

LA
REVUE MUSICALE

N^o 5 (quatrième année)

1^{er} Mars

1904.



M. BOURGAULT-DUCOUDRAY

Professeur au Conservatoire.

M. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Ardent, enthousiaste, savant et artiste à la fois, plus jeune, par la vivacité de ses sentiments et de ses convictions, que beaucoup de débutants, M. Bourgault-Ducoudray a une physionomie très personnelle parmi nos compositeurs. Il a donné, à son heure, les preuves de talent que l'on exige des meilleurs avant de leur accorder le titre de « maître » ; mais, au lieu de se concentrer sur la composition et de produire uniquement pour le théâtre ou le concert, il s'est comme divisé en des tâches multiples et un peu à côté, très belles d'ailleurs, difficiles quand il faut lutter contre la routine, et d'une rare distinction, où son rôle est aussi utile que brillant. Professeur au Conservatoire (où il étudie présentement les œuvres de Chopin), il est le seul aujourd'hui qui, en France, enseigne officiellement l'histoire musicale. Il croit (comme il l'a dit au Congrès international de Paris dont il fut président, 1900) que notre système musical, fondé sur les deux seuls modes majeur et mineur, se trouve depuis trois cents ans, « dans la situation d'une mine dont les galeries auraient été exploitées... jusqu'au grisou », et doit être rajeuni. Epris d'art populaire, très libéral, convaincu avec raison que le peuple est le grand inventeur de mélodies inspirées, et qu'il ne faut pas faire deux musiques (l'une pour lui, l'autre pour les « connaisseurs »), il a enrichi le Folklore musical d'études et de recueils précieux. Enfin, c'est un apôtre du chant choral, dont il sait et dont il a montré, mieux que personne, l'importance sociale et patriotique.

Dans les relations de la vie courante, M. Bourgault-Ducoudray doit le respect et la sympathie dont il est entouré, à cette sincérité passionnée qu'il montre partout, et à sa tendance naturelle à faire valoir le mérite de ses confrères, bien loin de chercher à le diminuer. C'est un cœur chaud, dont la flamme est communicative. Conférencier très recherché, il a l'imagination d'un poète, abonde en images, et sait frapper des médailles.

Ses principales œuvres sont : l'Atelier de Prague, opéra comique en un acte (Nantes, 1859) ; Thamara (Grand Opéra, 1891) ; Noël ; Stabat Mater ; Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient ; Trente mélodies populaires de Basse Bretagne ; Trente Mélodies ; Fantaisie (Concerts Padeloup, 1874) ; Symphonie chorale (1879) ; Le Carnaval d'Athènes ; Rhapsodie Cambodgienne ; L'enterrement d'Ophélie ; La conjuration des Fleurs ; vingt-trois pièces pour piano ; 14 chœurs, 3 cantates, etc. . Souvenirs d'une mission musicale en Grèce ; Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. M. Gailhard a inscrit dans le programme de sa prochaine saison un opéra de M. Bourgault-Ducoudray où la musique populaire bretonne tient, nous a-t-on affirmé, une grande place. Une telle œuvre, on le voit, est très diverse et présente — ce qui est presque unique chez nos compositeurs — les principaux aspects de l'histoire musicale. On peut dire que sans donner à l'auteur la popularité qui s'attache à certains succès de théâtre, elle lui a donné une renommée spéciale, et de très bon aloi, avec une grande autorité. Le nom de M. Bourgault-Ducoudray a été plusieurs fois prononcé, aux élections qui se sont faites à l'Institut ; et, certes, tout le monde trouverait légitime qu'une telle carrière, si honorablement remplie, aboutît à un tel honneur...

M. Bourgault-Ducoudray est né à Nantes le 2 février 1840 ; il est premier grand prix de Rome de 1862.

Nos Concours.

Concours n° 1. (Composition. Président, M. Cl. DEBUSSY.)

Le prix (500 fr.) est attribué à la *Danse du voile*, portant pour devise « *Simplicissimus* ».

Mentions très honorables : 1. *Danse afghane* (Blanc ou noir) ; 2. *Scherzo* (Pax, Rex, Lex, Lux).

Plus un certain nombre de *mentions honorables* qui seront indiquées, et justifiées.

Quelques compositions sont arrivées au moment où le numéro qui devait accuser réception était sous presse : mais on verra, par notre prochain compte rendu, que tout a été reçu et examiné.

Concours n° 2. (Harmonie.) La commission, présidée par MM. BOURGAULT-DUCOUDRAY et GUILMANT, a estimé qu'il y avait d'excellentes choses dans plusieurs mémoires envoyés, mais n'a pas cru pouvoir désigner encore un premier prix (200 fr.) Nous ajournons une réponse définitive à notre prochain numéro. Quelle que soit la décision, nous la justifierons en publiant les textes mêmes qui l'auront motivée.

Concours n° 3. A). Le prix est donné au mémoire portant la devise : *Toute chose suit sa loi.* (200 fr.)

B). Le prix est donné au mémoire portant la devise : *Rome, ut dièse, Paris.* (200 fr.)

Concours n° 4. — Ajourné, pour les motifs que nous donnerons dans le prochain numéro. Dans ce même numéro paraîtra le rapport général sur tous les concours.

LA RÉDACTION.

Souvenirs d'une élève de Liszt.

Miss A. Fay est aujourd'hui l'une des artistes les plus réputées de l'Amérique. Les lettres qu'elle écrivait à sa famille, du temps où elle était en Allemagne et étudiait sous la direction des plus grands maîtres, Kullak, Tausig, Liszt et Deppe, n'étaient point destinées à la publicité : on s'en aperçoit aisément à leur allure libre et sincère ; ce n'est que plus tard sur le conseil du poète Longfellow, qu'elles ont été réunies en volume, puis traduites en allemand à la demande de Liszt lui-même. Elles sont inédites en France ; les quelques extraits que nous sommes en mesure de publier aujourd'hui tracent un charmant portrait du Liszt de Weimar (1873), de cet abbé-artiste prestigieux et séduisant, simple avec recherche en sa gloire souveraine. Elles contiennent en même temps une appréciation juste et fine de ses compositions, dont la valeur à cette époque était encore contestée.

I

Weimar, 1^{er} mai 1873.

Arrivée à Weimar hier, je suis allée au théâtre dès ce soir. Les places ne sont pas chères ici. La première personne que j'ai vue était Liszt avec qui, vous le

savez, je désire prendre des leçons ; mais je crains que ce ne soit chose difficile, car on m'a dit que Weimar regorge de personnes qui y sont venues dans ce but. Il était dans la loge en face ; je l'ai reconnu d'après son portrait, et je trouvais très intéressant et divertissant de l'observer, d'autant plus qu'il se montrait aimable et empressé auprès de trois dames dont l'une était fort jolie. Il tournait le dos à la scène, semblant ne faire aucune attention à ce qui s'y passait, et cependant rien ne lui échappait, ainsi que je pouvais le voir d'après son expression et ses gestes.

Liszt est l'homme le plus frappant et le plus intéressant que l'on puisse imaginer. Grand et mince, les yeux renfoncés, les sourcils peu épais, il porte ses longs cheveux gris partagés par une raie dans le milieu ; les coins de sa bouche se relèvent, ce qui lui donne, quand il sourit, une expression de ruse et de Méphistophélès ; sa personne a un air dégagé et élégant, un peu dans le genre jésuite. Ses mains sont très étroites et ses doigts si maigres qu'ils semblent avoir deux fois plus de joints que ceux des autres ; ils sont si souples, si flexibles que l'on devient nerveux à les regarder. Je n'ai jamais rien vu de tel que la politesse de ses manières : par exemple, après avoir dit adieu aux dames, il a posé la main sur son cœur et fait un dernier salut, non par affectation ou simple galanterie, mais avec une courtoisie qui vous fait croire qu'il n'y a pas de façon plus convenable et plus parfaite de s'incliner devant une dame.

Liszt est vraiment un excellent sujet d'étude, et la chose la plus extraordinaire en lui est son étonnante variété d'expression, ses jeux de physionomie. A un moment sa figure sera triste, sombre, tragique, et l'instant d'après elle sera aimable, ironique, sardonique, conservant toujours le même air de grâce captivante. Il paraît tout esprit, mais un esprit moqueur, la plupart du temps, dirai-je ; j'ai entendu raconter des anecdotes remarquables à son sujet. Tout Weimar l'adore, on dit qu'il tourne la tête à toutes les femmes, que lorsqu'il sort, il salue tout le monde, comme un roi ! Le Grand-Duc lui a offert une maison parfaitement située sur le parc, dans laquelle il vit avec luxe et sans frais, chaque fois qu'il y vient.

II

Weimar, 29 mai 1873.

Je me trouve dans le paradis, à Weimar, y étudiant avec Liszt, et quelquefois je puis à peine croire que j'ai atteint ce sommet de mon ambition : être son élève ! Je suis certaine que je dois cela à la lettre de la baronne de Schleinitz.

Liszt est si accablé par le nombre de visiteurs que je trouve étonnante sa politesse envers tout le monde ; mais c'est l'homme le plus aimable que j'aie jamais connu, bien qu'il puisse être terrible quand il le veut et qu'il sache comment faire sortir les gens de chez lui, aussi vite qu'il est possible. Je vais le trouver trois fois par semaine. Liszt ne porte pas à la maison sa longue redingote d'abbé, il en porte une courte dans laquelle il paraît beaucoup plus artiste. Sa figure est remarquablement maigre, mais sa tête est des plus imposantes.

Le salon est délicieux, il a été entièrement meublé pour Liszt et arrangé par la Grande-Duchesse elle-même. Les murs sont gris pâle, avec une bordure dorée qui court tout autour du salon, ou plutôt des deux salons qui sont divisés, mais

non séparés, par des rideaux rouge cramoisi. L'ameublement est également rouge cramoisi, et tout est si confortable que c'est d'un grand contraste avec la raideur et le dénuement ordinaires en Allemagne. Un piano splendide est placé dans une fenêtre (Liszt en reçoit un neuf tous les ans). L'autre fenêtre est toujours grande ouverte et donne sur le parc. Juste en face, il y a un colombier sur le toit duquel les colombes se promènent, elles volent autour et quelquefois viennent s'abattre sur l'appui de la fenêtre, ce qui fait plaisir à Liszt. Sa table à écrire est garnie de choses magnifiques, parfaitement assorties. Tout est en bronze, l'encrier, le presse-papier, la boîte d'allumettes, etc.; on voit toujours brûler une bougie à laquelle Liszt et les messieurs peuvent toujours allumer leurs cigares. Le parquet est recouvert d'un tapis, ce qui est rare en Allemagne. Ordinairement Liszt se promène, fume,... murmure (on ne peut jamais dire qu'il parle), et appelle l'un ou l'autre d'entre nous pour jouer. De temps en temps il s'assied au piano pour exécuter lui-même l'endroit d'un passage qui ne lui a pas convenu, et quand il est de bonne humeur il fait continuellement de petites plaisanteries. Son jeu a été une complète révélation pour moi et m'a inspiré une conception nouvelle de la musique. Vous ne pouvez pas vous imaginer, sans l'entendre, combien il est poétique, ni les milliers de nuances qu'il peut introduire dans les choses les plus simples, en restant toujours également grand. Du zéphyr à la tempête, la gamme entière est à ses ordres.

Liszt ne ressemble en rien à un professeur, ne peut pas être traité comme tel; c'est un monarque, et quand il étend vers vous son sceptre royal, vous devez vous mettre au piano. Vous ne pouvez jamais lui demander de jouer, même si vous mourez d'envie de l'entendre; s'il est d'humeur à jouer, il le fera, sinon, il faut se contenter de quelques remarques. Nous n'apportons jamais plusieurs fois le même morceau et ne le jouons entièrement qu'une fois. J'avais préparé *Au bord d'une source* pour hier, mais je me sentais nerveuse et j'ai mal joué. Il n'a cependant pas perdu patience et s'est comporté comme si mon exécution avait été charmante, puis s'est assis et a joué le morceau tout entier, oh! d'une façon si exquise!

Les touches semblaient onduler sous ses doigts dont les mouvements étaient à peine perceptibles. Comme il approchait de la fin, je remarquai que cette petite expression comique qui lui est particulière et qu'il prend lorsqu'il veut vous surprendre venait sur sa figure, et, soudainement, il frappa un accord inattendu et improvisa une conclusion poétique, entièrement différente de celle qui était écrite. Pouvez-vous trouver étonnant que l'on raffole de lui?

III

Weimar, 24 juillet 1873.

Liszt part aujourd'hui. Il devait nous quitter quelques jours plus tôt; mais l'empereur d'Autriche ou de Russie (j'ignore lequel) est venu rendre visite au Grand-Duc et, naturellement, Liszt était obligé d'être ici et de passer un jour avec eux. Liszt est une telle *grandeur* qu'il compte avec les rois et les empereurs. Jamais homme n'a été aussi adulé et gâté que lui! La Grande-Duchesse vient le voir fréquemment; mais sachant que Liszt ne permet à personne de lui demander

de jouer, elle n'ose s'aventurer à le faire. C'est le seul point par lequel Liszt marque le sentiment qu'il a de son élévation, car, autrement, ses manières sont tout à fait modestes.

Liszt doit être absent jusqu'au milieu d'août ; vraiment, je serai satisfaite d'avoir quelques semaines de repos et de pouvoir étudier un peu plus tranquillement, car, avec lui, on est toujours en grande hâte. Il m'a donné tant d'idées que je ne peux pas les approfondir toutes, même en me pressant.

Je dois aussi vous dire que Liszt est un compositeur merveilleux, et c'est une chose à laquelle je ne m'attendais pas : son oratorio de *Christus* a paru ici cet été, et beaucoup d'étrangers et de célébrités sont venus pour l'entendre, entre autres Wagner. Cet oratorio est magnifique, et décidément un des plus grands, des plus nobles que j'aie jamais entendus. Je n'ai pas encore eu le temps de vous écrire à son sujet, je trouvais qu'il fallait pouvoir lui consacrer une dissertation pour lui rendre hommage. Je voudrais qu'on le jouât à Boston, car, je le dis à regret, son orchestre et ses chœurs font lentement leur chemin en Allemagne. Liszt m'a dit un jour tristement : « Liszt a aidé Wagner, mais qui aidera Liszt ! Car, il est beaucoup plus difficile à un oratorio, comparé à un opéra, de se créer une place qu'à un pianiste, comparé à un chanteur. » Il s' imagine que les choses sont contre lui, et cependant il s'est tellement adonné à la musique sacrée, de cœur et d'âme, qu'elle est devenue pour lui, m'a-t-il dit, la seule chose pour laquelle il vaille la peine de vivre. Il semblerait vraiment que ses compositions de piano, son génie d'exécution, lui sont devenus presque indifférents.

Et cependant que de beautés dans ses compositions ! On m'avait toujours dit à Berlin que Liszt *voudrait* être un compositeur, qu'il ne pouvait pas écrire une mélodie, qu'il n'avait pas d'originalité, et que ses compositions n'étaient que brillantes, faites pour éblouir le public. Ici, j'ai occasion d'entendre ses œuvres de piano *en masse*, tous les jours (depuis que les jeunes artistes les jouent), et mes premières idées ont été entièrement modifiées ; j'ai trouvé toutes ces assertions complètement fausses et injustes. Si Liszt est *quelque chose*, il est *original*, et ses œuvres ont leur importance. On peut s'en rendre compte en un instant, en se demandant par quoi on remplacerait sa musique si elle n'existait pas. Quand les artistes désirent produire de l'effet et stimuler le public, « amollir les cœurs de plomb », comme le disait Chopin, que jouent-ils ? — Liszt !

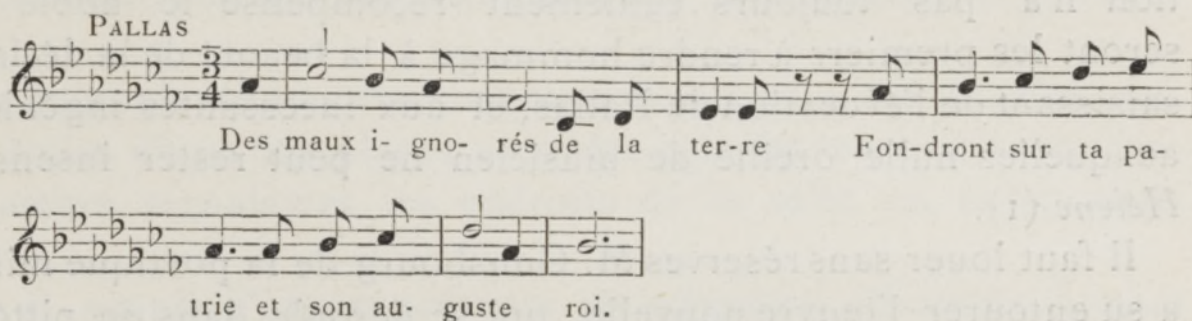
Sa musique n'est pas seulement brillante, il ne se borne pas à répandre perles et diamants à profusion sur le clavier, mais ses pièces atteignent la plus grande envergure, dans un style grandiose, franchissent toute limite et vous entraînent dans la véhémence de la passion. Et quelle délicatesse de touche dans les plus petits morceaux où il vous transporte souvent au plus haut degré de tendresse, de grâce et de badinage féerique, — et, dans les morceaux mélancoliques, quel sentiment subtil vient couvrir toutes les émotions accumulées au fond du cœur ! Ils sont si riches, si harmonieux, parfois si farouches, développent tant de sentiments élevés, que lorsqu'on les entend, on sent son esprit s'épanouir comme une algue marine jetée sur la surface de l'Océan...

(A suivre. — Traduit de l'anglais par JIVA.)

A. FAY.

« Hélène », de M. Camille Saint-Saëns.

(THÉÂTRE DE MONTE-CARLO, 18 février.)



Le comité de bienfaisance de la Colonie française de Monaco avait donné cette année un attrait particulier à la fête de charité qu'il a coutume d'organiser à Monte-Carlo en annonçant une représentation de gala au cours de laquelle devait être joué un nouvel ouvrage terminé récemment à cette intention par M. Camille Saint-Saëns. C'est dire l'empressement avec lequel toute la société élégante de la Riviera s'était disputé les moindres places du luxueux théâtre du Casino, et l'éclat peu commun que présentait la salle le soir de la première, à laquelle avait été convié le signataire de ces lignes. On sait que cette fois-ci, las sans doute de certaines collaborations fâcheuses, M. Saint-Saëns a voulu écrire lui-même les paroles et la musique d'*Hélène*. On ne peut que le louer de cette détermination. Conçu dans une forme relativement simple, le poème d'*Hélène* se divise en quatre tableaux dont le contraste est heureusement ménagé. Il nous retrace — après Leconte de Lisle — l'émouvante destinée de la fille de Jupiter et de Lédæ. Échappée du palais de Ménélas, où résonnent les chants et les danses, Hélène a fui sur la falaise, cherchant en vain à chasser de son cœur son criminel amour pour Pâris. Elle adjure inutilement Zeus de la ravir à Erôs par la mort : Vénus, soudain apparue sur la mer, où murmurent mélodieusement les Nymphes, lui affirme solennellement sa toute-puissance et lui fait prévoir la prochaine arrivée du Priamide. La vision s'efface peu à peu et voici Pâris, dont l'ardente tendresse fait défaillir la faiblesse consentante d'Hélène. C'est en vain que dressée parmi la foudre et les éclairs, Pallas supplie Pâris d'abandonner son projet criminel. C'est en vain qu'apportant la prophétie de Zeus, elle révèle aux amants terrifiés le carnage et le sang de la ruine future de Troie. Nulle puissance n'empêchera désormais Hélène de voguer vers la Troade toute à son amour et pâmée aux bras du héros vainqueur, sans songer aux terribles lendemains.

La structure de ce poème, dans sa concision voulue, semble assez étroitement s'apparenter avec celle qu'on est convenu d'attribuer aux livrets de cantate. Si on l'envisage au point de vue de cette destination, on ne peut lui refuser une qualité primordiale : c'est de convenir à la musique, et surtout à la musique de M. Camille Saint-Saëns. Trop d'œuvres dramatiques et symphoniques, partout répandues maintenant, ont donné toute la mesure de l'art sobre et du labeur incessant de l'auteur de *Samson*, pour qu'il soit besoin de les caractériser ici en détail. Je ne prétendrai pas apprendre aux lecteurs de cette *Revue* l'habileté prestigieuse de la technique musicale de M. Saint-Saëns, la souplesse d'une plume qui lui permit parfois de pratiquer, au cours d'une même composition, les styles les

plus divers, non plus que la richesse d'une instrumentation qui rehausserait singulièrement la valeur d'idées même les premières venues. Ce seraient assurément là soins superflus. Qu'il me suffise de dire que, dans sa nouvelle partition, les admirateurs passionnés du musicien considérable qu'est M. Saint-Saëns le retrouveront tout entier, — et que même ceux qui estiment que l'inspiration n'a pas toujours également récompensé le noble effort de l'artiste seront les premiers à rendre hommage à la beauté de la déclamation, à l'accent saisissant de l'évocation de Pallas, et aux incessantes ingéniosités orchestrales auxquelles nulle oreille de musicien ne peut rester insensible en entendant *Hélène* (1).

Il faut louer sans réserves M. Gunsbourg de la poétique mise en scène dont il a su entourer l'œuvre nouvelle, qui se déroule dans de pittoresques décors de M. Ronsin. Le charme langoureux de M^{me} Melba, le somptueux organe de M^{me} Héglon, la jolie voix de M^{lle} Blot, l'exceptionnelle énergie vocale de M. Alvarez, l'orchestre ardent et précis de M. Léon Jehin, ont réellement mis en valeur la musique d'*Hélène*, chaleureusement applaudie par le public, qui ne ménagea pas ses acclamations à l'auteur, assis aux côtés de Son Altesse Sérénissime le prince Albert de Monaco... La *Navarraise*, le fait-divers musical de M. Massenet, terminait le spectacle. M^{lle} Thévenet et M. Alvarez y trouvèrent l'occasion d'un triomphe mérité, et la *furia* du jeu des chœurs convint à merveille à la musique de ce mélodrame brutal et sommaire.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

L'Acoustique du Trocadéro.

Nous recevons la lettre suivante, que nous sommes heureux de publier :

Mon cher Directeur,

Vous avez bien voulu me faire l'honneur de me demander quelques renseignements sur la terminaison des expériences relatives à la correction des échos du Trocadéro.

Dans l'impossibilité où je me trouve de terminer promptement le travail complet relatant la série d'expériences entreprises et les directions d'idées successives qui nous ont amenés à ces conclusions, j'ai prié mon collaborateur, M. René Dubrisay, ancien élève de l'Ecole polytechnique, élève ingénieur des Manufactures de l'Etat, de rédiger une courte note résumant les méthodes suivies et les résultats acquis.

J'ose espérer que si le côté technique paraît un peu aride à vos lecteurs, les conclusions pratiques leur paraîtront suffisamment précises pour leur permettre d'envisager, comme nous, un Trocadéro débarrassé enfin des excentricités de la Nymphé Echo.

G. LYON.

Les échos entendus par les spectateurs dans la salle du Trocadéro altèrent profondément la perception acoustique des morceaux exécutés. Plusieurs essais avaient été tentés pour remédier à cet état de choses, mais sans parvenir à un résultat satisfaisant.

(1) La partition et le poème d'*Hélène* ont paru chez MM. A. Durand et fils, éditeurs.

Était-il possible d'améliorer la salle, fallait-il, au contraire, renoncer à corriger ses défauts ?

Cette question, difficile à résoudre *a priori*, étant donnée l'incertitude qui règne sur les lois de l'acoustique des salles de concerts, parut à M. Lyon susceptible d'être analysée à l'aide d'une série d'expériences méthodiques. Les résultats obtenus semblent conduire aujourd'hui à une solution satisfaisante et pratique du problème.

Des observateurs étant placés successivement en divers points de la salle, une onde sonore était émise d'une des places occupées par les musiciens sur l'estrade. Les observateurs signalaient les endroits de la salle où le son était entendu deux fois.

Cette expérience si simple d'aspect présenta de sérieuses difficultés. Le son devait être bref et net : c'est le choc de deux tiges en bois qui produisit les meilleurs effets. Il fallait en outre, pour les observateurs, une oreille fine et exercée. Enfin les circonstances atmosphériques troublèrent souvent ces études : le brouillard avait sur la réflexion une action dont nous n'avons pu préciser la nature physique, mais qui troublait toutes nos études.

Quoi qu'il en soit, plusieurs séries d'expériences méthodiques entreprises au mois de mars et terminées en juin nous permirent de faire correspondre à un point d'émission donné sur l'estrade, les points déterminés de la salle où l'écho était perçu.

Cette première partie du travail étant accomplie, il fallait trouver géométriquement les points de la surface de la salle où la réflexion du son avait dû se produire.

Une méthode dérivant de la méthode générale des approximations successives imaginée par M. Lyon nous permit de résoudre ce problème ; nous avons ensuite cherché, par une marche inverse, à déterminer tous les points de la salle où l'on devait entendre peu après le son produit en un point donné de l'estrade, son écho produit par réflexion sur des surfaces intérieures du Trocadéro.

Cette méthode synthétique, servant de contrôle à la méthode analytique précédente, en confirma entièrement les résultats.

Nous avons pu de la sorte établir que les surfaces nuisibles étaient :

1^o Une zone assez étroite du plafond bordant le cercle d'oculus et du côté de l'estrade ;

2^o Les conques sphériques surplombant la scène au-dessus et à droite et à gauche du grand orgue.

Ces résultats acquis, la maladie de la salle était nettement et complètement diagnostiquée ; restait à trouver le remède. Ce fut l'objet d'un nouveau travail entrepris au mois d'août et achevé seulement à la fin d'octobre 1903.

Dans cette étude nous avons cherché à constituer des écrans capables d'empêcher la réflexion du son. Pour cela, M. Lyon avait fait construire un miroir sphérique en staf de 2 mètres de diamètre et 50 mètres de rayon de courbure, sur lequel le son se réfléchissait pour revenir à des observateurs chargés d'en noter l'intensité et d'en observer les variations, après interposition de divers écrans.

Dès l'origine, nous nous heurtâmes à la difficulté d'isoler une onde sonore réfléchie, c'est-à-dire de pouvoir affirmer que la réflexion était exclusivement produite sur le miroir et non pas sur des surfaces avoisinantes. Des essais

tentés dans un corridor, puis sur les toits du Trocadéro, ne donnèrent aucun résultat précis. On décida alors de transporter le miroir à l'Institut Marey, au Parc des Princes.

Dans le vaste parc de cet Institut, mis obligeamment à notre disposition par M. Marey, nous nous croyions à l'abri de tout écho parasite, et pourtant une déception nous attendait encore. Le son se réfléchissait non pas seulement sur le miroir, mais aussi dans un grand nombre d'autres directions.

Nous avons pensé un instant à transporter notre installation sur le plateau de Satory, lorsqu'un nouvel essai fut enfin couronné de succès.

Nous enfermions la source sonore dans une sorte de cabane calfeutrée de molleton et percée seulement d'une étroite ouverture, la normale au centre du miroir étant bissectrice de l'angle dont les côtés allaient du centre du miroir, d'une part, à la source sonore, et de l'autre à l'observatoire. Les observateurs placés sur la ligne des rayons réfléchis vérifièrent ainsi que l'écho était nettement entendu quand le miroir était bien en place, mais totalement supprimé si l'on venait à le déplacer même légèrement. Nous avons donc réalisé ainsi la surface limitée produisant l'écho qu'il s'agissait d'annuler.

La source sonore était disposée de façon à produire un son bien constant. Pour cela M. Lyon avait construit un appareil comportant une barre métallique sur laquelle venait frapper un marteau. Ce marteau était mobile autour d'un axe horizontal parallèle et relié à la barre. On le soulevait jusqu'à ce qu'il vînt au contact d'une tige fixe en bois, puis on le laissait tomber de son propre poids. La hauteur de chute était constante, la vitesse au bas de la course et par suite l'intensité du son produit l'étaient aussi.

40 séries d'expériences méthodiques nous ont conduits aux résultats suivants :

A quelque distance du miroir qu'on les place, des réseaux composés de fils, de ficelles tendus parallèles ou croisés n'arrêtent l'écho que très imparfaitement.

Des bandes d'étoffe de largeur finie donnent de meilleurs résultats ; on peut même, grâce à elles, obtenir l'extinction absolue, à la condition d'en établir trois réseaux successifs placés à des distances convenables.

Enfin une double couche de molleton placée à 0 mètre 50 de la surface réfléchissante empêche absolument l'écho. Il fallait donc renoncer à améliorer la salle du Trocadéro par des écrans transparents qui eussent été cependant désirables, afin de n'en pas masquer l'heureuse décoration.

Nous pouvons affirmer qu'à un point de vue exclusivement physique et général, les échos du Trocadéro seraient entièrement arrêtés :

1° Par un velum de dimension convenable drapé sur une partie restreinte du plafond du côté estrade.

2° Selon toute vraisemblance, par une simple couche et certainement par une double couche de molleton horizontale formant dais et placée à hauteur du dessus de l'orgue, complétée au besoin par un manteau d'arlequin en verre ou en molleton rejoignant ce dais et isolant ainsi les conques de la salle.

RENÉ DUBRISAY,

Ancien élève de l'Ecole polytechnique,
Elève ingénieur des Manufactures de l'Etat.

J'ai eu l'honneur de porter à la connaissance de M. d'Estournelles de Constant, qui me les avait demandées, puis à celle de M. Bourdais, les conclusions précédentes, il y a quelques mois de cela.

M. Bourdais avait paru admettre et les méthodes suivies et les résultats précis que j'avais donnés, car, devant moi, il avait immédiatement fait venir son employé principal pour lui indiquer d'étudier, sur un modèle en réduction du Trocadéro, une solution qui, s'inspirant de nos conclusions, permettrait d'obéir aux exigences esthétiques auxquelles M. Bourdais est si bien qualifié pour donner satisfaction.

M. Bourdais m'a fait savoir il y a quelque temps par son employé et par le téléphone qu'il venait de déposer un rapport concluant à la nomination d'une Commission.

Peut-être cette Commission ne se réunira-t-elle jamais ? Peut-être se réunira-t-elle pour procéder à une étude nouvelle ou à la vérification de mes travaux ? J'attends avec une douce philosophie et m'estime cependant heureux d'avoir pu résoudre, sur la demande expresse d'un fonctionnaire du Ministère des Beaux-Arts, sans aucun crédit de l'Etat, mais grâce au concours de la maison Pleyel et de ses dévoués collaborateurs, une des questions les plus intéressantes pour le développement du goût musical populaire en France.

Je sais, mon cher Directeur, combien ce développement vous tient au cœur ainsi qu'à M. le Ministre des Beaux-Arts et à M. le Directeur des Beaux-Arts.

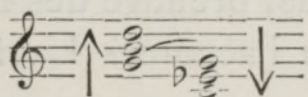
C'est donc à juste titre que je puis me réjouir du travail accompli et d'avoir ainsi pu prêter, avec le concours aussi intelligent que dévoué des expérimentateurs qui m'ont aidé, une collaboration amicale à l'éminent architecte du Palais du Trocadéro, M. Bourdais.

Je vous prie, mon cher Directeur, de bien vouloir agréer l'expression de mes plus dévoués et amicaux sentiments.

G. LYON.

La nouvelle théorie de l'harmonie de M. Hugo Riemann (1)

On sait que M. Hugo Riemann fonde une nouvelle théorie de l'harmonie sur l'opposition irréductible de deux modes (majeur et mineur) symétriquement engendrés par la double série des premiers sons harmoniques supérieurs et inférieurs à partir d'un son quelconque donné. La même note *sol*, par exemple, est à la fois la fondamentale d'une harmonie supérieure ou majeure *sol-si-ré*, et la fondamentale d'une harmonie inférieure ou mineure *sol-mi^b-do*, toutes deux également composées d'une quinte et d'une tierce majeure.



Nous ne reprocherons pas à M. Riemann de s'appuyer sur une hypothèse que

(1) *L'harmonie simplifiée*, ou théorie des fonctions tonales des accords par H. Riemann, Dr phil. et mus., privat-docent à l'université de Leipzig, traduite par G. Humbert, prof. au Conservatoire de Genève, Augener et Co, London. — *Manuel de l'harmonie*, par le Dr H. Riemann, traduit sur la 3^e éd. allemande, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902. — Voir les articles de MM. Calvocoressi et L. Boutroux parus à ce sujet dans cette Revue (1903).

l'observation des faits n'a pas vérifiée. Aussi bien, après avoir voulu prouver l'existence objective des harmoniques inférieurs (1), M. Riemann a reconnu qu'en se produisant, de tels harmoniques devaient se détruire d'eux-mêmes (2). Et d'ailleurs, quand même tout son ne s'accompagnerait jamais que d'harmoniques supérieurs, ne suffit-il pas à M. Riemann que la simple conception des harmoniques inférieurs reste possible ? Si en effet, lorsque j'entends un son de 60 vibrations à la seconde par exemple, je suis capable d'en imaginer un de 30 vibrations, un autre de 20, un autre de 12, en vertu de l'habitude que j'ai prise d'analyser les sons et leurs relations, il est inutile que la nature me fournisse ce que ma pensée suffit à construire. La seule question qui subsiste est celle-ci : Est-il vraisemblable que l'esprit procède de l'aigu au grave dans la détermination des éléments constitutifs du mode mineur ? Faut-il admettre que nous ayons deux manières de compter les intervalles, l'une ascendante, l'autre descendante ? Et si ces deux méthodes, semblent être également pratiquées en fait, se ramènent-elles en principe à une seule, ou bien sont-elles vraiment irréductibles ? Pour résoudre le problème ainsi posé, nous examinerons l'explication nouvelle que, grâce à son hypothèse, M. Riemann donne des principaux faits harmoniques, et nous jugerons l'hypothèse plus ou moins probable, selon que l'explication des faits nous paraîtra plus ou moins satisfaisante. La théorie de M. Riemann est vraie dans la mesure où elle fait accomplir un progrès à notre conception de l'harmonie, où elle la rend plus claire, plus précise, plus simple.

*
* *

Mais, avant de discuter la valeur du principe qui fait l'originalité de son système, rappelons quels grands services M. Riemann a déjà rendus à la science musicale en se bornant à préciser sur bien des points, à rectifier sur d'autres, à coordonner enfin les conceptions de ses prédécesseurs.

La théorie de l'harmonie de M. Riemann est enfin une théorie, et non plus seulement un recueil de recettes empiriques. Elle s'adresse à la raison autant et plus qu'à la mémoire ; elle est digne de retenir l'attention du philosophe comme celle de l'apprenti compositeur. L'exposé des conceptions rationnelles n'y est pas disséminé, mais continu. Une explication précède l'énoncé de chaque fait et l'enchaîne aux faits déjà étudiés.

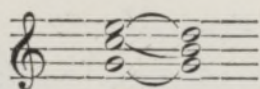
M. Riemann substitue définitivement la notion de *fonction harmonique* à celle d'accord. Un accord n'est rien par lui-même ; il ne signifie quelque chose que s'il est la conséquence de tels accords et s'il en prépare tels autres ; il n'a un sens que du moment où il détermine une direction mélodique, ou que du moins il limite le choix entre l'infinité des directions mélodiques possibles. Or le même accord peut, selon les cas, prendre des fonctions fort différentes. Pourquoi, dès lors, donner un nom à l'accord ? La fonction, seule importante, en mérite un.

Il peut même y avoir un grand danger à considérer les accords comme des réalités indépendantes, sans tenir compte du rôle que leur attribue la pensée dans la liaison des moments de la mélodie. L'accord de sixte et quarte, par exemple, ne peut être pris, en tant qu'accord, que pour le renversement de

(1) *Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle*, 1876.

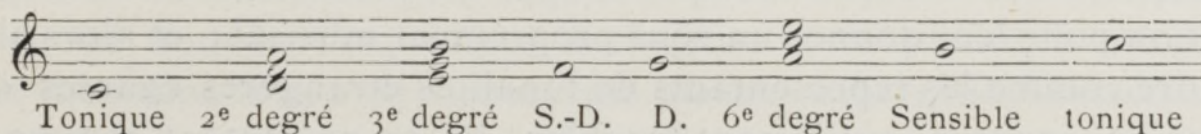
(2) *Katechismus der Musikwissenschaft*, p. 79.

l'accord de tonique ; mais alors son rôle devient inintelligible dans la plupart des cas ; et en effet il est bien rare qu'on puisse y substituer l'accord de tonique dont pourtant on le présente d'ordinaire comme une sorte de variante, en le qualifiant de renversement de cet accord. On ne comprend sa véritable fonction que du moment où on le considère comme un double retard de l'accord de dominante. Dans l'accord *sol-do-mi*, par exemple, les notes *do* et *mi* sont dissonantes et elles ont une tendance très marquée aux mouvements mélodiques *do-si*, *mi-ré*, qui transforment le groupement instable *sol-do-mi* en l'harmonie de dominante plus homogène *sol-si-ré*.

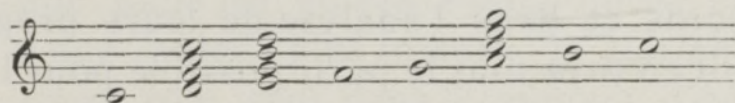


Si le même accord peut avoir des fonctions fort différentes, inversement différents accords peuvent avoir la même fonction et se prendre l'un pour l'autre. Et M. Riemann, mettant ingénieusement à profit une courte indication du vieux Rameau, déjà heureusement commentée par Helmholtz, développe sa belle théorie des accords parallèles ou relatifs.

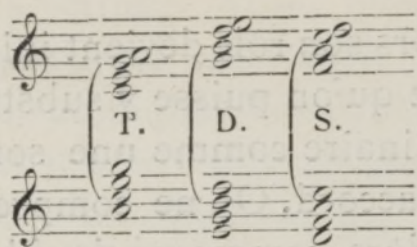
En dehors des accords parfaits de tonique, de dominante et de sous-dominante, on a longtemps admis que la tonalité majeure comportait l'emploi d'accords parfaits mineurs posés sur le 2^e, le 3^e et le 6^e degré de la gamme, soit, en *ut* majeur, les accords *ré-fa-la*, *mi-sol-si*, *la-do-mi*.



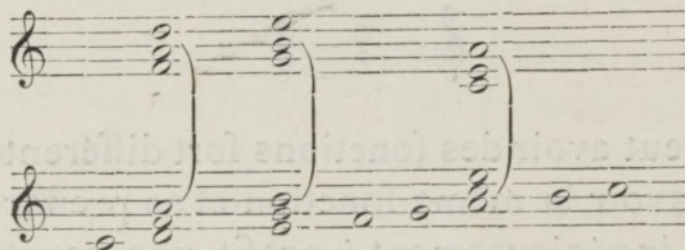
On considérait ces accords comme des consonances dont la fonction dans la tonalité, à côté des consonances de tonique, de dominante et de sous-dominante déjà suffisantes à l'harmonisation de toutes les notes de la gamme, restait mal définie. De plus, on construisait sur ces accords consonants mineurs du 2^e, du 3^e et du 6^e degré des accords de septième (*ré-fa-la-do*, *mi-sol-si-ré*, *la-do-mi-sol*) dont la relation avec les accords principaux de la tonalité devenait encore plus obscure :



Il faut renoncer à cette classification empirique. Les formations harmoniques *ré-fa-la-do*, *mi-sol-si-ré*, *la-do-mi-sol*, ne sont pas en réalité des accords de septième, mais des renversements d'accords de quinte et sixte. Leurs basses fondamentales ne sont pas *ré*, *mi*, *la*, mais bien *fa*, *sol*, *do* ; d'où les dispositions primaires : *fa-la-do-ré*, *sol-si-ré-mi*, *do-mi-sol-la*, dans lesquelles les notes qui doivent être considérées comme dissonantes ne sont plus *do*, *ré*, *sol*, mais bien *ré*, *mi*, *la*. A l'origine, ces notes ne constituaient qu'un simple écart mélodique autour des quintes *do*, *ré*, *sol*, des trois basses fondamentales de la tonalité ; la dissonance d'abord purement mélodique a pris peu à peu une fonction harmonique ; et aujourd'hui les accords de quinte et sixte doivent nous apparaître comme de simples variantes des accords de tonique, de dominante et de sous-dominante qui peuvent s'y substituer dans certains cas et sous certaines conditions.



Si maintenant on supprime la quinte des accords de quinte et sixte, on obtient les accords de sixte *fa-la-ré*, *sol-si-mi*, *do-mi-la*, dont les renversements pourront présenter l'apparence d'accords parfaits mineurs : *ré-fa-la*, *mi-sol-si*, *la-do-mi*.



Mais considérer ces accords comme des consonances serait une grave erreur. Leur origine et leur fonction leur confèrent un caractère indiscutable de dissonances : et en effet, un de leurs éléments constitutifs a une tendance mélodique à se résoudre sur la tonique, la dominante ou la sous-dominante de la tonalité. Ce ne sont donc là que des *consonances feintes*. A n'envisager que leur composition physique, on se laisserait abuser sur leur véritable nature ; il faut connaître leur fonction pour leur donner un sens proprement musical ; et alors ils cessent d'apparaître comme les représentants de tonalités étrangères égarées dans une tonalité qu'ils viennent inutilement troubler ; ils se présentent comme des formes secondaires ou *parallèles* des harmonies principales de la tonalité ; ils méritent le nom d'accords *relatifs*, qu'ils ont toujours porté sans qu'on pût justifier leur relation aux accords d'où ils dérivent. Ainsi le nombre des fonctions de la tonalité se réduit définitivement à trois ; tout accord quel qu'il soit est une forme simple ou complexe, primitive ou dérivée des harmonies de tonique, de dominante ou de sous-dominante.

On comprend quelle merveilleuse simplification cette théorie apporte dans la classification des accords et dans l'analyse de leurs propriétés harmoniques. M. Hugo Riemann sait en tirer tout le parti possible pour l'explication détaillée des règles de la technique musicale. Cependant nous avons noté quelques points sur lesquels on pourrait encore désirer quelques éclaircissements.

Il nous semble d'abord que M. Riemann n'a pas assez insisté sur la signification particulière des divers renversements d'un même accord. Il aurait pu sans peine étendre la portée des observations auxquelles l'avait conduit l'étude de l'accord de sixte et quinte, et alors il aurait sans doute reconnu qu'en général tout renversement participe à la fois de la fonction de l'accord dont il est le renversement et de la fonction de l'accord parfait majeur construit sur sa basse (ambiguïté précieuse qui rend la modulation possible). Et en effet, la quinte, ou pour mieux dire la douzième de cette basse, en est une résonance naturelle qui ne peut manquer de se faire entendre à quelque degré et dont le voisinage rend toute sixte dissonante. Une telle remarque pourrait peut-être servir de principe à une théorie de l'emploi méthodique des renversements. Il est évident, en effet, que l'impression douteuse qui résulte du frottement de la quinte et de la sixte

est condamnable toutes les fois qu'elle trouble inutilement l'auditeur, et qu'elle fournit au contraire une excellente préparation à des marches harmoniques s'éloignant de la tonalité.

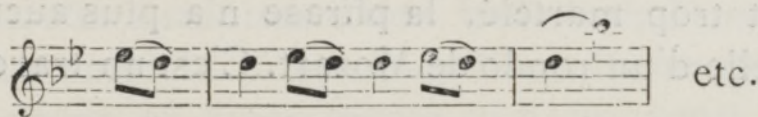
PAUL LANDORMY.

(A suivre.)

Les Concerts



CONSERVATOIRE. — La symphonie de Mozart en *sol* mineur, par laquelle commençaient les deux derniers concerts, a un caractère passionné que fait ressortir le contraste de la symphonie en *mi* bémol, écrite la même année (1788). Dans cette dernière, tout est joie, clarté, beauté sûre d'elle-même ; et l'instrumentation, d'un caractère tout moderne (clarinettes mêlées aux cors et aux bassons, avec les flûtes et les trompettes pour éclairer et enlever l'ensemble), évoque l'idée d'un état psychologique très harmonieux, sur lequel ne passe aucune ombre. Dans la symphonie en *sol* mineur, s'expriment le chagrin et la plainte (comme dans le quintette du même ton, 1787) ; mais une plainte douce, à la Chérubin, modulée avec une grâce qui boude gentiment :



Elle disparaît dans l'andante, qui est un jeu charmant, reparaît dans le menuet, comme soulignée d'efforts inutiles vers la paix, et (sauf l'éclaircie du *trio*) règne jusqu'à la fin. En général, le dessin de l'œuvre est plus énergique, un peu plus appuyé que dans les autres symphonies ; l'instrumentation (que Mozart a retouchée) a une couleur plus intense : la clarinette, souvent aidée du hautbois, y joue un grand rôle, sauf dans le menuet, d'où elle est absente. La *Société des Concerts* nous a donné ensuite — avec un médiocre chanteur — un fragment important des *Indes galantes*, de Rameau, ballet héroïque de structure surannée (1735), mais d'allure toujours jeune, exquis, et de haute valeur musicale : la *Fête du soleil*, les *Danses de Péruviens*, la *Loure en Rondeau*, les *airs*, *chœurs* et *gavottes* qui composent cette « deuxième entrée », sont des badinages solennels et puérils, sans intérêt dramatique, mais qui ont conservé le joli cachet *ancien régime*, et sont le modèle du « divertissement ». Au risque de tomber dans le paradoxe, j'oserai dire que l'orchestre du Conservatoire, — soit qu'il ne manie plus les instruments de l'époque, sauf le grêle clavecin, soit qu'il ait perdu le sens de certaines œuvres, — joue moins bien des compositions anciennes et *classiques* comme celles de Mozart et de Rameau, que les compositions modernes, plus compliquées de forme et de mouvement, plus difficiles et offrant plus de prise à la virtuosité. Il excelle à faire sortir et sonner l'ouver-

ture du *Vaisseau-Fantôme* ou celle du romantique *Freischütz* ; le genre ingénu est son écueil. Aussi l'ai-je particulièrement apprécié dans l'exécution de l'*Ouverture tragique* de Brahms (chef-d'œuvre contestable, écrit en 1881) et dans l'*Apprenti Sorcier* de Paul Dukas, qui est une perle d'originalité. Là, l'orchestre a montré quelque chose de plus qu'une impeccable correction : il était visiblement intéressé, animé d'une conviction communicative.

Sans entrer dans le détail des derniers programmes, je signale une *Fantaisie pour harpe et orchestre* de M. Th. Dubois, qui était exécutée pour la première fois : elle a obtenu un franc et légitime succès.

J. C.

CONCERTS CHEVILLARD. — 14 février. — Le concert comprenait deux morceaux inspirés par la Révolution française. L'un est l'*Ouverture pour Hermann et Dorothee* de Schumann, illustration gracieuse et assez terne de l'idylle de Goethe ; les bois y exposent et réexposent une *Marseillaise* peu triomphale. La *Marseillaise* fait encore les frais du *Quatre-Vingt-Treize* de M. Fr. Casadessus, mais découpée en tronçons qui se tordent aux cuivres, et mêlée à une vague marche hongroise : l'œuvre semble écourtée et mal venue. Le *Mazeppa*, de Liszt, contient de belles pages agitées et trépidantes, dont l'effet est malheureusement gâté par la fanfare finale. M^{me} Polack chante un air d'*Iphigénie en Aulide*, et un autre des *Troyens*, avec plus de véhémence que de sûreté ; et M. Chevillard conduit la *Symphonie* de Franck avec autant de précision que de rudesse et de prosaïsme. La deuxième idée du premier mouvement se dessèche, perd son onction et sa ferveur. Les harpes donnent à l'allegretto un mouvement beaucoup trop rapide, le cor anglais ralentit, heureusement, mais est bientôt couvert lui-même par le quatuor, trop vigoureux. Le finale est trop précipité aussi, et surtout le rythme en est trop martelé, la phrase n'a plus aucune ampleur, cette allure sautillante est celle d'un rondo de Mozart. C'est un travestissement qu'une telle exécution.

L. L.

21 février. — Beau concert. Rien de médiocre. Au programme, Weber, Beethoven, Wagner, Mozart et Richard Strauss. L'*ouverture du Freischütz* a été jouée avec une élégance un peu froide, la *Pastorale* avec la délicatesse et la grâce habituelles.

Heldenleben de Strauss a été traité comme il convient : il a déchaîné des applaudissements et des sifflets également violents. Que peut-on souhaiter de plus à une grande œuvre, que l'amour et la haine ? Il semblait à certains moments que « les antagonistes du héros », que l'on entend ricaner, chicaner, cancaner, dans la seconde partie de la *Symphonie*, se fussent transportés de la scène dans la salle. — Pour moi, j'ai dit tant de fois mon admiration pour cette œuvre, que je crois inutile d'y revenir. Je comprends qu'elle froisse un peu la délicatesse des oreilles parisiennes. C'est grand dommage ! Ces pauvres oreilles doivent bien souffrir parfois, en entendant certaines pages de Beethoven. Le héros juvénile, exubérant, fanfaron, tumultueux, saccadé, cruel et bon garçon de Strauss, se consolera en compagnie du héros homérique de Beethoven, au lourd pas triomphant, à la marche implacable comme le Destin. — L'exécution fut nerveuse et impétueuse, comme il faut. Je regrette que les parties des instruments à vent soient insuffisamment entendues. La dernière fois que Strauss dirigeait son

œuvre à Paris, je me souviens qu'il avait demandé aux trombones de jouer debout, comme dans ses orchestres d'Allemagne.

L'adagio du *Quintette* de Mozart pour clarinette et instruments à cordes, a réconcilié tout le monde, Mozart ayant la chance d'être redevenu un homme à la mode, — pour combien de mois ? — Ce n'est pas moi qui y trouverai à redire. Nulle œuvre musicale ne peut donner une plus pure joie que ce rêve de tendresse harmonieuse, douce au cœur, douce aux sens ; et M. Lefebvre l'a jouée avec un goût exquis.

ROMAIN ROLLAND.

CONCERTS COLONNE. — 21 février. — M. Colonne dirige admirablement l'*Ouverture de Coriolan*, musique de flamme et de tendresse, dont il sait faire valoir tous les contrastes. Je ne saurais trop louer aussi l'interprétation de la *Symphonie* avec chœurs, large, émue, et en même temps réfléchie : chaque nuance, chaque mouvement est en rapport avec ce qui précède et ce qui suit ; il y a un ordre, un plan, une intelligence qui domine et dirige : voilà une impression que ne donnent pas tous les chefs d'orchestre de Paris. La *Nuit d'Été*, de M. G. Marty, est fort bien écrite pour l'orchestre, et agréable à entendre, malgré des alanguissements qui touchent parfois à la fadaise. Le 2^e *Concerto* de C. Saint-Saëns, fantaisie d'un esprit classique et raisonnable, est très artistement exécuté par M. Malats, et M^{me} Ida Ekman chante d'une voix délicate et fragile différents airs de Mozart, Hændel, Schubert, etc. La *Rose sauvage* de Schubert, la *Nuit de mai* de Brahms, et la *Berceuse finlandaise* de Merikanto, sont ceux qui lui réussissent le mieux. Je ne sais pourquoi M. Malherbe veut nous faire croire à une affinité de race entre Finlandais et Suédois, et nous faire prendre pour du finlandais les paroles suédoises d'une ballade de Sibelius. Quant au siffleur qui se fait remarquer après le *Concerto* de Saint-Saëns, ses protestations ne s'adressent ni à un homme, ni à une œuvre, ni à un genre, mais à un mot : c'est dire l'importance qu'il y faut attacher.

L. L.

SALLE-ERARD. — Il faudrait qu'il fût bien entendu, une fois pour toutes, que le nom honorable et honoré de « Marty » ne désigne pas seulement une de nos premières autorités musicales — le chef d'orchestre de la *Société des Concerts*, — mais qu'il désigne aussi une cantatrice de premier ordre, ayant depuis longtemps fait ses preuves comme artiste et comme professeur, et dont la belle voix de contralto, jointe à un style excellent, est justement appréciée. S'il était besoin d'un argument nouveau pour appuyer cette réclamation, nous le trouverions dans le dernier concert, où M^{me} Georges Marty a chanté des airs de Hændel, Gluck, Lulli, de Castillon, E. Chabrier, Berlioz, Lalo, A. Cahen, Bizet, Saint-Saëns, Massenet, Th. Dubois, G. Hue, G. Pierné, et enfin G. Marty. Le même soir, nous avons été heureux d'applaudir M. Capet et M. Gaubert (un flûtiste, qui est le meilleur élève de M. Taffanel).

G.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — 20 février. — La *Sonate* pour alto et piano de M. E. Lacroix est d'une écriture sobre et correcte, et les idées ne sont pas sans mérite ; M. Migard a un bien beau son. M. Lanrezac chante avec un charme extrême deux *Mélodies* de P. de Bréville délicatement émues, et le Quatuor Gélosio joue

simplement et fortement le 1^{er} *Quatuor* de V. d'Indy, dont j'aime surtout le 2^e mouvement, si expressif, le 3^e en forme de ballade, et le finale énergique. Quant au *Prélude, Choral et Fugue* de Cés. Franck, M. A. Cortot fera bien de se remettre sérieusement à l'étude de ce morceau, s'il veut encore l'exécuter en public.

L. L.

— Le 12 février, à la salle Erard, très beau concert donné par M. R. Marthe, violoncelliste de grand style et de grand talent. Dans le *Concerto* de Haydn, la cadence de Servais est heureusement supprimée, et je remarque une gamme descendante, faite tout entière au talon de l'archet, d'une puissance extraordinaire. Le beau *Quatuor* de Fauré terminait le concert, au cours duquel M^{me} Jane Duran avait chanté des mélodies de Lenepveu et Th. Dubois.

— Le 23 février, à la salle Pleyel, concert donné par MM. Griset et Minssart. Au programme, le 4^e trio de Beethoven, et le trio de V. d'Indy. Nous y reviendrons.

— Le 24 février, récital de piano de M. Edouard Bernard, à la salle Érard. Fort belle séance, dont nous rendrons compte en détail dans notre prochain numéro. Nous avons déjà eu occasion d'entendre M. Bernard le samedi 20, chez M^{me} la princesse de Cystria, où il accompagnait en musicien accompli la *Chanson triste* et le *Phidylé* de Duparc, pures et nobles mélodies, dont M^{lle} Goupil donne une interprétation exquise de finesse et de grâce harmonieuse. M. H. Duparc, qui assistait à l'exécution de ses œuvres, s'est déclaré de tout point satisfait.

L. L.

A LA SCHOLA CANTORUM, 259, rue Saint-Jacques, le jeudi 25 février, première audition en France de *l'Orfeo* de MONTEVERDI. M. Alexandre GUILMANT, les Chanteurs de Saint-Gervais. Soli, Chœurs et Orchestre (150 exécutants), sous la direction de M. Vincent d'INDY. Rappelons à ce sujet que *l'Orfeo* date de 1607.



Publications nouvelles.



J. BRAHMS. *Danses hongroises*, arrangées en trio. Paris, Hamelle.

Joh. Brahms, né le 7 mai 1833, est mort le 3 avril 1897. Originaire de Hambourg, il est l'auteur de nombreuses œuvres musicales, généralement plus connues en Allemagne qu'en France. Cependant les *Danses hongroises* dont il est question ici sont données assez régulièrement depuis plusieurs années par les concerts Lamoureux et Colonne et sont en partie fort goûtées du public. Leur entrain endiablé et leur couleur populaire ont le don de récréer l'esprit. Les quatre *Danses hongroises* qui viennent d'être arrangées en trio portent les numéros V, VI, VII et VIII. Nous nous dispenserons d'en faire l'analyse musicale, ces morceaux étant célèbres aujourd'hui. Néanmoins nous ferons une réserve pour l'avant-dernière danse en *la majeur*, qui nous paraît moins personnelle que les autres ; on pourrait, de plus, y noter un rythme banal de mazurka qui lui retire une grande partie de sa distinction.

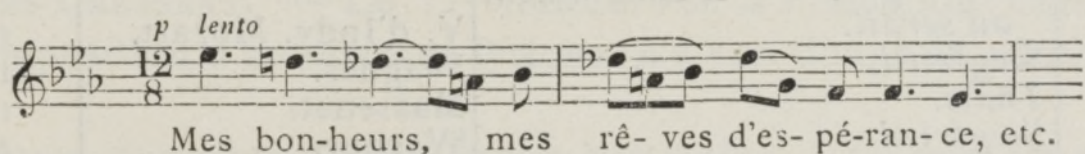
Malgré cette légère critique, nous recommandons aux musiciens et aux virtuoses ces morceaux d'une exécution fort attrayante, et nous espérons qu'il nous sera permis de les entendre dans le courant de la saison musicale.

LUCIEN DE FLAGNY. — *Soir d'Été* (mélodie, poème de A. Steiner). *L'Amour dont je meurs* .. (id., poème de Karl Stieler). *Dans le bois fleuri* (id., poème de L. Fortolis), chez Friedrich, éditeur à Berlin.

M. de Flagny est un musicien qui semble se piquer de modernisme, à la manière de certains de nos compositeurs récents, ayant le privilège d'un langage harmonique nouveau adéquat à un état d'âme particulier.

C'est là une noble tentative qui est digne des meilleurs encouragements. Souvent il se dégage des mélodies de M. de Flagny un charme réel, quelquefois même un tendre lyrisme ; mais trop rarement, à notre avis, ces sentiments atteignent l'intensité d'émotion à laquelle ils semblent aspirer. Malgré ces réserves, il faut louer le musicien qui veut se dégager des formules scolastiques pour s'élever vers des régions plus idéales.

Parmi ces mélodies nous citerons particulièrement : *L'Amour dont je meurs*..., qui est d'un tendre sentiment.



Dans ce morceau l'on constate avec satisfaction que, malgré le souci de recherche harmonique, la ligne mélodique ne se trouve pas altérée ; elle se meut aisément et suit toujours son libre cours.

Nous citerons aussi : *Dans le bois fleuri*, une aimable bluette d'un sentiment gracieux qui nous fait souvenir des airs charmants et populaires d'autrefois (1).

ADALBERT MERCIER.

Actes officiels et Informations.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté en date du 17 février dernier, M. Emile Lafitte a été nommé, pour une période de trois années scolaires, répétiteur pour l'étude des rôles dans les classes d'opéra du Conservatoire national de musique et de déclamation, en remplacement de M. Ponsot, démissionnaire.

— Suivant l'avis émis par le Conseil supérieur d'Enseignement du Conservatoire dans sa séance du 9 février dernier, M. le ministre vient de prendre la décision suivante :

« Le nombre des élèves-femmes dans les classes d'instruments à archet (violon, alto, violoncelle et contrebasse) ne pourra désormais s'élever à plus de quatre au maximum par classe.

« Cette mesure est applicable également aux classes préparatoires.

« Le nombre d'élèves-femmes sera ramené au chiffre maximum ci-dessus fixé par voie d'extinction dans chacune des classes où il serait actuellement dépassé. »

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 janvier au 19 février 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Janvier	<i>L'Etranger. — Paillasse.</i>	V. d'Indy. Léoncallo.	13.503 76
22 —	<i>Samson et Dalila. — La Korrigane.</i>	Saint-Saëns. Widor.	12.696 41
23 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	11.536 »
25 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.898 41
27 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	16 635 26
29 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	15.618 41
1 ^{er} Février	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	13.731 91
3 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	14.173 76
5 —	<i>L'Etranger. — La Korrigane.</i>	V. d'Indy. Widor.	14.127 91
6 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	10.206 »
8 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	13.646 91
10 —	<i>Siegfried.</i>	Wagner.	15.537 76
12 —	<i>L'Etranger. — L'Enlèvement au sérail.</i>	V. d'Indy. Mozart.	14.440 41
15 —	<i>Siegfried.</i>	Wagner.	15.805 91
17 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	12 439 76
19 —	<i>Siegfried</i>	Wagner.	14.776 4

(1) M. Lucien de Flagny a déjà publié chez l'éditeur E. Demetz (2, rue Louvois) : CHANSONS D'AUTREFOIS (*Sonnet de Ronsard, Rondel, En été, Briseïs, Légende de la Nouzille, Naïve souve-*

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 janvier au 19 février 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Janvier	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.861 »
21 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	Lalo.	7.085 »
22 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	6.334 50
23 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.844 50
24 —matinée	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.912 »
24 —soirée	<i>La Dame Blanche. — Rendez-vous bourgeois.</i>	Boïeldieu. Nicolo.	4.117 »
25 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.457 50
26 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.496 »
27 —	<i>La Reine Fiammette</i>	Xavier Leroux.	5.243 50
28 —	<i>Le Roi d'Ys</i>	Lalo.	7.071 50
29 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	6.382 »
30 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	9.034 »
31 —matinée	<i>Le Médecin malgré lui. — La Fille du Régiment.</i>	Gounod. Donizetti.	4.978 50
31 —soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.129 »
1 ^{er} Février	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.401 »
2 —	<i>La Vie de Bohême. — Le portrait de Manon.</i>	Puccini. Massenet.	3.403 50
3 —	<i>Lakmé. — Le portrait de Manon.</i>	L. Delibes. Massenet.	5.110 50
4 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.372 »
5 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	6.654 »
6 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	Lalo.	9.163 50
7 —matinée	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.004 »
7 —soirée	<i>Portrait de Manon. — Muguet.</i>	Massenet. Missa.	3.063 50
8 —	<i>La Basoche. — Bastien et Bastienne.</i>	Massenet.	3.579 50
9 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.827 »
10 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.320 50
11 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	7.670 »
12 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	4.420 50
13 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.797 50
14 —matinée	<i>La Dame blanche. — La Fille du Régiment.</i>	Boïeldieu. Donizetti.	9.044 50
14 —soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.482 50
15 —matinée	<i>Le Domino noir. — Le Médecin malgré lui.</i>	Auber. Gounod.	2.990 »
15 —soirée	<i>La Vie de Bohême. — Feminissima.</i>	Puccini.	4.682 50
16 —matinée	<i>Les Noces de Jeannette. — Mignon.</i>	Massé. A. Thomas.	9.691 »
16 —soirée	<i>Lakmé. — Rendez-vous bourgeois.</i>	L. Delibes. Nicolo.	5.882 50
17 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	4.786 »
18 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.837 50
19 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.614 »

CONCOURS CRESSANT. — Le 11^e concours de la Fondation Cressant, ouvert pour la composition d'un ouvrage lyrique, n'a pas donné de résultats.

nance) ; CHANSONS D'AUJOURD'HUI (*Chanson du vent, Nuit funèbre...*) ; CHANSONS DES MÉTIERS (*Chanson du potier, Sérénade du pauvre bougre, Cantilène du remouleur, la Fille du Sabotier, le Refrain du Canacou...*) ; MINOUCHE tragédie en 6 rondels sur le chat : *il marche, il dort, il aime... il ne souffre plus*) ; une *Suite sur l'été* ; une SUITE ENFANTINE comprenant cinq lieder ; une *Fileuse* pour piano, etc... Ce sont les œuvres d'un très bon musicien, auxquelles il ne manque qu'un cachet de personnalité plus appuyé et plus net.

Les partitions déposées à la Direction des Beaux-Arts, 3, rue de Valois (Bureau des Théâtres), sont, dès à présent, à la disposition de leurs auteurs en échange du récépissé qui a été délivré à chaque concurrent.

Le jury du 12^e concours Cressent (concours préalable de poèmes), se réunira le dimanche 13 mars prochain, à 10 heures du matin, à la Direction des Beaux-arts (Bureau des Théâtres).

Prix de Rome. — M. Marty, grand prix de Rome en 1882, a été désigné pour écrire la partition de l'ouvrage (opéra ou ballet) en un, deux ou trois actes, qui doit être représenté cette année à l'Opéra.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES. — Le Cours d'Ensemble orchestral de M. de Lacerda vient d'être rattaché à cette Ecole, hospitalière à tous les arts.

BRUXELLES. — M. Louis Laloy fera, le 18 mars, une conférence à la *Libre Esthétique*, sur la *Musique française contemporaine*.

— M. J. Abbey, de Versailles, vient de poser un orgue dans le salon de M. Glandaz, à Paris. M. Dallier, l'éminent organiste de Saint-Eustache, appelé à inaugurer l'instrument, en a fait ressortir les très réelles qualités, en jouant diverses pièces de J.-S. Bach et de C. Franck, etc. ; ces qualités sont nombreuses : mécanisme impeccable, timbre délicat, sonorités de jeux bien équilibrées ; ce qui n'est pas pour nous étonner de la part de M. Abbey, 1^{er} grand prix de l'exposition de 1900.

Cet orgue, placé dans un salon où tout est artistique, se prête admirablement à l'interprétation des grandes œuvres. Et ce n'est pas un fait d'une médiocre importance, car l'art ne peut que gagner à la généralisation de l'emploi de l'orgue de salon : peut-être même y a-t-il là un moyen de sauver la haute industrie des orgues qui semble vouée à disparaître de notre pays, pour peu que se prolonge la situation qui lui est faite en ce moment dans le monde religieux.

G. L.

MONTE-CARLO. — Au 12^e concert (11 février), M. Raoul Pugno a exécuté, avec ce souci de l'expression que l'on apprécie tant chez lui, le *Concerto en la majeur* pour piano et orchestre de Mozart, et le *Concerto en ut mineur* de Beethoven. Au concert moderne du 14 février, il a également fait applaudir le *Concerto* de Saint-Saëns.

La saison lyrique s'est ouverte par la création de *Pyrame et Thisbé*, opéra en deux actes, paroles et musique de M. Edouard Trémisot. Malgré quelques gaucheries, le livret est assez intéressant. — Contrariés dans leurs amours par le père de Pyrame, les deux amants chantés par Ovide se donnent rendez-vous dans une forêt. Effrayée par des clameurs de chasse, Thisbé se sauve, laissant tomber son voile dont se servent les chasseurs pour étancher les blessures de l'un d'eux. Pyrame, venant peu après, trouve ce voile maculé de sang, le reconnaît et, croyant sa fiancée morte, se tue. — La partition est passionnée et témoigne chez l'auteur d'un tempérament dramatique. Les décors sont beaux, et les interprètes, choisis par M. Trémisot lui-même, sont excellents. Ce sont M. et M^{me} Laffitte.

Pyrame et Thisbé était accompagné sur l'affiche par *Paillasse*, chanté par MM. Alvarez, Renaud et M^{lle} Noria.

Notons aussi les reprises de *Samson et Dalila*, et des *Contes d'Hoffmann*.

NICE. — Le théâtre de l'Opéra nous a donné une très belle représentation de *Mefistofele*. L'opéra de Boïto est divisé en deux parties. La première ne diffère pas très sensiblement des versions de Faust déjà connues. La deuxième, musicalement la plus intéressante, est tirée du second Faust de Goethe et se termine par la rédemption du docteur. *Mefistofele* fut représenté sans aucun succès à la Scala de Milan en 1868. Le public ne comprit pas cette musique nouvelle pour lui (et qui cependant aujourd'hui date un peu), écrite sous l'influence de la révolution wagnérienne. Il lui fit cependant meilleur accueil en 1875 à Bologne, et l'on peut dire que c'est de cette époque que date l'évolution de Verdi et de la jeune école italienne.

L'œuvre de Boïto obtient à Nice un très grand succès. Elle y est admirablement montée, très bien interprétée par M^{lles} Hélène Therry, Rival, MM. Leprestre et Fournets. Les décors, fort beaux, méritent qu'on cite le nom de leur auteur, M. Contessa.

Au Casino, M. Carvalho fils a fait œuvre d'artiste en montant l'*Orphée* de Gluck, avec M^{me} Moriss-Black, talentueuse cantatrice américaine découverte par M. Coquelin aîné.

— Il paraîtrait que M^{lle} Guiraudon aurait l'intention de quitter le théâtre. Si cette décision est irrévocable (espérons le contraire), la charmante artiste aurait chanté pour la dernière fois en février 1904, dans la *Vie de Bohême*, à Nice.

EDOUARD PERRIN.

ROUEN. — Le violoniste Rivarde, de l'Académie royale de Londres, vient de se faire entendre à la soirée de bienfaisance qu'organise chaque année avec tant de souci artistique M. Charles Aufry.

Nous ne savons ce qu'il faut admirer le plus dans le joli talent de M. Rivarde, son extraordinaire sonorité, ses très belles qualités de virtuose excellemment mises en relief dans la *Habanera* de Sarasate et les *Airs hongrois* de Ernst, ou bien encore, la pureté de son style admirée dans son exacte interprétation de la magnifique *Sonate* de César Franck. Nous regrettons seulement qu'en place de la *Chacone* de Bach, inscrite au programme, M. Rivarde ait cru devoir jouer quelque air tzigane sans grand intérêt.

Dans le choix des autres artistes, nous avons de même reconnu le bon goût de l'organisateur. M^{lle} Jane Bathori chanta de sa voix agréable et pure, délicatement nuancée, la *Marguerite au rouet* de Schubert, l'*Absence* de Berioz et différents morceaux de Chabrier, Fauré et Bruneau. M. Riddez lui donna la réplique dans le duo de *Don Juan*. Auparavant, l'organe chaud et vibrant du baryton de l'Opéra avait fait merveille dans l'air d'*Henri VIII*, le *Rondel* de Th. Dubois et *Devant la mer* de Xavier Leroux.

Récemment, excellente audition de la *Damnation de Faust*, donnée par l'orchestre et les chœurs de M. Chevillard.

On a fêté M^{lle} Gaëtane Vicq, qui a chanté délicieusement le rôle de Marguerite. M. Sigwalt a su donner le mordant que réclame la *Chanson du Rat*. M. Challet exagère un peu trop le rôle de Méphistophélès. Quant à M. Delit, il a la voix insuffisante pour chanter Faust.

Exercices d'harmonie et de contrepoint.

Nous avons reçu l'intéressante lettre suivante :

Poitiers, le 9 février 1904.

Monsieur le Directeur,

Dans la *Revue musicale* du 1^{er} février l'un de vos correspondants, après avoir analysé — fort exactement d'ailleurs — une mélodie de Beethoven, trouve qu'elle contient, selon la théorie classique, 18 notes *réelles* et 12 notes *étrangères*. Sans doute, tous vos lecteurs sont arrivés au même résultat ; mais croyez-vous que cette unanimité eût été obtenue si vous aviez omis de donner l'harmonie de Beethoven ? Il est dit, en effet, que « les notes d'une mélodie *peuvent* être considérées comme réelles ou étrangères selon les accords qu'on choisit pour les accompagner ». (Franz Grast.) Or, quelles différences peuvent bien présenter les appellations « réelle » et « étrangère », applicables à une même note, dans le même cas ?

Toutes les notes d'une mélodie sont — évidemment — parties intégrantes de cette mélodie, et *toutes* concourent à sa signification harmonique ; seulement l'*harmonie de la mélodie* n'est pas toujours l'*harmonie des harmonistes*. Ceux-ci se bornent habituellement à souligner les points principaux de la mélodie, négligeant — à tort ou à raison — les éléments secondaires ; ils appellent alors *étrangères* les notes qui ne font pas partie de *leur* harmonie. Comme l'antériorité de la mélodie est manifeste, il serait plus exact de dire qu'à certains moments précis l'harmonie contient des notes étrangères à la mélodie.

Brièvement, les artifices mélodiques sont des éléments qui, par suite de circonstances diverses — surtout rythmiques — ont momentanément perdu de leur importance harmonique et deviennent alors *étrangers* à une harmonie plus générale que précise. Mais cette fonction harmonique amoindrie n'en est pas moins *réelle*, comme le prouve la destruction partielle de la mélodie lorsqu'on fait disparaître ces éléments secondaires.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, mes bien empressées salutations.

JULES DADOR.



Le Gérant : A. REBECQ.