresse qu'à une clientèle d'élite. D'ailleurs, l'opéra ne peut être mis à la portée de toutes les bourses qu'à la condition d'être rabaissé, — avec des chanteurs de second ordre (sauf cas exceptionnels), des décors médiocres, des costumes défraîchis, etc... Essentiellement, l'opéra est œuvre de luxe, et le luxe n'est pas obligatoire. Il faut le payer à son prix. Ceux qui s'obstinent à poursuivre le rêve d'un opéra populaire font fausse route. Ils ressemblent à Joseph Prudhomme qui sortirait d'un restaurant où on dîne à 15 francs par tête (vin non compris) et qui dirait : Il faut faciliter l'accès de cette cuisine exquisite aux classes ouvrières !

Une autre grosse question, que chacun résout selon ses goûts, est celle du répertoire. Quel est celui que M. Gabriel Astruc a l'intention de constituer ? J'ose-rais dire, ici, celui qui aurait mes préférences.

Théâtre d'avant-garde ? Sans doute ; mais théâtre d'arrière-garde aussi. L'un et l'autre à la fois. Je m'explique.

Il est certain que des galas exceptionnels, comme les représentations de la *Salomé* de M. Richard Strauss données il y a quelque temps au Châtelet, trouveraient là leur place, tout naturellement. Il serait même à souhaiter que ce succès extraordinaire de curiosité, obtenu par *Salomé*, créât un précédent et fondât un usage ; toutes les œuvres originales, hardies, « représentatives », qui paraîtraient en Europe, viendraient demander au théâtre des Champs-Élysées, après avoir subi une première épreuve en Allemagne, en Italie, ou en Russie, une sanction. En France, je commanderais volontiers un opéra à M. Claude Debussy, sur un livret de Rostand ou de Catulle Mendès. Ouvrirais-je aussi ma porte à Gustave Charpentier, à Alfred Bruneau ? Certes. Les personnages qu'ils font chanter devant la rampe portent la blouse, le pantalon à côtes ou la jaquette de confection ; mais qu'importe ? Sans parler du talent très personnel de ces deux maîtres, les contrastes ont leur charme. Sur cette admirable et triomphale avenue des Champs-Élysées où passent incessamment de beaux équipages de luxe, il m'a toujours plu, les soirs d'été, de voir descendre en file lente le cortège des charrettes où brillait la polychromie des légumes frais soigneusement rangés. C'est quelque chose de supérieur à la Pomone de Cambert ou de Lacoste : c'est un souffle des champs salubres traversant l'atmosphère un peu lourde de Paris. De même, plaisent certaines œuvres réalistes inspirées par une sincère observation et un sincère amour de la vie réelle. Elles ne sont pas tout ; et il ne faut pas oublier qu'en matière d'art musical, la fantaisie, l'illusion, la chimère, sont aussi importantes que le réel ; mais elles sont quelque chose de neuf, de nécessaire dans un programme général.

Donc, sympathie assurée aux œuvres d'avant-garde (mais, sauf de rares tentatives, à celles qui offriraient des *garanties*, le nouveau théâtre n'étant pas un théâtre d'essai). Et dans ce premier article j'enveloppe tout ce que le théâtre lyrique étranger contient de beaux opéras encore inconnus au public français : les opéras russes, dont nous savons si peu de chose, et qui, joués au piano, sur la simple partition réduite, sont éblouissants ; des ouvrages consacrés par le succès

mais à peu près ignorés chez nous, tels que le *Così fan tutte* de Mozart, l'*Oberon* de Weber (1826), les *Joyeuses Commères* de Nicolaï, le *Trompette de Säkkingen* de Nessler, la *Fiancée vendue* de Smetana, etc., etc.

De ces premiers éléments je tirerais les cinq dixièmes de mon programme annuel. Voici à quoi l'autre moitié serait consacrée. Je la subdiviserais en deux parts.

D'abord, dans le répertoire français, depuis Lulli jusqu'à aujourd'hui, choix — combien difficile ou délicat, et périlleux ! — des opéras qui méritent une reprise ou une reconstitution. *Peut-être* y aurait-il intérêt, en remontant jusqu'au xvii^e siècle, à faire revivre un opéra comme *Atys*, si aimé de Louis XIV, ou comme l'*Issé* de Destouche avec les costumes et l'orchestre du temps. De là jusqu'au xx^e siècle, en s'arrêtant aux succès les plus authentiques ou à certains jugements hâtifs qui doivent être révisés, nombreuses sont les œuvres qu'il y aurait lieu d'arracher à l'oubli ! Ce ne sont pas ces monuments du passé qui, je crois, feraient les plus belles recettes. Et pourtant !... Au lieu de vouloir les accommoder à notre goût actuel, il faudrait au contraire leur appliquer la méthode historique et les faire revivre, autant que possible, avec leur physionomie propre, dans leur cadre initial, sans les costumer ou les déranger à la mode de notre temps. Il y aurait là, certainement, un sérieux attrait.

Enfin, je voudrais que le théâtre des Champs-Élysées, de temps en temps, ou, mieux encore, dans une « saison » particulière et spéciale encadrée par la grande saison, nous rendît l'ancien *théâtre italien*, avec tout ce qu'un tel mot implique d'élégances brillantes, de virtuosité rare, et même d'esthétique lyrique. Oh ! ici encore, il faudrait de la prudence et du choix. Il y a certains opéras de Rossini, comme *Moïse* ou *Sémiramis*, qui ne sont pas jouables ; l'oreille d'un musicien ne peut plus supporter ça : mais j'irais très volontiers entendre, si de bons chanteurs étaient annoncés, la *Sonnambula*, *Norma*, ou quelque autre poème du charmant Bellini, ou les *Abencerages* de Cherubini, ou le *Giulio Cæsare*, la *Rodelinda*, la *Berenice* de Hændel, — avec ce que le théâtre italien moderne a produit de meilleur. Tranchons le mot, au risque de scandaliser quelques enragés : nous verrions reparaître avec plaisir le chant de haute virtuosité, à trilles et à roulades. Un tel retour au passé ferait honte, je l'espère, aux chanteurs que nous avons présentement et créerait une émulation.

Les artistes de nos deux théâtres lyriques officiels, si convaincus de leur excellence et si jaloux de leur notoriété, sont — à deux ou trois exceptions près — des écoliers qui ne connaissent pas leur métier. Ils sont absolument incapables de nous donner ce que leur titre de « chanteurs » nous permettrait d'attendre d'eux. La voix humaine est un instrument, au même titre que le piano, le violon ou le violoncelle, et celui-là seul mérite le nom de vrai chanteur, qui s'est rendu maître de toutes les difficultés de l'instrument vocal. Un maître violoniste ne se borne pas à savoir jouer *Adélaïde* sur la 4^e corde ; il faut qu'il connaisse *toutes* les ressources de l'outil qu'il a en main et qu'il arrive à mettre en jeu ces ressources avec une parfaite aisance. Il en est absolument de même pour le chant. Et lorsque Rossini ou Hændel écrivaient les parties vocales de leurs opéras, ils se conformaient au même principe que Beethoven, Weber, Saint-Saëns, Max Bruch — tous les grands maîtres sans exception — écrivant un concerto pour piano ou pour violon : ils voulaient que l'exécutant pût montrer qu'il n'est pas seulement un musicien, mais un spécialiste et un technicien. Si j'aspire au titre de « pianiste »,

il faut que je sois en état de jouer les *Rhapsodies* de Liszt ; si je prétends être regardé comme un maître dans l'art du violoncelle, je dois être en état de jouer les fantaisies de Davidoff et de Popper. Il n'y a aucun doute possible là-dessus. Voyez les programmes des « Récitals » que viennent donner à Paris tant de virtuoses : il y a, dans ces programmes, la part du style ; il y a aussi celle de la « bravoure », et même, il ne faut pas craindre de le dire, celle de la haute difficulté. Il en est de même, ou il devrait en être de même pour le chant. Vous êtes artiste du chant, Mademoiselle ? Chantez-moi les *Variations* de Proch ! chantez-moi la valse du *Pardon de Ploërmel* !... Rarissimes, malheureusement, sont aujourd'hui les artistes qui n'échoueraient pas dans une telle épreuve. Soit à l'Opéra soit à l'Opéra-Comique, j'ai très vite fait de compter, du côté des hommes et du côté des femmes, les sujets qui seraient capables de « remplir leur mérite » de chanteurs, en faisant avec la voix quelque chose d'analogue à ce que font les instrumentistes virtuoses. Dans les grands concerts, pas une cantatrice n'ose se risquer au delà du *lied*. Au théâtre, on fait du récitatif et on donne de la voix, le plus de volume possible, avec des « nuances » maniérées ; on cherche surtout à jouer, à mimer, à crier ou à sangloter la passion ; on chante très peu. L'esthétique de Wagner est visiblement la cause de cette décadence ; ceux qui sont venus après Wagner encore sous l'influence de Meyerbeer, ont aggravé le mal. C'est dommage. Que le drame lyrique progresse dans le sens de la vérité, soit ! Mais il ne faut pas que le grand art du chant soit la rançon de ce progrès.

M. Gabriel Astruc rendrait un nouveau service, si en faisant reparaître — discrètement — l'ancien opéra italien, il inspirait à nos artistes et à notre Conservatoire quelques salutaires réflexions. Quand je disais que le *besoin* du théâtre qui sera le sien ne se fait nullement sentir, je me trompais. Nous avons besoin d'un Opéra où l'on chante.

J. C.

L'ÉTAT DU GOUT MUSICAL A PARIS. — Ce qui caractérise l'état présent du goût musical à Paris, comme on peut le voir par les statistiques que nous publions plus loin, c'est d'abord le très vif succès obtenu à l'Opéra par le *Crépuscule des dieux* de R. Wagner. Il fait les recettes (22.863 et 23.005 fr.) qui jusqu'ici étaient réalisées par le seul *Faust* de Gounod, lequel, en revanche, est descendu à 18.000 et à 17.000 fr. ; *Roméo et Juliette*, le 24 octobre, n'a fait que 13.420 fr. à l'Opéra-Comique ; ont fléchi pareillement, des œuvres qui, pendant si longtemps, furent en possession d'un succès toujours assuré : la *Traviata* de Verdi (4.225 fr.), la *Mignon* d'A. Thomas (4.437 fr.), le *Barbier de Séville* (3.081 fr.), la *Mireille* de Gounod (3.819 fr.). — M. Massenet subit une légère baisse passagère à l'Opéra, mais règne toujours à l'Opéra-Comique avec ses chefs-d'œuvre : *Manon* et *Werther*. La *Louise* de M. Charpentier est toujours très recherchée, et la *Tosca* fait des recettes voisines du maximum.

En somme : tendance à délaisser l'ancien répertoire, même dans la mesure où le goût pour les œuvres anciennes se conciliait jusqu'ici avec le goût pour les œuvres nouvelles. — E. D.

SANGA. — Une brève et violente histoire d'amour dans un cadre de nature grandiose ; ou plutôt, un conflit de passions ardentes, dans lequel la nature n'est pas seulement le témoin immobile, mais le personnage principal, le plus vivant et le plus actif : tel est le trait caractéristique du drame lyrique mis en vers par

MM. Eug. Morand et P. de Choudens, et en musique par M. Isidor de Lara. Et, au surplus, cela peut se résumer en quelques lignes.

Deux jeunes gens, Sanga et Jean, échangent leur serment d'amour devant la Montagne, lointaine et sublime, qui semble les voir et les bénir ; Jean, fils d'un riche paysan ; Sanga, une espèce de chemineau femme. Mais le père de Jean, maître Vigord, *rural* hautain et dominateur, a conçu pour son fils et héritier une autre destinée ; il se révolte aussitôt contre ce projet d'union avec une fille des grands chemins ; il arrache des mains de Jean le bouquet de fleurs de la Montagne que Sanga vient de lui offrir comme gage de leur promesse, il chasse, en menaçant de la tuer, la pauvre amoureuse, et il contraint son fils, atterré et sans défense, à se fiancer avec sa cousine Léna. Et cela se passe dans une ferme du pays de Savoie, au moment de la moisson.

Deuxième acte : Sanga s'est réfugiée sur la Montagne, qu'elle gravit. Elle se traîne, déchirée et désolée, sur les pentes abruptes qui mènent aux glaces et aux neiges éternelles. Elle chante sa peine et demande vengeance. La nuit est venue, et l'acte commencé dans la douceur du crépuscule s'achève dans un déchaînement de tempête. La Montagne, en effet, a pris parti pour Sanga.

Au troisième acte, nous sommes de nouveau chez maître Vigord, et, cette fois, dans la ferme même. C'est la noce de Jean avec Léna. Cortèges fleuris, chœurs de paysans et de paysannes, cloches, chansons populaires, danses, épithalames : à noter le grand air de maître Vigord qui chante par avance l'accroissement de sa famille et dont le chœur termine le couplet en sourdine par le refrain : *do, do, l'enfant dormira bientôt...*

Il me naîtra, le fils de mon fils ;
Pour qu'il pousse dru, fort et bien bâti,
D'une gousse d'ail frottez-lui les lèvres
Et faites-lui boire, avant qu'on le sèvre,
Un doigt de vieux vin, du vin du pays.

Fugère, soit dit en passant, y a été admirable à la fois de noblesse et de tendresse.

Mais, au milieu de la noce, la tempête fait irruption avec fracas ; cris, désolation, ruine et mort ; c'est la Montagne qui, comme V. Hugo dit de la Yungfrau, « a craché l'avalanche à la face du drôle » ; et ni les colères de Vigord ni les prières de ses paysans n'arrêtent la force qui va ; le rideau tombe au moment où apparaît sur une barque Sanga, qui veut sauver Jean et l'emmener avec elle.

Cet acte a été, — au moins pour toutes les premières scènes qui représentent la noce, — ajouté pour la représentation à l'Opéra-Comique. Sanga, en effet, a été joué à Nice en 1906, mais en trois actes ; l'action y était sans doute plus rapide, mais plus tendue et plus sombre. Ces tableaux de gaieté ont l'avantage d'être très scéniques, et d'offrir aux yeux et aux oreilles des spectateurs un rafraîchissement et un repos nécessaires au milieu d'une course haletante.

Quatrième acte : environnés par l'immensité des eaux, Sanga et Jean sont réfugiés sur le toit de la ferme. Irrité contre Sanga de la ruine qu'elle a déchaînée sur sa famille et son pays, Jean refuse de répondre à son amour et la maudit : mais peu à peu il s'adoucit ; la mort va réunir les deux amants ; ils auront « l'eau pour lit de noce » ; l'approche du moment suprême calme la colère de Jean et fait revivre son amour, et quand ils s'abîment pour l'éternité, ils de-

mandent à la Montagne de les reprendre afin qu'ils deviennent « un peu de sa neige et de son ciel bleu ».

Il serait difficile d'imaginer un thème plus dramatique à la fois et plus musical. Cette histoire d'amour, éternellement redite et éternellement émouvante, cette passion de l'enfant traversée et déchirée par la brutalité du père, c'est une matière d'action théâtrale inépuisable et inépuisée, parce qu'elle est fournie par le sentiment le plus ancien, le plus profond et le plus général de l'humanité. Le mérite propre et tout à fait remarquable de M. Aug. Morand et de M. de Choudens est d'avoir donné à la Montagne un rôle dans cette action. L'« Alpe homicide » n'est plus là comme fond de tableau ; elle passe au premier plan, et fournit au musicien un thème admirable pour ses développements. Il pourra non seulement chanter la noblesse du blé et la douceur du grillon, mais donner à ses descriptions et à ses tableaux musicaux d'autant plus d'intérêt que ce seront des parties intégrantes du drame. Au surplus, si les librettistes ont eu la préoccupation principale de fournir un cadre propice au musicien, il faut ajouter, pour ne point diminuer leur mérite, que leurs vers sont d'une écriture soignée et d'une poésie délicate où se reconnaît la main de l'auteur de *Grisélidis*.

M. Isidor de Lara a écrit une partition dont le succès a été très vif et qu'on ne peut en effet entendre sans plaisir et sans émotion ; cette émotion qui vous prend au début et ne vous abandonne plus jusqu'à la fin, a son point culminant dans le second acte, où la grandeur de la scène et du moment a inspiré le musicien et l'a élevé au-dessus de sa manière ordinaire. Quand la passion parle, elle ne cherche pas ses mots et ne fait pas appel à un vocabulaire précieux ; elle crie, elle vit, elle rit, elle pleure, sans se préoccuper du geste et de l'accompagnement.

La musique de *Sanga* a vraiment cette sincérité et cet accent. Sa formule ne ressemble en rien à la formule italienne, où le désir de placer une mélodie ou un effet de mauvais aloi domine la pensée du compositeur. La musique de *Sanga*, au contraire, suit très exactement le drame, s'y adapte pas à pas, et en reflète les moindres intentions comme les plus graves péripéties. Elle est essentiellement scénique. Avec cela, elle est écrite avec le souci de donner dans les morceaux chantés la prépondérance à la voix. L'orchestre prendra sa revanche dans les préludes, dans la tempête, dans la partie descriptive. Quand on chante sur la scène, il n'attire pas à lui l'attention du spectateur ; il soutient le chant et s'efface derrière lui. Et si cette conception du drame lyrique n'est pas celle qui prévaut aujourd'hui, elle a eu des représentants trop illustres et des origines trop anciennes pour que nous reprochions à M. de Lara de l'avoir adoptée. On sait d'ailleurs assez que, dans cette *Revue*, nous faisons état de n'appartenir à aucune chapelle et d'accepter *à priori* tous les genres, — hors le genre ennuyeux !

Les chanteurs ont donc trouvé dans *Sanga* des rôles sans doute très lourds et difficiles, — nous voulons parler surtout de ceux de Vigord et de Sanga — mais admirablement écrits pour les voix. Disons-nous que Fugère y a triomphé d'un bout à l'autre, comme comédien et comme chanteur, par la belle tenue de son jeu, la perfection de son style et de sa méthode ? Cela n'étonnera personne ; sa voix d'ailleurs ne fut jamais meilleure et plus sonore. Il a corrigé par son attitude ce que maître Vigord a de brutal et d'antipathique ; il en a fait un personnage qui n'est pas mauvais au fond, qui est capable de tendresse, mais qui place au-dessus de tout, et particulièrement au-dessus des passions de la ving-

tième année, l'amour de la terre natale, le culte de la famille et la dignité de sa maison.

M^{lle} Chenal a partagé avec lui les honneurs de la soirée. Sa voix est bien la voix de soprano la plus belle, la plus éclatante, la plus juste que nous ayons entendue au théâtre depuis quelques années ; elle a eu des accents et des éclats superbes, et après la scène de l'imprécation devant la Montagne, elle a été l'objet d'une longue ovation.

Les autres rôles, dévolus à M. Beyle, à M^{lle} Martyl, à M^{me} Lassalle, ont été tenus à souhait, et ont eu une large part au succès.

La Montagne était jouée par l'orchestre. Le prélude du second acte et la scène de la tempête, au troisième et au quatrième, lui ont donné l'occasion de prendre sa revanche du rôle plus effacé qu'il avait joué pendant la partie vocale. Le *leitmotiv* qui caractérise la Montagne, exprimé d'abord, au commencement du prélude, par les violoncelles, dans une sonorité calme et sereine, et ponctué par des accords de violons et de harpes, est repris, amplifié, répercuté ensuite par des cuivres, et se termine en une espèce d'apothéose. C'est une des meilleures pages de la partition.

La pièce a été montée avec un goût, un soin du pittoresque, une variété de couleur et de lumière qui font honneur à M. Jusseaume, le peintre des décors, et à l'intarissable et incomparable metteur en scène qu'est Albert Carré...

A. C.

La carrière d'un artiste : Paul Taffanel

Un grand et noble artiste vient de disparaître Claude-Paul Taffanel, le flûtiste incomparable meurt, à l'âge de 64 ans, après une assez longue maladie qui l'avait contraint de résigner successivement ses diverses fonctions, sauf toutefois sa classe de flûte au Conservatoire que, jusqu'à cette année, il continua de diriger. C'est de lui que Camille Bellaigue a dit : « Sa flûte est un roseau pensant. »

Né à Bordeaux le 16 septembre 1844, d'une famille modeste, Paul Taffanel donna de bonne heure des signes certains d'une organisation musicale exceptionnelle.

Son père, Jules Taffanel, remarquablement doué lui-même, dirigea l'enfant vers la carrière artistique et l'envoya en 1860 au Conservatoire de Paris, où il fut admis dans la classe de Dorus. Ses progrès furent si rapides que la même année, à l'âge de 13 ans, il obtenait un premier prix.

Désireux de poursuivre ses études musicales, Taffanel entra dans la classe de Reber où, condisciple de Massenet, il remporta en 1862 le premier prix d'harmonie et en 1865 le premier prix de contrepoint et fugue. Les connaissances qu'il acquit lui furent des plus précieuses au cours de sa carrière et principalement lorsqu'il devint chef d'orchestre.

Après un court stage comme flûtiste à l'orchestre du Palais-Royal, Taffanel entra en 1862 à l'Opéra-Comique et en 1864 à l'Opéra, où il fut nommé première flûte solo en 1871 et chef d'orchestre en 1890.

Pasdeloup, le fondateur des « Concerts populaires », enrôla Taffanel dans son orchestre dès l'origine de ses concerts.

L'année suivante, il fut admis à la Société des Concerts du Conservatoire. L'étude des œuvres des grands maîtres, exécutés en perfection par cet orchestre d'élite, compléta l'éducation musicale de Taffanel, et les puissantes impressions ressenties à cette époque rejaillirent sur toute son existence.

Pendant plus de trente années, Taffanel se fit entendre comme brillant virtuose, non seulement en France, mais aussi en Allemagne, en Angleterre, en Russie, etc...

Dans une critique sur cet artiste due à la plume de M. Hugues Imbert, nous trouvons l'appréciation suivante :

« Le talent de Taffanel sur la flûte se fait remarquer par une pureté de son, une distinction, un velouté extraordinaire, et par une interprétation magistrale des œuvres des maîtres. Les traits sont enlevés avec un brio et une sûreté vraiment remarquables. Nous croyons pouvoir affirmer, sans être taxé d'exagération, que son jeu est la perfection même. »

Le répertoire de la flûte, assez borné comme musique classique, entraîna Taffanel, dès les débuts de sa carrière, à chercher des satisfactions artistiques dans la musique de chambre ; en 1872, il fonda avec Armingaud, Ed. Lalo et Jacquard une Société dite « Société Classique », formée d'un quintette d'instruments à cordes et d'un quintette d'instruments à vent.

L'expérience acquise au cours des exécutions de cette Société, le désir de faire progresser tous les instruments de la famille des « bois », la conviction que les progrès relatifs à la parfaite justesse, à la fusion des timbres, la sûreté et la fermeté des attaques qui seraient plus sûrement obtenues si ces instruments étaient tout à fait livrés à eux-mêmes, amenèrent Taffanel à créer en 1879 un groupement composé exclusivement d'artistes jouant des instruments à vent. Pendant quinze années il se dévoua à cette Société, qui, outre les séances remarquables données à Paris, se fit encore entendre avec le plus grand succès en Allemagne, en Suisse, en Belgique, et dont l'influence a été certainement des plus efficaces pour l'amélioration des instruments à vent en France et même à l'étranger, où de nombreux groupements similaires ont été créés.

En 1887, un poste de chef d'orchestre étant devenu vacant à l'Opéra, M. Gailhard, directeur de l'Académie nationale de Musique, qui avait suivi Taffanel dans toute sa carrière et qui appréciait son mérite, le désigna pour remplir cette fonction ; ses études de composition et les quinze années de direction de la Société de Musique de chambre l'avaient préparé à cette nouvelle carrière : ses débuts prouvèrent qu'il y avait en lui les véritables qualités du chef d'orchestre. Il apportait à la préparation des œuvres nouvelles une conscience, un souci de la perfection qui se rencontrent rarement.

Il poussait le scrupule jusqu'à vérifier et corriger lui-même toutes les parties d'orchestre, indiquant les nuances, marquant les coups d'archet, réduisant au minimum et le temps donné aux premières lectures et la fatigue imposée à son orchestre afin d'arriver plus vite au but : « la mise au point ». Son souci constant était de rendre les moindres intentions du compositeur, et tous ceux des maîtres contemporains dont il a monté les ouvrages se rappellent avec quelle science, quelle habileté, il savait, au cours de fructueuses répétitions, dégager peu à peu leur pensée et faire vivre leur œuvre.

Taffanel monta tous les grands ouvrages de Wagner mis à la scène de 1893 à 1906 ; *Tannhäuser*, *les Maîtres Chanteurs*, *Siegfried*, *Tristan et Iseult* ; il dirigea également les premières représentations ou reprises de *la Prise de Troie*, *le Freischütz*, *Othello*, *les Barbares*, *Henri VIII*, *Thais*, *Salammbô*, pour ne citer que ces quelques ouvrages.

Lors de la retraite de J. Garcin (1892), la Société des Concerts du Conservatoire élit Taffanel chef d'orchestre de cette grande institution. Il eut à cœur de conserver à la célèbre Société la réputation de ses incomparables exécutions. Sous sa direction, les œuvres classiques furent interprétées avec une perfection que l'on ne retrouvait nulle part ailleurs. Il estimait que le rôle de la Société des Concerts n'était pas d'ouvrir la voie vers de nouveaux horizons, de servir de champ de bataille aux nouvelles écoles musicales, mais bien de consacrer, par des exécutions impeccables, des œuvres d'une valeur incontestée ; cependant, il enrichit le répertoire de la Société de nouvelles et belles œuvres ; il y fit exécuter pour la première fois : les Symphonies et le *Requiem* de Brahms ; l'Ouverture du *Roi Lear* et les fragments de *la Prise de Troie* de Berlioz ; le *Requiem* de Gounod ; le troisième acte de *Tannhäuser*, *la Psyché* et *les Béatitudes* de César Franck ; l'Ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo ; *la Lyre et la Harpe*, *les Nuits persanes*, *le Rouet d'Omphale*, le *Requiem*, le cinquième Concerto pour piano de Saint-Saëns ; *la naissance de Vénus* et le *Requiem* de Fauré : *le Baptême de Clovis* et le Concerto de piano de Théodore Dubois ; la *Symphonie sur un air montagnard* de Vincent d'Indy ; les fragments de *la Vierge* de Massenet ; *l'An mil* de Pierné ; les *Impressions d'Italie* de Charpentier et bien d'autres œuvres remarquables de Bizet, Samuel Rousseau, Emmanuel Chabrier et des maîtres contemporains : Lenepveu, Paladilhe, Charles Lefebvre, Bourgault-Ducoudray, Paul Vidal. Plusieurs de ces œuvres étaient entendues pour la première fois à Paris.

Enfin, en 1900, Taffanel fut choisi par le gouvernement français pour diriger les Concerts officiels de l'Exposition universelle.

Henry Altès, le successeur de Dorus, ayant pris sa retraite, Taffanel fut nommé professeur de flûte au Conservatoire en 1893 ; ses conseils formèrent rapidement de brillants élèves qui propagent le sérieux enseignement du maître. La première année de son enseignement, il eut la joie de voir remporter le premier prix de flûte par son élève et disciple préféré, Philippe Gaubert. Il a formé une légion de flûtistes virtuoses et surtout musiciens, qui font l'orgueil de notre Conservatoire et l'envie des Conservatoires étrangers. C'est à tel point qu'actuellement, à l'orchestre de l'Opéra de Berlin, le premier pupitre de flûte est tenu par un Français, premier prix du Conservatoire de Paris.

Depuis 1897, Taffanel était également professeur de classe d'orchestre au Conservatoire ; il s'agissait d'aguerrir des solistes au métier de musiciens d'orchestre, c'est-à-dire de faire valoir l'œuvre musicale, au lieu de se faire valoir soi-même. Taffanel apporta à cette délicate mission une vraie passion ; il savait intéresser ses élèves à l'histoire de l'œuvre exécutée, les initier à la littérature musicale et infuser en eux la pensée de l'auteur ; les résultats obtenus furent remarquables et excitèrent l'admiration de tous ceux qui, à l'occasion des exercices publics couronnant l'année scolaire, applaudirent les belles et chaudes exécutions de cet orchestre jeune, discipliné, plein d'enthousiasme.

Il faisait travailler de préférence à cette jeune phalange des œuvres classiques, ne se déclarant satisfait que lorsqu'était réalisée la perfection absolue d'ensemble

et de détails, disant à ces enfants : « Quand vous saurez exécuter telles et telles symphonies d'Haydn et de Mozart comme je veux les entendre, vous pourrez sans crainte aborder n'importe quelle œuvre moderne ; » la musique classique, avec la précision et la finesse d'exécution qu'elle nécessite, lui paraissait la meilleure école pour un musicien d'orchestre.

Quelques mois avant sa mort, Taffanel eut la grande satisfaction d'être élu Président de l'Association des Artistes musiciens ; il était officier de la Légion d'honneur et officier de l'Instruction publique, il était aussi décoré de l'Ordre de l'Etoile polaire de Suède, de la Couronne d'Italie, de l'Ordre de Sainte-Anne de Russie, du Lion et du Soleil de Perse ; on l'avait nommé en 1900 membre de l'Académie royale de Musique de Suède. Taffanel conserva toute sa vie la simplicité, la modestie qui formaient un des plus grands attraits de sa séduisante nature : obligeant pour tous, d'un esprit ouvert, d'une activité inlassable, il avait conservé de son origine méridionale un fond de gaieté inépuisable qui, lorsque les souffrances vinrent, hélas ! s'abattre sur lui, se changea en une sereine résignation ; il s'en va entouré de la sympathie universelle. Ce fut un noble et grand artiste doublé d'un cœur loyal et bon.

Quelle éloquence dans cette
semi-lecture !

B.

Théorie musicale. — Mélodie et Harmonie.

Les musiciens — si l'on en croit leurs théories — ne possèdent que des notions extrêmement vagues sur le principe même de la mélodie et de l'harmonie. Nous savons seulement que l'une de ces formes musicales se rapporte aux sons *successifs* et l'autre aux sons *simultanés* ; encore faut-il reconnaître que cette classification, si simple et si tranchée en apparence, perd beaucoup de sa valeur dès qu'on observe les choses de plus près. Qu'entend-on exactement par sons « successifs » ? Une série de sons émis de minute en minute — et satisfaisant par ailleurs aux conditions nécessaires d'affinité — constituent-ils une suite mélodique ? Non sans doute ; or, si l'on songe à l'infinie variété des vitesses possibles, le mouvement limité des sons musicaux apparaît dès lors comme un attribut vaguement caractéristique de la mélodie.

D'autre part, la simultanéité des sons — l'attaque simultanée — serait peut-être réalisable au moyen d'appareils spéciaux de laboratoire ; mais au cours de l'exécution musicale ce fait, assurément, doit se produire avec une extrême rareté. Considérons, par exemple, un orchestre symphonique occupant un demi-cercle de 6 mètres de rayon, et un auditeur placé dans le prolongement du diamètre. Tous les sons émis simultanément ne parviendront pas en même temps à l'oreille de l'auditeur ; l'écart maximum proviendra des sources sonores situées aux extrémités du diamètre (12 mètres). Comme le son se propage à la vitesse d'environ 340 mètres à la seconde, les sons attaqués ensemble aux positions extrêmes seront perçus successivement avec un intervalle de temps égal à $\frac{340}{12} = \frac{1}{28\frac{1}{3}}$ de seconde ; c'est-à-dire qu'ils détermineront une véritable suite mélodique équivalant à des quadruples croches exécutées dans un mouvement modéré (108 = ♩). Et nous négligeons les causes multiples

d'erreur provenant de la transmission des signes d'exécution entre les musiciens et leur chef ; dans les grands orchestres parisiens, l'auditeur perçoit de véritables échos entre les premières lignes de violons et les « cuivres » haut placés. Comme on le voit, la pratique musicale s'écarte sensiblement des termes de la théorie ; et c'est là une circonstance heureuse, car, aussi paradoxal que cela paraisse, ce qu'on appelle l'harmonie des sons — la simultanété — est précisément la forme musicale qui contient le moins d'harmonie.

Si la mélodie et l'harmonie correspondent réellement à deux états simples et irréductibles de l'organisation sonore — succession et simultanété — la musique repose à jamais sur une dualité de principes inconciliables. En effet, quelle que soit la vitesse imprimée aux sons, il sera toujours impossible de passer de la succession à la simultanété par transition insensible ; à son tour, la simultanété ne saurait se transformer en succession puisque, par définition, elle ne comporte aucun degré de la vitesse : ces deux états seront toujours séparés par une zone infranchissable. Sans envisager la question avec autant de rigueur, c'est bien dans cet esprit que les musiciens la résolvent : la mélodie est une chose et l'harmonie une autre chose complètement différente, quoique utilisant, elle aussi, la matière sonore. La mélodie éclot spontanément dans l'imagination de l'artiste ; elle relève surtout de l'instinct, de l'inspiration, c'est l'œuvre du génie. L'harmonie, au contraire, est le produit du calcul et de la science. On *naît* mélodiste et on *devient* harmoniste. « Les dessins d'un air quelconque sont la partie qui doit être créée ; c'est « l'émanation du sentiment, du goût, de l'intelligence. *Il serait plus qu'inutile de « vouloir prescrire les moyens et les principes pour créer les dessins d'un air, parce « que ce serait dépasser de justes limites qu'on ne pourrait franchir impuné- « ment »* (A. Reicha). « On apprend l'harmonie, l'art de moduler, la science « du contrepoint ; mais quoiqu'il existe un excellent traité sur la mélodie par « Reicha, notre conviction profonde est qu'on n'apprend pas à devenir mélo- « diste. Il s'agit d'un don génial que l'étude est impuissante à nous faire « acquérir » (A. Marmontel). Des théoriciens avisés ont bien cherché, par des considérations secondaires, à rapprocher les principes mélodique et harmonique, mais ces tentatives louables ne donneront aucun résultat décisif tant qu'on ne parviendra pas à réduire à l'unité la double base sur laquelle repose actuellement l'art musical.

L'hypothèse dualiste entraîne l'impossibilité de lier intimement la mélodie avec l'harmonie. Les élèves peu familiarisés avec les instruments à clavier éprouvent des difficultés insurmontables lorsqu'il s'agit d'établir l'harmonie d'un chant donné en dehors de la méthode empirique ; « ils travaillent pendant « sept ou huit ans le contrepoint et la fugue, de sorte qu'ils sont déjà de grands « maîtres dans ce genre suprême de composition, *tandis qu'ils ne savent « pas encore accompagner même une romance par une harmonie convenable.* » Ce que constatait H. Colet en 1840 est encore vrai de nos jours, toutes proportions gardées ; les ouvrages spéciaux contiennent parfois un chapitre sur « l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie » ; mais après avoir parcouru ces instructions, le lecteur n'est guère plus avancé qu'auparavant. On l'invite à analyser scrupuleusement la mélodie qu'il s'agit d'harmoniser, à dégager les notes réelles des notes étrangères, à reconnaître les modulations, les caden-

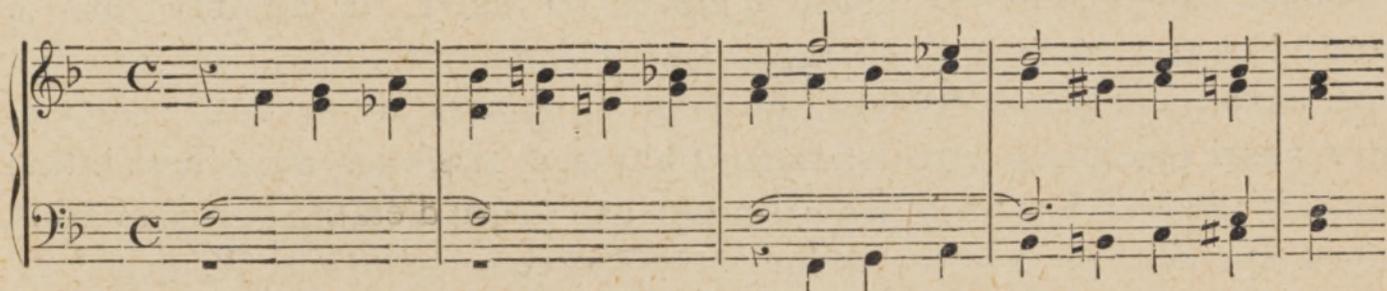
ces, etc. De même on pourrait, sans se compromettre, exposer « l'art de devenir centenaire » : posséder une constitution forte, éviter les maladies, les accidents, fuir les épidémies, etc. Ces conseils, excellents en eux-mêmes, n'engagent guère leur auteur : il est évident que lorsque la mélodie est analysée d'un bout à l'autre, que les tonalités principale et secondaires sont mises à nu, qu'on a reconnu les notes réelles, accidentelles, les modulations, etc., « il devient facile d'établir l'harmonie » (A. Savard). La difficulté consiste précisément à indiquer les procédés rationnels susceptibles de mener à bien ces diverses opérations ; de cela on ne parle pas, et pour cause ! Du reste, les théoriciens admettent dix, vingt manières différentes d'accompagner le même chant : c'est avouer clairement leur impuissance à opérer la fusion des deux grandes divisions de l'art musical. Enfin, — argument décisif, — il y aurait des gammes mélodiques et des gammes harmoniques ; les intervalles musicaux appartiendraient à *deux systèmes différents* : il semble difficile d'accorder, par exemple, la tierce mélodique $\frac{81}{64}$ (?) avec la tierce harmonique $\frac{5}{4}$.

Les théories actuelles ont dû nécessairement convaincre peu à peu les musiciens de l'inutilité d'associer la mélodie à l'harmonie, et *vice versa*. Malgré les apparences, il existe, en effet, deux catégories bien distinctes de compositeurs — ou, si l'on veut, deux manières de concevoir la composition musicale — ; d'un côté, les mélodistes qui se contentent d'une harmonie simple, approximative, et lui attribuent un rôle plutôt rythmique :



A. MAILLART. — *Les Dragons de Villars*.

d'un autre côté, les harmonistes beaucoup moins préoccupés de la perfection mélodique que des enchaînements rares d'accords ou des dispositions ingénieuses du contrepoint :



A. DURAND.

Ces divergences — qui s'aggraveront certainement par la suite — ne se produiraient peut-être pas si la théorie musicale n'admettait qu'une différence *de degré*, et non de principe, entre la mélodie et l'harmonie.

*
* *

Si un lecteur novice nous donne connaissance de quelque page littéraire en s'arrêtant longuement après chaque mot pour chercher la prononciation du

posent à l'œil qu'une seule direction (rapports simples) ; les peintres ont soin de procéder par lignes légèrement ondulées, par pointillés qui correspondent à des rapports complexes inintelligibles. En musique, il faut arriver jusqu'aux combinaisons du facteur 5 pour trouver une harmonie intéressante (la tierce) ; la septième de dominante — utilisation imparfaite du facteur 7 — joue actuellement le rôle le plus important. — Mais nous avons vu précédemment que la plus grande vitesse exigeait la plus grande affinité ; or, ce qu'on appelle la simultanéité des sons répond évidemment au maximum de vitesse : donc, la simultanéité aboutit au minimum d'harmonie.

La simultanéité théorique des sons exclut leur harmonie. — Tout le monde admet l'identité des sons de même périodicité ; or, cette identité n'est pas limitée à l'unisson, elle constitue l'état primordial de tous les sons — l'unité de la matière sonore — et se manifeste à nouveau sous certaines conditions. La simultanéité est justement l'une de ces conditions. Une horloge dont l'aiguille avancerait seulement d'une minute par siècle nous paraîtrait indiquer toujours la *même* heure ; sur le disque rotatif de Newton les couleurs du spectre sont perçues *identiquement* comme couleur blanche dès que l'appareil est animé d'une vitesse suffisante. Les trilles de 10 à 15 notes par seconde ne demandent qu'une seule harmonie — celle de la base du trille — quoiqu'il s'agisse de sons en rapport très dissonant (seconde majeure ou mineure). Un son accompagné d'harmoniques choisis devient « composé », « harmonieux », « musical », mais ne procure, en aucun cas, l'impression d'harmonie.

Dans la pratique musicale, les sons simultanés produisent presque toujours une harmonie appréciable, parce que les conditions théoriques sont rarement réalisées. C'est d'abord la difficulté d'entendre, au même instant, des sons émis en divers points de l'espace ; puis la longue durée des sons qui permet de fixer *successivement* l'attention sur chacun d'eux. Pour obtenir l'identité absolue des sons simultanés, il serait aussi nécessaire que la durée et l'intensité fussent proportionnelles aux rapports de périodicité. Néanmoins, un accord parfaitement « plaqué » et bref donne une impression composée peut-être, mais unique. Les pianistes et les violonistes *arpègent* instinctivement tous les accords au point de dénaturer le texte musical ; par ce moyen, ils augmentent beaucoup le degré d'expression harmonique. On ne peut donc relever aucune différence fondamentale entre la mélodie et l'harmonie pratique : l'une et l'autre représentent seulement des vitesses de degrés variables.

Il nous reste à déterminer dans quelles limites de la vitesse se meuvent les sons. — L'art musical est avant tout humain, c'est-à-dire que les principes universels régulateurs de l'organisation sonore n'exercent leur action que dans les limites de capacité de nos organes vocaux (d'après cela, la musique des oiseaux, quoique obéissant aux mêmes principes, n'aboutit pas aux mêmes résultats). La durée de la respiration pulmonaire — un peu forcée par l'émission du son musical — est d'environ 4 secondes ; les sons se succédant à cette vitesse disposent de leur pouvoir harmonique maximum (sons fondamentaux). La pratique séculaire de la musique permet, en outre, de varier ces sons par une série acquise d'équivalents (consonances, dissonances, notes d'ornement) :

60 = ♩

Les durées supérieures à 4 secondes commencent la dissociation des éléments mélodiques ; il faut cependant tenir compte des perturbations causées par l'usage prolongé des instruments de musique dont le fonctionnement n'offre parfois qu'une lointaine analogie avec le mécanisme de la voix humaine. Quant au minimum de durée des sons, il serait en quelque sorte indéterminé si l'oreille ne confondait absolument les vibrations — ou les groupes de vibrations — qui se suivent à moins de $\frac{1}{30}$ de seconde. Les vitesses mélodiques et harmoniques oscillent donc, en principe, entre $\frac{1}{30}$ et $\frac{120}{30}$ de seconde : en dehors de ces limites extrêmes, les sons restent à l'état d'unités indépendantes.

J. DADOR,

Chef de musique de l'Armée.

L'École de Choron (1).

(suite).

L'ÉCOLE ROYALE ET SPÉCIALE DE CHANT

(1820-1825)

Dès l'été de 1819, les recrues sont arrivées de leurs provinces ; quelques jeunes filles sont élevées dans le voisinage (2). Enfants et adultes se sont mis à l'ouvrage, et leurs progrès sont rapides (3) En décembre, le jury semestriel se réu-

(1) Voir la *Revue Musicale* n° 23 du 1^{er} Décembre 1908.

(2) Ce n'est que le 23 juillet 1822 que Choron fut autorisé à établir, dans un local séparé de sa maison, un pensionnat de quatre élèves femmes. On lui alloue 1.100 francs pour chacune. — En 1820, on lui donnait 1.000 francs pour chaque élève homme ; en 1821, 1.700 francs.

(3) Etudes et distribution du temps en 1821. « Les études des élèves portent sur les objets suivants : 1^o musique ; solfège et chant ; piano et accompagnement ; 2^o gymnastique, danse et escrime ; 3^o lecture, écriture et calcul ; 4^o littérature, géographie et histoire ; langues française et latine, religion et morale. — A 6 heures en été, 6 h. 1/2 en hiver, lever ; prière en commun, lecture pieuse, catéchisme ; étude des leçons littéraires, confection des devoirs ; 8 h. 1/2, déjeuner, toilette, service de propreté, récréation ; 9 h. 1/2, classe littéraire, récitation des leçons, explication des auteurs, imposition des devoirs ; 11 h. 1/2, repos de quelques instants ; leçon de solfège ou lecture musicale ; 1 heure, gymnastique, diner, récréation ; 3 heures, écriture, lecture à haute voix, calcul ; 5 heures, leçon de piano et d'accompagnement sur cet instrument ; 6 h. 1/2, goûter et récréation ; 7 heures, leçon de chant, concert de musique vocale, souper, prière et coucher. Dimanches et fêtes, après la messe, congé ; un jour de la semaine, congé de 2 heures jusqu'au soir. »

nit pour juger les élèves de l'École primaire. Lesueur déclare spontanément qu'il n'a jamais rien vu de semblable, et que « l'exécution et l'aptitude musicale des élèves qui, au bout de six mois, sont déjà assez musiciens pour lire à première vue », font le plus grand honneur à la méthode de leur maître. Le 5 février suivant, Choron donne un concert où l'on chante les *Lamentations de Jérémie* empruntées à la Chapelle Sixtine. Perne est très satisfait, et Benoît — grand prix de Rome — déclare qu'il ne voyait pas la moindre différence entre l'exécution de ces jeunes gens et celle des Italiens. Un mois après, à Notre-Dame des-Victoires, l'École fait entendre le *Miserere* d'Allegri (1). Déjà, à cette époque, Choron annonçait son désir d'attacher son école à une église de Paris ; cela, dit-il, lui devient impossible, faute de moyens ; ses élèves sont trop peu nombreux, — vingt-six en tout, — les chœurs des paroisses trop inexpérimentés, et enfin les attaques continuaient contre lui, sourdes et répétées.

Le 27 juillet 1820, La Ferté écrit à Pradel : depuis l'origine, l'École a coûté fort cher, et n'a rien produit (2). C'est l'avis de Cherubini, de Viotti — qui n'aiment pas Choron ! Qu'avec un traitement double, dit l'intendant des Menus, on le nomme professeur de chant à l'École royale.

Choron se défend énergiquement : il a fourni au Conservatoire, à la Chapelle du roi (3), aux théâtres royaux, d'excellents sujets, et, grâce à ses voyages, les paroisses de Paris ne se plaignent plus, comme naguère, de la difficulté qu'elles avaient à trouver des chantres.

Le ministre ne se laissa convaincre qu'au début de 1820. En juillet 1819, La Ferté écrivait que l'École primaire ne servait à rien. Le 5 janvier suivant, le marquis de Lauriston déclare que quatre années d'essai ont suffisamment justifié les espérances qu'on avait conçues de l'École primaire de chant, établie provisoirement en 1817, et qu'ainsi le temps est venu de donner à cet établissement une organisation définitive. Il recevra seize élèves, quatre adultes et douze enfants, qu'on préparera, pendant deux ans, à recruter les chœurs de l'Opéra et des chapelles royales. Il prendra le nom d'École royale et spéciale de chant. L'année suivante, on ouvrira un pensionnat pour les futures cantatrices.

Officiellement, Choron n'a que vingt-quatre élèves des deux sexes (4). Il ouvre à ses frais un externat où il admet gratuitement les enfants des quartiers voisins ; il recrute les belles voix qu'il rencontre, loge et entretient comme il peut les nouveaux sujets. Le 3 février 1823, il annonce au comte de Pradel qu'il est en

(1) « Le premier jour, le chœur de la paroisse, qui n'était point au fait, a occasionné de la cacophonie, et cette exécution n'a pu être considérée que comme une répétition moins bonne que celle qui l'avait précédée ; celle du lendemain n'a rien laissé à désirer. »

Les théâtres royaux devaient, pour les rôles d'enfants, s'adresser à l'École. Choron se plaint parfois de la mauvaise volonté des directeurs.

Le 19 décembre 1820, Choron écrit au comte de Pradel que la veille, à une représentation d'*Athalie* au Théâtre-Français, Boulanger, de la Gastine et Duprez ont exécuté un trio placé au troisième acte. « Le chant de ces jeunes gens n'a rien laissé à désirer pour la pureté, le goût et l'expression. »

(2) De 1817 à 1820 inclus, la moyenne d'entretien des élèves avait représenté 16.000 francs par an.

(3) « L'École royale et les pages de la musique du roi sont peuplés de nos rebuts, qui y tiennent les premiers rangs. »

(4) Après l'assassinat du duc de Berry, l'Opéra fut transporté dans la petite salle Favart ; dès lors, on ne songea plus à augmenter les choristes, et l'on pria Choron de rentrer dans les limites de la première institution ; mais il ne fut jamais homme à se contenter d'un nombre réduit d'élèves.

mesure de lui offrir une troupe complète d'opéra, composée de plus de quarante individus et très supérieurs à tout ce que possèdent les établissements royaux. « On pourrait en doubler facilement le nombre, et mettre S. E. en mesure de régénérer entièrement le chant de l'Opéra, le style et le répertoire, le personnel, les rôles et les chœurs, avec une économie de quatre cent mille francs, et cela, en améliorant le service. »

Dès la fin de 1822, il fait exécuter « avec une rare perfection » le *Barbier* de Rossini ; en 1823, ses élèves (1) font partie des chœurs réunis pour le service funèbre de Garat ; en 1824, ils donnent, à la salle Louvois, l'*Armide* de Gluck. « On convint que jamais chœur n'avait chanté avec plus d'ensemble. » A l'École polytechnique (2), aux Collèges royaux Saint-Louis, Louis-le-Grand, Henri IV (3), l'École est chargée du service de la Chapelle. En vertu d'un article du règlement, elle se fait, à partir de 1824, entendre tous les dimanches à l'église de la Sorbonne (4).

L'institution prospère : Choron a le vent en poupe. Le 24 novembre de cette dernière année, le directeur des Beaux-Arts visite l'École. Quatre-vingts élèves des deux sexes, de six à vingt-cinq ans, sont rangés suivant la classification méthodique des voix. Un seul piano accompagne et soutient le chant. Choron dirige sa troupe. On joue l'ouverture des *Bardes* de Lesueur. « L'exécution, toute de mémoire et sans bâton de musique, est ferme et animée, et les rentrées sont très bien faites. » L'exécution des duos, des trios ou des autres chœurs n'est pas moins remarquable. M. de La Rochefoucauld est enchanté ; il promet à M^{lle} Dotti de la faire entrer, le 1^{er} janvier suivant, au Théâtre-Italien ; il annonce au directeur « son intention d'étendre l'établissement, et d'en tirer tout le parti possible ».

Revirement soudain ! Des dénonciations ont été faites contre Choron, et M. de

(1) En 1820, comme pensionnaires ou demi-boursiers, il y a dix-neuf élèves à l'École ; Monpou, Duprez, O. de la Gastine, Batiste, sont toujours là ; les autres noms sont obscurs.

Le 31 octobre 1823, l'École comprend vingt-quatre élèves, dont six femmes, au nombre desquelles M^{lle} Duperron, qui fut épousée par Duprez. Parmi les hommes, quelques-uns furent des chanteurs estimables, Bonnacarrère, Marié, futur père de M^{me} Galli Marié, Sirand, Vermeulen ; d'autres, de bons professeurs ou des compositeurs, Guerrier, qui enseigna à Caen, Nicou, qui épousa Alexandrine Choron, et enfin Scudo, « très bien comme physique, grande taille, caractère, ardeur, élévation, baryton, forte demi-bravoure, excellent musicien ». *mort ou ?*

(2) Le comte de Bordesouille, qui était à la tête de l'École polytechnique, avait écrit le 10 décembre 1824 à La Rochefoucauld pour le prier d'autoriser Choron à envoyer à la Chapelle quelques-uns de ses élèves.

(3) Le 4 novembre 1824, les deux aumôniers de ce collège, deux futurs évêques, Salinis et Gerbet, dans un certificat, expriment toute leur satisfaction et demandent que le service de la Chapelle soit fait de même dans les autres collèges royaux. Auvray, le proviseur, tient le même langage.

(4) « Une réunion de toutes les brigades — des élèves qui dirigeaient le service dans les différentes chapelles — se fera en l'église de la Sorbonne, qui va devenir le point central des opérations commencées pour la restauration de la musique ecclésiastique. Cette même masse formera le noyau d'une société de musique religieuse, dont l'organisation se prépare. » Lettre de Choron du 9 novembre 1824.

En 1822, Choron proposait déjà d'organiser un chœur dans cette église. Son mémoire manuscrit s'inspire des idées du temps ; l'art ne vient qu'au second rang : « L'église de la Sorbonne doit servir à réunir les élèves les plus distingués des hautes classes des collèges de l'Université, les étudiants des facultés de l'Académie de Paris, à l'effet de leur inspirer le goût des exercices religieux et de les disposer à recevoir favorablement les instructions qui seront administrées dans ces réunions... Le premier soin que l'on doit prendre est de trouver un moyen de donner à cette organisation des cérémonies religieuses une disposition telle qu'elle présente un résultat en même temps agréable et édifiant. »

La Rochefoucauld lui dit « qu'elles ont fait impression sur son esprit ». En janvier 1825, il veut réunir l'École de chant au Conservatoire. Choron refuse : tout va sombrer. Comme lui, les élèves se découragent : « Chacun tire de son côté, et, en peu de semaines, l'établissement se trouve totalement dissous et désorganisé ».

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

1825-1830

Pourtant, le vaisseau est remis à flot. Sur la demande de Choron, l'établissement devient une école de musique religieuse. On formera « des sujets pour les églises, et aussi des professeurs chargés d'enseigner le chant et l'art musical ». Les élèves sont en nombre insuffisant. Qu'à cela ne tienne ! le directeur en appellera d'autres, et les entretiendra de ses deniers (1). Comme toujours, il élargit le cadre, et il se propose bientôt d'exécuter en public les principales compositions de musique religieuse.

Voilà, de 1825 à 1831, le beau temps de l'École. Choron continue à faire entendre ses élèves à la Sorbonne, et, à partir de 1827, chez lui, dans des concerts auxquels assistent, parfois avec la famille royale (2), les premiers artistes et une société d'élite. L'École est une ruche toute frémissante d'activité ; les encouragements, les éloges viennent de toute part : elle est un laboratoire, un magasin où l'on trouve à son choix, comme le dit un prospectus, artistes et musique. « Elle fournit aux cathédrales, paroisses et chapelles, des maîtres de chant, chantres, enfants de chœur, musiciens, organistes, professeurs pour les maisons d'éducation des deux sexes ; elle procure des œuvres de musique religieuse en tout genre, françaises et étrangères, instruments d'église, tels qu'orgues (3), serpents, etc. ; elle entreprend de gré à gré la composition de toute sorte de musique d'église, plain-chant, contrepoint, messes, motets, etc., » — et l'on invite les personnes qui connaîtraient de belles voix à en informer le directeur (4).

L'archevêque de Paris visite l'Institution, et se déclare enchanté. A certaines cérémonies, on fait appel à Choron et à ses élèves ; en mars 1827, l'évêque de Nancy demande qu'ils se fassent entendre à Saint-Sulpice, avant et après sa prédication. Le 5 janvier de la même année, à la prière de l'abbé de Rauzan, ils

(1) En 1826, il a huit bourses à ses frais, et garde ceux qu'il trouve bons.

(2) Le 29 janvier 1825, Charles X visite l'École polytechnique avec le Dauphin, des ministres et l'archevêque. Pendant que le roi est en prières, Marié et Guerrier exécutent l'*O salutaris* de Neukomm, puis tous les élèves de l'École de musique chantent un *Domine, salvum fac*, composé par Choron, qui, à l'issue de la cérémonie, le présente à Charles X.

(3) Les organistes manquant en France, Choron est obligé « d'établir avec l'Allemagne et l'Italie des liaisons au moyen desquelles il puisse se procurer ceux qui peuvent être demandés. »

(4) Budget proposé pour 1827 : 42.500 francs. Un professeur d'humanités, surveillant général, 1.500 francs ; un accompagnateur : 800 francs ; un professeur d'harmonie et de contrepoint, 720 francs ; un professeur de violoncelle : 600 francs ; de violon, 800 francs ; un répétiteur de chant pour hommes, nourri et logé : 400 francs ; un répétiteur de solfège et chant pour femmes ; 1.200 francs.

Recettes : Service de l'église de la Sorbonne : 6.000 francs ; exercices (concerts rue de Vaugirard) : 6.000 francs ; services divers : 1.000 francs.

Projet de budget pour 1829 : 46.000 francs. — Choron avait demandé un professeur d'italien et un aumônier.

avaient chanté à Sainte-Geneviève devant le roi, et Charles X avait félicité le savant maître. Le supérieur des religieux de la Charité s'adresse à lui pour un salut que doit suivre une quête, et il n'est pas jusqu'au maire de Saint-Cloud qui ne veuille l'avoir pour la procession de la Fête-Dieu, en juin 1828. L'École se fait également applaudir dans le monde, chez le comte Siméon, ministre de l'intérieur, chez le directeur des *Débats*, dans le salon de la comtesse Merlin, chez M^{me} Erard, chez M^{me} Orfila (1).

C'est en 1827 que Choron ouvre la salle qu'il a fait construire rue de Vaugirard. Dès l'hiver précédent, il avait établi dans l'église de la Sorbonne des concerts spirituels, six avant et six après le Carême : pas une place ne restait libre. Il y dirigeait l'exécution des « morceaux de musique classique, qui, en raison de leur genre, de leur forme ou de leur étendue, ne pouvaient s'appliquer aux besoins ordinaires du culte ».

Le succès fut très grand. Choron charmait ses auditeurs et il les instruisait. Il offrait à leur admiration les maîtres français anciens et les plus belles œuvres étrangères des deux siècles précédents. Jamais le public ne s'était trouvé à pareille fête (2).

A partir de 1827, des exercices ont lieu dans la salle de la rue de Vaugirard pendant six mois de l'année, le jeudi, de quinzaine en quinzaine. Dans chacun d'eux, il y a deux parties : 1^o des motets, psaumes et cantates ; 2^o des messes solennelles, des oratorios à grand chœur : Hændel, Haydn, Hammel, Palestrina, Marenzio, B. Marcello, Clari, Porpora, Durante, Leo, Jomelli, Monte-

(1) Il est inutile de donner, pour cette période, la liste des élèves de Choron. Beaucoup ont été jadis distingués ou utiles comme artistes ou professeurs, mais ils sont oubliés. Quelques-uns se firent remarquer : le chanteur Wartel, « qui sut seul interpréter les mélodies de Schubert » ; Canaple, « à la voix fraîche et pure » ; Adrien de La Fage, qui a écrit toute une bibliothèque musicale ; Dietsch, professeur d'orgue chez Choron, compositeur qui fut pendant trois ans chef d'orchestre à l'Opéra, puis maître de chapelle à la Madeleine ; Le Prévost, qui tenait l'orgue à la Sorbonne et qui a laissé d'estimables compositions religieuses (il fut organiste dans plusieurs églises de Paris, et en dernier lieu à Saint-Roch) ; Malliot, ténor en province, puis professeur de chant à Rouen, auteur d'un ouvrage intéressant : *la Musique au Théâtre* ; Aimé Maillart, l'auteur des *Dragons de Villars*, opéra comique qui inaugura le 19 septembre 1856 le troisième théâtre lyrique, ouvert par Adolphe Adam.

Rosine Noël, plus tard M^{me} Stoltz, avait été, grâce à la protection de la duchesse de Berry, élevée au couvent des Bénédictines de la rue du Regard. Comme l'enfant montrait beaucoup de goût pour la musique, on la conduisit tous les jours, dès l'âge de sept ans, à l'école de Choron.

« Ce que recherchait ce maître dans les enfants dont il avait à s'occuper, c'était bien moins les moyens purement vocaux, les qualités matérielles, si l'on peut s'exprimer ainsi, que l'intelligence et l'organisation artistique, et il lui arriva de prendre au nombre de ses élèves plusieurs sujets qui se sont illustrés, il est vrai, mais tout autrement que comme chanteurs. La grande tragédienne Rachel en fut un exemple. Tout enfant, montée sur une table comme sur un théâtre, elle récitait des vers où paraissait déjà cette expression profonde qui l'a faite célèbre. Choron lui reprochait seulement d'avoir la voix enrouée. Laferrière passa aussi quelque temps au pensionnat et, s'il y brilla fort peu dans les classes de musique, en revanche, lorsqu'il récitait quelque fragment de pièce, ses gestes animés, sa voix chaleureuse, la passion de son débit, faisaient prévoir ce qu'il serait un jour. » (Duprez.)

(2) « Il est bien tard pour parler des concerts spirituels : tout le monde sait qu'ils ont été ennuyeux, mal composés, mal dirigés. » (*Le Globe*, 1^{er} avril 1826.)

Nous avons retrouvé les programmes préparés par l'Opéra pour les quatre concerts de la Semaine sainte de l'année 1821. Voici le premier (16 mars), avec ses indications incomplètes :

1^o Symphonie d'Haydn ; 2^o *Ave verum*, de Mozart ; 3^o Solo d'instrument ; 4^o Air ou duo ; 5^o Solo d'instrument ; 6^o *Judicabit*, de Paesiello ; 7^o Ouverture de *Sargine*, de Paër ; 8^o Air ou duo ; 9^o Solo d'instrument ; 10^o Hymne de Mozart.

Sur les trois autres programmes figurent les noms suivants : Pergolèse, Haydn, Winter, Vogler Paër.

verde, Loti, Scarlatti, etc., tels sont les noms qui figurent sur les programmes. A la Sorbonne, où ont toujours lieu les exercices habituels, on entend Hændel, Bach, Jomelli, Mozart, Haydn, Scarlatti.

Choron donne chez lui son premier concert. Dans la première partie, on exécute le *Splendente te, Deus*, motet de Mozart chanté en chœur par tous les élèves ; le Psaume cxxxii, *Ecce quam bonum*, à quatre voix d'hommes, musique de l'abbé Vogler ; *Insanæ et vanæ curæ*, motet de Haydn, avec tous les élèves ; dans la seconde, la *Naissance du Messie*, de Hændel.

Pour ses exercices de 1829-1830, « outre les plus belles pièces déjà entendues », Choron inscrit sur son programme : Hændel, *Samson*, le *Réveil des Israélites* ; Emmanuel Bach, *Résurrection* et *Ascension* ; Scarlatti, *Messe des morts* un psaume de J.-S. Bach.

Voilà des noms illustres (1) ; ajoutons-y ceux des maîtres anciens qu'il avait publiés ou qu'il faisait étudier dans son école ; n'était-ce pas là tout un domaine inconnu où Choron s'établissait en vainqueur ? Les critiques du temps applaudissent bruyamment à ses succès, et tout haut, ils accusent d'incapacité, sur le même terrain, deux grandes institutions, l'Académie de musique et le Conservatoire.

« Félicitons M. Choron, écrivait Fétis, de ce qu'il a révélé aux administrateurs de l'Opéra qu'il existe d'autre musique religieuse que le *Stabat* de Pergolèse, et les deux ou trois autres morceaux qu'on exécute médiocrement avec une constance héroïque depuis vingt-cinq ans, et qu'on peut composer un concert spirituel avec d'autres morceaux que des airs bouffes. »

Le même critique faisait sans réserve l'éloge de l'Institution : « Le choix de la musique, l'exécution des masses, le sentiment musical, tout y est bon. » En février 1827, il a assisté à un des concerts, et il en est ravi : « Exactitude rigoureuse de mesure et d'intonation, une grande fermeté d'ensemble, un sentiment unanime des nuances et une prononciation parfaite, moyen certain d'expression, telles furent les qualités qu'on remarqua, et qui frappèrent vivement l'auditoire. Ce n'est pas une des choses les moins étonnantes de cet établissement que d'entendre cent chanteurs qui exécutent un long morceau, *Alla riva del Tebro*, de Palestrina, à voix soutenue, sans accompagnement, et qui finissent dans le ton où ils ont commencé avec une justesse prodigieuse. »

Choron triomphe ; « il a vengé l'honneur national et prouvé que, dans cette partie, les Français pouvaient égaler les nations les plus renommées de l'Europe » ; enivré de sa victoire, il devient agressif. Voici ce qu'il fait imprimer dans un prospectus contenant le programme de ses exercices pour 1829-1830 :

« De toutes les réunions musicales, ce sont les seules en France où il soit possible d'entendre les ouvrages que nous venons de désigner, et, parmi celles du même genre existantes en France, celles où ces ouvrages sont exécutés avec le plus de perfection. Nous avons pour garants de cette double assertion, d'une part, les tentatives infructueuses faites récemment par les principaux établissements de la capitale pour parvenir à l'exécution de ces mêmes ouvrages, et de l'autre, le témoignage d'artistes étrangers de la plus haute distinction. En por-

(1) Quelques modernes figurent sur les programmes de Choron : Neukomm, dans lequel il aimait l'élève de Joseph et de Michel Haydn, et auquel il dédiait à ce titre sa *Méthode d'Harmonie*, publiée en 1830 ; Cherubini, avec son *Lauda, Sion*, etc. ; Aiblinger, maître de chapelle du roi de Bavière, etc

tant à un degré de perfection, inconnu jusqu'alors, l'exécution des ensembles de chant et de masses vocales, l'Institution s'est assuré, sous tous ces rapports, un privilège qu'elle doit à la direction donnée par elle aux études, à la supériorité de ses méthodes et du régime de son enseignement. »

Il désignait assez clairement ses éternels ennemis, l'Opéra (1) et le Conservatoire. Dans les dernières lignes, il dépasse la mesure. En 1828, l'Opéra donna la *Fête d'Alexandre* de Hændel ; ce fut, dit-il, « une horrible cacophonie ». Même échec quand la Société des concerts du Conservatoire s'essaya sur l'*Alleluia* du *Messie* du même compositeur. « Cette pièce, qui excitait des transports parmi les auditeurs des concerts de la rue de Vaugirard, ne parut que ridicule, insignifiante..., tandis que la partie instrumentale était exécutée avec toute la perfection désirable (2). »

Cette fois, le ministère se fâcha, et Choron fut prié de retirer et d'anéantir ses prospectus. On comprend, on excuse ce mouvement d'orgueil quand le maître avait tant de motifs pour être fier de ses élèves. En vertu des règlements, il s'enferme « dans le genre ecclésiastique » ; mais, comme il l'écrit avec tant de justesse : « qui peut le plus peut le moins ; or, ce genre, tel que nous nous proposons d'en établir l'enseignement, est bien supérieur, pour le mérite et les difficultés, au genre dramatique et au genre communément usité. »

Ceux qu'il a formés avec la musique d'église sont devenus des artistes ; leur voix est bien posée ; l'art a perfectionné leurs moyens naturels, leur intelligence a été développée : rompus à tous les secrets du métier, ils seront utiles partout. Beaucoup se tournent vers le théâtre : ils s'y distingueront ; quelques-uns y brilleront au premier rang.

Cette désertion, voilà ce que ne peut supporter La Ferté, qui n'a pas désarmé. Dans une lettre du 1^{er} janvier 1829, il se plaint de ce que le plus grand nombre des élèves entrent au théâtre, et il réclame la suppression de l'École. Il sait trop bien qu'il va contre le sentiment public, aussi ajoute-t-il : « On ne peut mettre en doute que ce directeur n'ait jamais agi que dans de bonnes et louables intentions ; on ne peut lui reprocher que de s'être laissé entraîner par son zèle et son amour pour l'art qu'il professe, et aucun intérêt ne l'a jamais guidé », et il conclut en demandant une pension pour celui qu'il essayait de frapper dans l'ombre.

(A suivre)

GABRIEL VAUTHIER.

Publications et exécutions récentes.

PUBLICATIONS RÉCENTES. — J.-M. Leclair (1697-1764) : premier livre de sonates pour piano et violon (collection des maîtres violonistes de l'École française du XVIII^e siècle), édité par les soins de MM. Alexandre Guilmant et Joseph Debroux — Ces deux derniers noms disent assez avec quel soin sont reproduites

(1) L'Opéra avait peu de succès à cette époque. « Il a vu sa grande salle pleine la semaine passée, phénomène assez rare depuis longtemps. » (*Journal du Commerce*, du 27 février 1826.)

(2) 29 mars 1829. Voici le programme du concert de ce jour : 1^o Ouverture d'*Obéron*, de Weber ; 2^o Air tiré de l'*Hymne de la nuit*, de M. Lamartine, musique de M. Neukomm, chanté par M. Wartel ; 3^o Solo de cor, par M. Mengal ; 4^o Symphonie en *la* de Beethoven, redemandée ; 5^o Chœur de Weber ; 6^o Solo de violoncelle, par M. Franchomme ; 7^o l'*Alleluia*.

ces 12 sonates, où règne l'aimable et élégant esprit de l'ancien régime (chez Demets). — Chez le même : *Paul Ladmirault*, Musiques rustiques, suite pour piano à quatre mains ; *Louis Thirion*, Rêves, trois nocturnes pour piano ; *Paul Dupin* : Jean-Christophe, Oncle Gottfried, Méditation, Berceuse à Louisa, Christliches Wanderlied (œuvres de réel mérite, avec une préface inutilement agressive de M. R. Rolland) ; *Chanoine-Davranches*, prélude en *mi b*, pour piano ; *Swan Hennesy*, Eaux-fortes, Sérénade d'Espagne, Bergerie, Mazurka (pièces très originales et curieuses) ; *Gabriel Frontin*, Pleyelinette, petite valse de concert pour piano.

LES CONCERTS. — Parmi les meilleurs concerts de la quinzaine, nous citerons : le 4 décembre, à la salle des Agriculteurs, exécution des quatuors de Beethoven nos 3, 10 et 16 par le quatuor Capet. Le 10 décembre, à la salle Gaveau, le « Double quintette de Paris », société de musique de chambre, instruments à cordes et à vent (au programme : Bernard Settles, Rachmaninoff, Beethoven, Chopin, Hændel, Bach ; avec le concours de M. Georges de Launay, piano) ; parmi les exécutants, nous avons été heureux de retrouver le très distingué virtuose Pierre Sechiari. Le 14, salle Pleyel, le concert de M^{me} Roger-Miclos et de MM. L.-Ch. Battaille (très beau programme, débutant par la Sonate admirable de C. Franck, piano et violon, et finissant par le Scherzo en *si b* mineur de Chopin). — Le 7 (salle des Agriculteurs), concert donné par M^{lle} E. Vogelsang avec le concours de MM. Raynaldo Hahn, Moszkowski, Ch Fœrster ; — le quatuor Lejeune (salle Mustel), qui a entrepris de nous donner une histoire du quatuor à cordes. — Le 10 (salle Pleyel), le concert donné par M. Alfred Casella avec le concours de Georges Enesco, F. Denayer et J. Salmon. — A la salle Pleyel : le 11, M^{lle} Line Talluel avec le concours de M^{lles} Nadia Boulanger, Nelly Eminger, et de M. Rodolphe Plamondon ; — à la salle des Agriculteurs, le 8, M. Robert Lortat Jacob, avec le concours de G. Pierné et l'orchestre Colonne.

LE BAROMÈTRE MUSICAL. — I. — Opéra.

Recettes détaillées du 16 octobre au 15 novembre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 octobre	<i>Aïda.</i>	Verdi.	14.905 25
17 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.201 »
19 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	16.178 41
21 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	15.510 76
23 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	16.654 25
24 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.420 »
26 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.185 41
28 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	23.146 76
30 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	St-Saëns. — L. De- libes.	17.946 25
31 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	10.373 »
2 novembre	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	22.863 41
4 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.108 76
6 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	15.491 75
7 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	20.292 »
9 —	<i>Hippolyte et Aricie.</i>	Rameau.	12.815 41
11 —	<i>Le Crépuscule des Dieux.</i>	R. Wagner.	23.005 76
13 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.263 25
14 —	<i>Samson et Dalila. — Namouna.</i>	St-Saëns. — Lalo.	11.776 »

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 octobre au 15 novembre 1908.

DATES	PIECES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 octobre	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	7.686 50
17 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.411 50
18 — matin.	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.420 »
soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.200 50
19 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.225 »
20 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.067 50
21 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.562 »
22 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	8.206 50
23 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.710 50
24 —	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. — Mascagni.	8.023 50
25 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.006 50
soirée.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.469 50
26 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.437 »
27 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.206 »
28 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	8.345 »
29 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	5.700 »
30 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	7.513 50
31 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.555 »
1 ^{er} nov. matin.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.701 50
soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.293 50
2 —	<i>Le Barbier de Séville.</i>	Rossini.	3.081 »
3 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.303 50
4 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.194 50
5 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.533 »
6 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.187 50
7 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.855 16
8 — matin.	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.545 »
soirée.	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. — Mascagni.	6.014 »
9 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.819 50
10 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.423 »
11 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.328 50
12 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.637 50
13 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.627 50
14 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.829 50
15 — matin.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	7.758 50
soirée.	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.884 50

— Paraîtra le 25 décembre (chez A. Picard, 82, rue Bonaparte) : *La Musique et la Magie*, étude sur les origines populaires de l'art musical, par Jules Combarieu, docteur et agrégé des lettres, lauréat de l'Institut, chargé de cours d'histoire de la musique au Collège de France (1 vol. de 400 p., avec nombreuses planches de musique, format de la *Revue musicale*, 7 fr. 50).

— M^{lle} Hortense a fondé un nouveau service à son école préparatoire au professorat du piano : une association de secours mutuels entre les membres de l'école. Une vente au profit de cette œuvre naissante a eu lieu au siège de l'école, rue de Tournon, 9, du lundi 7 décembre au dimanche 13.

Le Gérant : A. REBECQ.