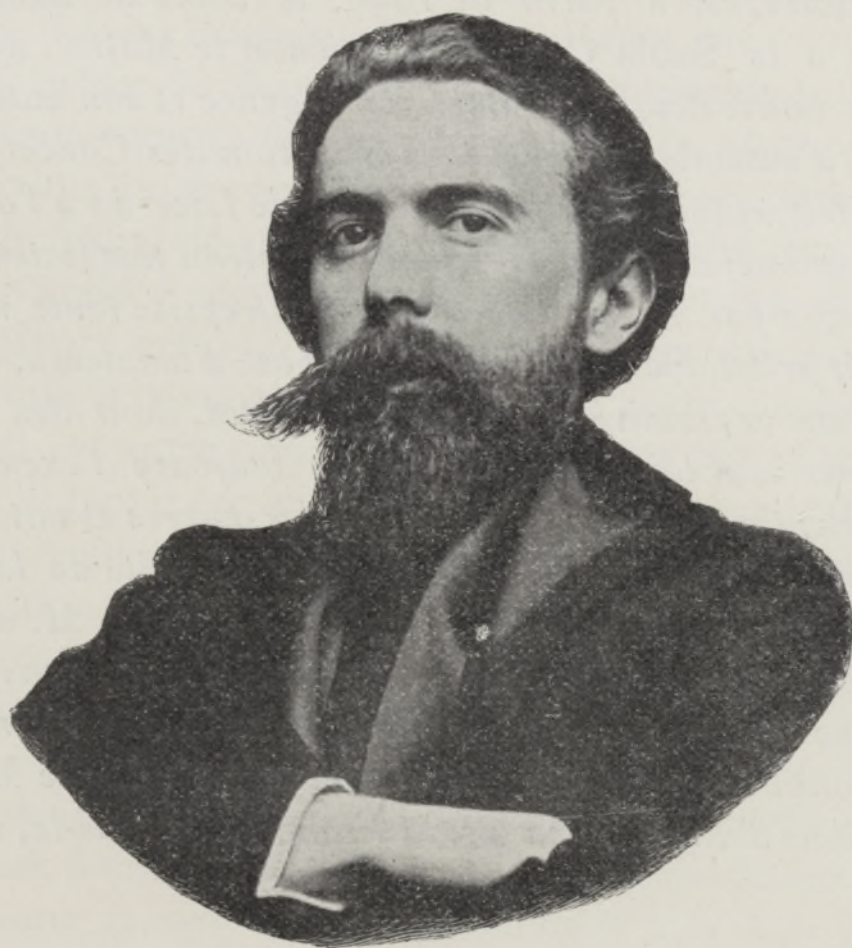


LA
REVUE MUSICALE

N^o 7 (quatrième année)

1^{er} Avril

1904.



Fr. de LACERDA

Lauréat du Concours de la *Revue Musicale*.

FR. DE LACERDA

M. Francisco de Lacerda, lauréat du Concours de la Revue Musicale, est né le 11 mai 1869 dans l'île Saint-Georges (Açores), dont son père avait été longtemps le gouverneur. Son enfance se passa là, entre les montagnes et la mer ; le murmure des vagues et le souffle de la fraîche brise furent ses premiers maîtres de musique ; ajoutons, pour ne rien omettre, les leçons de son père, esprit très cultivé et d'un goût musical très sûr. En 1889, abandonnant les études scientifiques qu'il avait d'abord entreprises, il entre au Conservatoire de Lisbonne, d'où il sort en 1891 avec le 1^{er} prix de piano et plusieurs autres distinctions. Le 30 novembre 1891 il était nommé professeur de piano dans le même établissement. En 1895, à la suite d'un concours, il obtient une bourse de voyage pour une durée de cinq années et se rend aussitôt à Paris, où il suit d'abord, en qualité d'auditeur, les classes de composition du Conservatoire, et, à partir de 1897, le cours de haute Composition de M. Vincent d'Indy à la Scola Cantorum. Bientôt le Maître, ayant remarqué ses hautes dispositions musicales, sa grande intelligence et son autorité, lui confiait la direction du Cours d'ensemble vocal et la préparation des Concerts : « Il est né chef d'orchestre », disait-il, et tous ceux qui ont vu M. de Lacerda à l'œuvre ratifieront ce jugement. Nous avons déjà à maintes reprises entretenu nos lecteurs du Cours d'orchestre fondé en 1902 par M. de Lacerda (1), entreprise toute nouvelle à Paris, et d'un puissant intérêt artistique : uniquement composé d'amateurs, cet orchestre arrive déjà à des exécutions expressives, vivantes, fouillées, dont des sociétés autrement illustres et anciennes sont loin de nous donner toujours l'exemple : c'est qu'il est dirigé par un excellent musicien, qui comprend les œuvres et sait les faire comprendre ; l'extraordinaire unité de l'interprétation tient à l'unité de la pensée et du sentiment qui se communiquent à tous. Compositeur distingué, M. de Lacerda a mérité le prix de notre Concours par la Danse que nous publions dans ce même numéro ; la fermeté du rythme et la fraîcheur de l'inspiration ont été hautement appréciées par M. Cl. Debussy, dont l'autorité vient ainsi se joindre à celle de M. V. d'Indy pour louer les heureux dons d'un musicien que la France, espérons-le, saura retenir après l'avoir accueilli.

(1) Rattaché aujourd'hui à l'École des Hautes Études Sociales. M. de Lacerda dirige encore un Cours d'ensemble vocal mixte destiné à tracer l'histoire des formes de la musique chorale à travers les âges ; enfin, il a été chargé par M. G. Lyon de faire un cours d'ensemble aux élèves des classes de harpe chromatique.



Notes sur les Chansons de la période révolutionnaire.

Pendant la période révolutionnaire, la chanson ne cessa pas d'être en faveur ; mais, s'il est acquis que l'on chanta beaucoup, quoique les circonstances fussent souvent tragiques, nul n'a dit dans quelles conditions ni dans quelles proportions ce genre d'œuvres se produisit et se propagea ; à quel nombre de couplets, chansons ou complaints s'éleva le bilan de cette période ? On n'en a aucune idée. Près de 3000 pièces nous sont connues, et, quelque élevé qu'il soit, ce chiffre est loin de représenter la totalité de la production.

La chanson s'implanta partout ; il n'y eut guère d'assemblée, de réunion quelconque, où l'on n'entendît quelque refrain patriotique, civique ou satirique. Dans diverses sections, on chantait des couplets en vogue ou des refrains nouveaux. Celles de Bon-Conseil et du Contrat social se sont distinguées à cet égard ; mais c'est à la section des Tuileries que l'on entendit le plus d'œuvres nouvelles. Tous les décadis, pendant une grande partie de l'an II, l'on chanta des couplets dus pour la plupart aux auteurs les plus applaudis sur le théâtre du Vaudeville : Barré, Léger, Desfontaines, Piis, Radet, etc.

Dans les prisons même on chanta les couplets apportés de la ville et ceux que des prisonniers, insoucieux du danger ou narguant la mort, composèrent pour railler leurs bourreaux ou le régime auquel ils étaient astreints. L'un versifie plaisamment sur le frugal déjeuner des détenus, l'autre sur la vie en prison ; celui-ci engage ses amis à verser après sa mort, « au lieu de larmes, quelques flacons de bordeaux » ; celui-là, ne s'illusionnant pas sur le sort qui lui était réservé, annonce que le tribunal lui ouvrira : « la porte... ou la croisée » (allusion à la guillotine) ; et cet autre commence ses couplets par ce vers : « Ça, faisons notre testament... », tant il est vrai que la gaieté abandonnera rarement le Français, même dans les circonstances les plus tragiques. Des « républicains » protestent contre leur arrestation ; d'autres détenus formulent des vœux ; les vaudevillistes Radet et Desfontaines, auteurs de pièces patriotiques, sollicitent leur élargissement en des couplets bien tournés ; quelques-uns font des chants sur la guerre de la Vendée, sur la prise de Toulon, etc., pour affirmer leur civisme. Mais d'autres exhalent leur douleur et leurs peines dans de tristes et touchantes complaints : c'est une femme formulant ses recommandations à sa fille née en prison, un condamné faisant d'émouvants adieux à sa famille, un innocent qui adresse à la justice un appel désespéré, etc. Parmi les auteurs de ces chants joyeux ou lugubres, on cite Ducourneau, Ducos, Montjourdain, Duromeau, Coittant, Fontaine, Goujon, etc.

Quelque bizarre que cela puisse paraître aujourd'hui, la Convention ne fut pas à l'abri de l'invasion chansonnière. Assez souvent des députations populaires se présentèrent devant elle pour la féliciter sur ses travaux ou adhérer à ses décrets, pour lui soumettre des propositions ou dénoncer des abus, et, en maintes occasions, ces délégués ne lui firent pas grâce de leurs chansons.

A la séance du 5 juillet 1793, on annonça « qu'une multitude immense de citoyens de plusieurs sections de Paris » se présentait aux portes de la salle ; le président les fit introduire successivement. Après avoir affirmé qu'elles acceptaient la Déclaration des droits de l'homme et l'acte constitutionnel, plusieurs

d'entre elles, qui s'étaient fait accompagner de tambours et d'instruments de musique, chantèrent l'*Hymne à la liberté* et diverses chansons patriotiques, parmi lesquelles le *Ça ira*, et *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*. La Section de 1792, qui comptait parmi ses membres deux artistes de l'Opéra-Comique national, Chenard et Narbonne, suivant quelques-uns, Chateaufort, selon d'autres, et Vallière, du théâtre Feydeau, leur confia le soin de faire entendre à la barre l'*Hymne des Marseillais*. Au couplet : « Amour sacré de la patrie », les représentants et les spectateurs se tinrent debout et découverts ; puis Chenard, s'adressant à la Montagne, chanta un couplet additionnel à la gloire des vrais défenseurs de la patrie.

Le 14 juillet 1793, le conseil général de la Commune et les 48 sections apportèrent à la Convention leur adhésion à l'acte constitutionnel ; pendant le défilé, la musique de la garde nationale exécuta divers morceaux, et trois artistes chantèrent une strophe du *Chant du 14 juillet*. Quelques jours après, un vieillard chanta des couplets sur la Constitution, et la Convention décréta aussitôt qu'ils seraient imprimés et distribués à chacun de ses membres. Le 8 novembre suivant, les artistes de la musique de la garde nationale, venus pour solliciter la création d'un Institut national de musique, exécutèrent une marche guerrière, l'*Hymne à la Liberté*, une symphonie et l'air *Ça ira*. Peu après, des membres de la section de l'Unité, suivis de chanteurs et d'instrumentistes, firent entendre, après avoir abjuré le catholicisme, la *Marseillaise*, *Veillons au salut de l'Empire*, etc., et l'air *Malborough s'en va-t-en guerre*, pendant que d'autres citoyens, vêtus d'ornements noirs, portaient un drap mortuaire. La section de la Montagne, qui lui succéda, fit chanter un morceau de musique par les artistes du théâtre Feydeau et des couplets *A la Montagne*, par Martin, l'un des premiers sujets.

Ces manifestations chantantes par lesquelles la Convention se laissait distraire de ses travaux, n'étaient pas du goût de tous les représentants. A la suite de l'audition d'une chanson patriotique exécutée à la séance du 26 nivôse an II (15 janvier 1794) par un des élèves de la patrie venus pour demander, au nom de la section des Piques, l'envoi d'une députation de la Convention à la fête civique organisée pour le décadi suivant en l'honneur des martyrs de la liberté, le président Laloy en demanda l'insertion au *Bulletin*. Danton fit observer que cette publication n'était pas destinée « à porter des vers dans la République, mais de bonnes lois rédigées en bonne prose », et, s'appuyant sur le décret ordonnant l'examen préliminaire du Comité d'Instruction publique pour tout ce qui concernait les arts et l'éducation, il demanda le renvoi audit Comité. Aux arguments de son collègue Dubouchet sur l'utilité des hymnes patriotiques pour électriser les âmes républicaines, Danton répondit fort justement, sans nier l'efficacité des chants patriotiques, que l'on n'était point en état de juger « et le sens et les mots » de la chanson qui n'avait pas été bien entendue, et que l'on ne devait point « empêcher la Convention de se mettre en mesure de prononcer avec connaissance de cause », estimant que « dans les petites choses comme dans les grandes », elle ne devait « jamais prendre de détermination indiscrete et inconsidérée ». Il insista, en conséquence, pour le renvoi au Comité, qui fut décrété.

Un mois après, le 30 pluviôse (18 février 1794), des citoyens de la section des Gardes françaises, porteurs de pelles, de bûches et de chaudières remplies de salpêtre, vinrent chanter à la barre des couplets sur « la foudre vengeresse »,

autrement dit le salpêtre. Puis, le 26 ventôse, après que la section du Mont-Blanc eut félicité la Convention de la fermeté avec laquelle elle avait frappé les traîtres (les Hébertistes), un citoyen ayant chanté une chanson dont il était l'auteur, Danton l'interrompant, s'éleva de nouveau contre cette manie chantante :

La salle et la barre de la Convention sont destinées à recevoir l'émission solennelle et sérieuse du vœu des citoyens ; nul ne peut se permettre de les changer en tréteaux. Je porte dans mon caractère une bonne portion de la gaieté française, et je la conserverai, je l'espère. Je pense, par exemple, que nous devons donner le bal à nos ennemis, mais qu'ici nous devons froidement, avec calme et dignité, nous entretenir des grands intérêts de la patrie... Je rends justice au civisme des pétitionnaires, mais je demande que dorénavant on n'entende plus à la barre que la raison en prose.

Cette proposition, dictée par le bon sens, fut adoptée, et dès lors les auditions devinrent assez rares. La salle des Tuileries ne retentit plus que du chant des hymnes exécutés par l'Institut national de musique ou le Conservatoire, lorsque la Convention, pour ne pas interrompre ses travaux, fit célébrer certaines fêtes au milieu des délibérations.

LES CHANSONS AU THÉÂTRE

Mais, si les chanteurs ne purent se donner libre carrière au sein de la représentation nationale, ils trouvèrent un milieu des plus favorables dans les salles de spectacle, et, si le patriotisme seul guida les premiers exécutants, l'esprit de parti se montra ensuite si ardent que des troubles sérieux, des rixes parfois sanglantes, éclatèrent entre les adversaires qui se provoquaient aux accents de la *Marseillaise* et du *Réveil du peuple*. De graves désordres amenèrent souvent l'intervention des agents de l'autorité, et le gouvernement fut contraint de prendre des mesures rigoureuses à l'égard des perturbateurs et même d'interdire l'exécution de certains chants.

Dès 1792, des chansons patriotiques furent exécutées dans les théâtres, par les acteurs ou par les spectateurs, soit sur l'initiative des auteurs, soit de par la volonté des assistants, et c'est avec la *Marseillaise* que cette innovation semble avoir été d'abord mise en pratique. A ce propos, la *Chronique de Paris* rappela cette remarque d'un spectateur anglais : L'envie de chanter de concert avec les acteurs est si dominante en France, que dans une chanson connue, le musicien de la scène jouait quelquefois, à peu près, le même personnage que le chantre des églises, qui ne sert qu'à entonner le psaume et dont la voix est ensuite absorbée par celle de toute l'assistance. Les fédérés du bataillon marseillais chantèrent l'œuvre de Rouget de Lisle d'abord spontanément, puis un arrêté du Comité de salut public, en date du 4 frimaire an II, en prescrivit l'exécution dans tous les spectacles de la République, « tous les décadis et chaque fois que le public le demandera ». Vers la fin de 1793, cet usage commença à devenir plus fréquent, et les journaux enregistrent successivement le titre ou publient le texte des œuvres nouvellement exécutées sur les différentes scènes : Vaudeville, Comédie italienne, Opéra-Comique de la rue Favart, théâtres Montansier, Feydeau, des Amis de la Patrie, Cité-Variétés, de l'Egalité, Louvois, etc., et les théâtres de la République (Comédie-Française) et de l'Opéra, qui apparaissent plus rarement. Le 9 octobre 1793, après la première représentation de la *Fête civique du village*, au théâtre Favart, une chanson fut jetée de la salle sur la scène et, en présence des vives instances du parterre, l'acteur Saint-Aubin dut venir la chanter. Tout d'abord ces chansons furent exclusivement patriotiques ou civiques ; elles

avaient pour sujet la guerre étrangère ou les volontaires de la première réquisition, elles excitaient les esprits contre les rois coalisés et les traîtres, célébraient la gloire de la Montagne, ou faisaient l'éloge des Français; d'autres attaquaient le fanatisme et l'athéisme, et prêchaient l'abolition de l'esclavage, ou saluaient la mémoire de J.-J. Rousseau, etc.

Au cours de l'année 1794, ce fut souvent par des couplets chantés entre deux pièces ou à l'issue de la représentation que les événements heureux de la campagne furent annoncés ou célébrés; ainsi en fut-il pour la plupart des succès remportés par les armées républicaines : victoires de Fleurus et d'Ostende, prise de Bruxelles et reprise de Bellegarde, etc. De vendémiaire à nivôse an III, à l'Opéra, le *Chant du départ* fit partie du programme annoncé par l'affiche, et les hymnes exécutés à la fête de J.-J. Rousseau et à celle de l'évacuation du territoire y furent chantés non seulement le jour même de ces cérémonies, mais encore pendant plusieurs soirées. Après le 9 thermidor, les adversaires politiques se livrèrent avec acharnement à une guerre de pamphlets, et l'ordre ne fut guère troublé dans les salles de spectacles que par les protestations contre la location faite à l'avance des places de loges. Mais, dès le début de l'année 1795, à l'apparition de la chanson thermidorienne *le Réveil du peuple*, les auditions changèrent de caractère : de pacifiques et intermittentes, elles devinrent tumultueuses et journalières. Les adversaires des terroristes, joints aux royalistes, s'étaient engagés à demander que cette chanson fût chantée sur tous les théâtres, et suivant le projet qu'ils avaient formé « de poursuivre sans relâche » les coupables auteurs de leurs maux, ils s'en prirent d'abord aux comédiens accusés, à tort ou à raison, d'avoir participé aux actes de la Terreur, ou passant pour professer des opinions jacobines. Successivement Fusil, Trial, Vallière, Talma, Michot, Dugazon, Garat et Lays, violemment interpellés, hués ou insultés, furent contraints de lire ou de chanter l'œuvre de Souriguère et Gaveaux, ce que plusieurs firent, non sans protester de la correction de leurs principes et de leur conduite.

Ces manifestations plus ou moins justifiées contre les comédiens donnaient lieu, comme bien on pense, à des scènes bruyantes et tapageuses, et dans son exaltation, le public préféra renoncer à la représentation de *Crispin rival de son maître*, qui devait terminer le spectacle au théâtre de la République, plutôt que de laisser paraître l'acteur auquel il venait de faire une avanie. De semblables démonstrations furent ensuite dirigées contre quelques conventionnels et contre les républicains en général, auxquels on s'attaqua dans les cafés ou sur les promenades publiques puis dans les théâtres : le *Réveil du peuple* était devenu un chant de parti; il avait pris une signification politique.

Après s'être acharnés contre les comédiens, ses partisans voulurent en imposer l'audition aux autres spectateurs, et ce fut une nouvelle source de conflits plus vifs et plus fréquents. Au théâtre de la Montagne, plusieurs voix réclamèrent le *Réveil*, tandis que d'autres insistaient pour que l'on chantât le *Chant du départ*. A l'Ambigu-Comique, la jeunesse dorée demanda l'exécution de la chanson thermidorienne, malgré l'opposition des jacobins; une lutte s'ensuivit pendant laquelle un gendarme s'écria : « Vivent les jacobins ! à bas la Convention » ! et ce « factieux » fut arrêté, mais non pas l'individu qui des troisièmes loges lança une pierre et blessa un jeune spectateur. L'effervescence fut telle que l'on renonça à la représentation; elle se termina par une nouvelle exécution du *Réveil du peuple*. Dix jours après, aux Variétés, tandis que l'on chantait cette œuvre de

Souriguère, des citoyens s'écrièrent : « A bas les hommes de sang ! voyez comme ils pâlisent ! » ; puis, au Vaudeville, à ces mots : « Périront les assassins », une voix dit : « Ils n'ont plus que trois jours à vivre » ; à ceux-ci : « représentants d'un peuple juste », plusieurs spectateurs ajoutèrent : « même les députés mis hors la loi », exclamation qui fut répétée par toute la salle et couverte d'applaudissements. Pour avoir accueilli ce même couplet par cette apostrophe : « qu'ils nous donnent du pain », un « particulier » fut arrêté au théâtre de la rue Martin et conduit au Comité de sûreté générale ; lorsque le public en reçut la nouvelle il s'écria : « Vive la Convention ! » Puis, le 26 mars, inquiet de la marche embarrassée de la procédure ouverte contre les « décevirs », il applaudit bruyamment et longuement le second couplet : « Quelle est cette lenteur barbare... » Le lendemain, on le fit même répéter à Gaveaux, qui chanta ensuite un nouveau couplet « propre à inspirer des sentiments de vengeance et à perpétuer les haines et les divisions ». Il dut le redire « jusqu'à trois fois ».

Ce couplet des représentants donna lieu à l'expression de sentiments divers. Au théâtre Feydeau, qui, avec le Vaudeville, fut le foyer de la réaction, des murmures l'accueillirent, et « la représentation nationale » ne fut pas traitée « avec tout le respect qui lui était dû », disent les « observateurs », c'est-à-dire les agents de police. A l'Opéra, le 30 mars, on empêcha l'exécution de ce couplet et, le 29 avril, on l'y reçut à coups de sifflets. Au théâtre de la rue Martin, il motiva cette exclamation : « Ce sont des lâches et des insoucians. » On revint un moment sur cette impression, et la représentation nationale « reçut dans tous les spectacles le tribut de confiance des citoyens » sous forme d'applaudissements réitérés, ce qui n'empêcha pas qu'au théâtre du Vaudeville, le 15 mai, une partie des spectateurs n'ayant point consenti à ce qu'on exécutât ce couplet, firent « malicieusement un si grand bruit » qu'on ne l'entendit point.

Souvent demandé, chanté et couvert d'applaudissements, dans son ensemble, le *Réveil du peuple* fut parfois l'objet d'une vive opposition de la part de quelques assistants. A l'Ambigu, le 26 avril, « trois mal intentionnés » combattirent son exécution en criant : « Du pain ! du pain ! » Quoique réclamé, on ne put l'entendre le 30 avril, au théâtre patriotique, par suite de l'agitation que causèrent les mêmes cris. La veille, il en avait été de même à la Gaité, en raison du tapage que firent « plusieurs voix ». Cependant ce n'étaient là que des manifestations occasionnelles, sans suites fâcheuses ; mais, les événements du 1^{er} prairial et l'assassinat du député Féraud ranimèrent l'ardeur des dissidents ou des tièdes ; le *Réveil du peuple* fut demandé partout et salué avec enthousiasme, particulièrement le couplet des représentants. Au théâtre des Arts, le 8 juin, l'acteur Lainez chanta le *Réveil* « avec tout le feu possible », et pendant plus d'un quart d'heure retentirent « les applaudissements les plus vifs ». Puis une accalmie qui se prolongea plus d'un mois se produisit dans les théâtres « tranquilles et sages » ; elle ne fut interrompue que par l'exécution du *Cri du peuple* au théâtre Feydeau et de couplets jetés sur la scène du théâtre du Marais, lesquels provoquèrent un rappel de l'arrêté du Comité de sûreté générale du 24 pluviôse précédent.

Jusqu'alors le *Réveil du peuple* seul avait été cause des incidents ; on l'accueillait avec enthousiasme ou par des marques d'improbation. Ses adversaires, d'abord peu nombreux, imaginèrent de lui opposer la *Marseillaise*, et dès ce

moment, ce fut entre les deux chants une lutte assez vive qui n'alla pas sans excès de part et d'autre.

L'organiste du théâtre de la République ayant touché la *Marseillaise* et l'orchestre l'ayant jouée à l'ouverture du second acte, des citoyens protestèrent et demandèrent le *Réveil*, tandis que d'autres insistaient pour que l'œuvre de Rouget de Lisle fût continuée. Cette fois, l'apparition des acteurs termina le débat, et ce ne fut qu'une alerte sans lendemain. Mais lorsque, après l'exécution de la *Marseillaise* à la fête du 14 juillet, la Convention décréta, « pour entretenir l'énergie des vrais républicains », que l'hymne de Rouget de Lisle ainsi que les airs et chants civiques qui avaient contribué au succès de la Révolution seraient « exécutés par les corps de musique de la garde nationale et des troupes de ligne », en chargeant le comité militaire de les faire jouer « chaque jour à la garde montante du Palais national », les hostilités commencèrent, pour se prolonger pendant plus d'une année.

Aussitôt connu, c'est-à-dire le jour où il fut rendu, ce décret suscita des discussions dans les groupes du Jardin Égalité et dans les cafés. Les uns déclamèrent contre l'*Hymne des Marseillais*, les autres lui accordèrent la préférence sur le *Réveil du peuple*. Les premiers disaient que la décision devait être rapportée parce que la *Marseillaise* rappelait les massacres de septembre 1792 et favorisait les terroristes ; les seconds se déclaraient pour le maintien du décret et combattaient l'opinion des opposants sans y mettre pourtant l'intransigeante animation de ceux-ci. Le soir, les « jeunes gens » de la faction royaliste présents au théâtre des Arts parvinrent à faire cesser le chant de la *Marseillaise* dès le second couplet et à faire chanter deux fois le *Réveil du peuple*, sauf le couplet des représentants, en déclarant qu'ils feraient chanter de nouveau le *Réveil* dans tous les spectacles. En relatant ces faits, le *Courrier républicain* fit justement remarquer que rien ne pouvait mieux apporter le trouble dans la ville et faire battre les citoyens « que de mettre en opposition » ces deux chansons. Cette prévision se réalisa immédiatement. Le lendemain matin, sur la place du Carrousel, lorsque parut la garde montante, commandée par le général Menou, une foule considérable s'écria : « Le *Réveil du peuple*, et point de *Marseillaise* ! C'est au son de cette musique qu'on égorgeait au 2 septembre et qu'on nous a assassinés pendant quinze mois. A bas les égorgeurs !... » Le général répondit qu'ayant reçu une liste d'airs analogues de la Révolution, avec ordre de les faire exécuter, son devoir était d'obéir aux décrets de la Convention. On consentit à entendre les airs patriotiques, « mais point de *Marseillaise* », et la musique ayant commencé à jouer ce dernier chant, on cria : « A bas la *Marseillaise* !... » en menaçant, si l'on continuait, d'arracher et de briser les instruments. Ne voulant pas céder à de telles injonctions, le général crut devoir consulter la Convention, qui déclara s'en rapporter à sa discrétion. Alors celui-ci, s'avancant vers la foule, dit que s'il avait perdu la confiance publique, il donnerait sa démission. Des acclamations retentirent, et l'on déclara qu'on ne demandait point sa démission, mais que l'on ne voulait plus de *Marseillaise*, et il en fut selon les exigences de la multitude : la musique joua le *Réveil du peuple* aux cris de « Vive la Nation ! Vive le général Menou ! A bas les terroristes et les jacobins ! »

Ces débats, qui eussent pu devenir tragiques, avaient duré plus d'une heure. Leur succès encouragea les jeunes gens qui, au cours de la soirée, se répandirent

dans les cafés et dans les théâtres pour faire jouer ou chanter le *Réveil*. L'agitation régna presque partout. Aux théâtres Feydeau, du Vaudeville et de l'Opéra-Comique, on applaudit avec chaleur le couplet relatif aux jacobins et à la Terreur, mais on refusa d'écouter celui des représentants. Au théâtre de la République, il se produisit « quelques vivacités ». Les acteurs ne paraissant pas disposés à se rendre aux désirs du public, qui réclamait opiniâtrement le lever de la toile et l'exécution du *Réveil du peuple*, des jeunes gens sautèrent sur la scène pour la lever eux-mêmes. Un acteur parut et annonça que Dugazon allait chanter. Des murmures et « les épithètes de terroriste, de coquin et de lâche » retentirent à l'entrée de ce dernier, qui retira prestement son habit et sa perruque et se colleta avec un des jeunes gens qui l'avaient apostrophé. Ce fut alors une mêlée générale : acteurs, actrices, gardes, juges de paix, spectateurs, se précipitèrent sur la scène et dans la bagarre, « plus comique » que dangereuse, « Dugazon, son habit, sa perruque, tout disparut comme par enchantement », celui-ci s'étant aperçu, dit-on, que les rires provoqués par « cette comédie d'un genre neuf » n'étaient pas en sa faveur. Le calme rétabli, le *Réveil* fut chanté par Dunan et vivement applaudi, même le couplet des représentants, qui donna lieu pourtant, de la part de quelques-uns, à cette distinction : « Pour les bons députés, à la bonne heure. »

Prudemment on ne joua ni la *Marseillaise* ni le *Réveil du peuple*, le lendemain, à la parade de la garde montante, et les Comités de salut public et de sûreté générale prirent un arrêté portant « qu'il ne sera chanté ni lu sur les théâtres d'autres airs, chansons et hymnes que ceux faisant partie et qui sont contenus dans les pièces annoncées et qui seront jouées ». Cette décision, en date du 28 messidor an III, parvint à trois heures du matin à l'agence des lois, qui la fit immédiatement imprimer au nombre de 1500 exemplaires et afficher dans la ville et dans les spectacles. Néanmoins, au théâtre Feydeau, où les jeunes gens placés au parquet chantèrent eux-mêmes le *Réveil*, et à l'Opéra, le commissaire fut contraint de se retirer sans avoir pu faire la lecture de l'arrêté prohibitif des Comités. A ce théâtre, les spectateurs « s'opiniâtrèrent » à réclamer l'exécution du *Réveil*, et Elleviou, du théâtre de l'Opéra-Comique, monté sur l'appui de la première galerie, le chanta pour la plus grande satisfaction du parterre qui fit chorus, jeta les chapeaux en l'air en criant : « Oui, nous le jurons, contre les terroristes et les buveurs de sang !. . » Devant l'attitude générale, le susdit arrêté devait rester lettre morte. Le public se substitua aux artistes et à l'orchestre — rendus responsables des contraventions — et il chanta lui-même le *Réveil* aux théâtres Feydeau, de l'Opéra-Comique et de la République. A ce dernier, des jeunes gens, avertis qu'on refusait de le chanter, forcèrent l'entrée, montèrent sur les banquettes et l'entonnèrent, moins le dernier couplet ; puis ils sortirent en repoussant rudement l'officier de paix qui les avait invités à respecter la loi.

Cette inertie, ou cette longanimité du pouvoir, a été constatée par la *Gazette française* du 19 juillet dans ces quelques lignes : « Le gouvernement ne paraît pas vouloir s'opposer à cet élan de l'opinion publique. Hier soir, tous les théâtres étaient environnés de la force armée à cheval ; mais qui que ce soit ne fit le moindre effort pour faire respecter l'arrêté des Comités de gouvernement qui défend le chant des nouvelles hymnes dans les spectacles. » En effet, le 18, au théâtre Feydeau, quelques spectateurs du parquet chantèrent l'œuvre de Souriguère, et au théâtre des Arts, le désordre fut à son comble, « tant au dehors qu'au dedans ». Il y eut bruit et voies de fait ; le député Merlin de Thionville ne

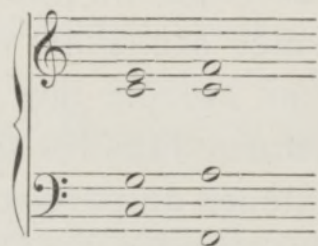
put se faire entendre ; un adjudant général envoyé par les Comités pour exhorter à la concorde et à la fraternité fut dans l'impossibilité de parler, interrompu par les cris répétés : « Que les terroristes et les jacobins périssent ! » On accusait la Convention de vouloir ramener la Terreur, de promettre justice contre les buveurs de sang et de les mettre en liberté au fur et à mesure, etc. A chaque acte, on réclama le *Réveil du peuple* et, des militaires s'opposant à son exécution, on en vint aux mains : en un instant les sabres sont tirés, un jeune homme est blessé à l'épaule, les spectateurs se précipitent sur les militaires et, pendant cette lutte, le *Réveil du peuple* retentit sur la scène. De forts détachements arrivent, un général en tête, comme pour charger ; on proteste contre cette manière de faire de la police qui allume la guerre civile et prépare le régime militaire ; néanmoins, quelques arrestations sont faites, et des groupes se rendent au Comité de sûreté générale pour réclamer l'élargissement des citoyens incarcérés. Le 1^{er} thermidor, Delaunay fit à la tribune de la Convention, au nom du Comité de sûreté générale, l'exposé des incidents assez graves qui s'étaient produits dans les précédentes journées des 27 au 30 messidor, en dénonçant le but des auteurs des désordres.

Pendant quelques jours, les théâtres demeurèrent relativement calmes ; des affiches avaient été placardées tendant à rétablir l'union entre les partisans de la *Marseillaise* et ceux du *Réveil*. Cependant, le 24 juillet, au parterre du théâtre Feydeau, on chanta « sans éclat et à voix basse » les couplets de ce dernier hymne ; le 26, on l'entonna en attendant « la levée de la toile » ; puis le 30, à l'Ambigu, lorsque dans une pantomime, intitulée *les Chouans ou les héroïnes françaises*, la musique vint à se faire entendre, les applaudissements furent universels et quelques personnes des premières crièrent : « *Point de grâce aux jacobins!...* » On l'entendit encore à Feydeau, le 1^{er} août, au commencement du spectacle, et, le 25 septembre, au Vaudeville on en chanta deux couplets aux cris de : *Vive la République ! à bas les deux-tiers !* Quelques jours après, plusieurs jeunes gens l'entonnèrent au jardin Égalité, pour répondre à un groupe de militaires, accompagnés de terroristes, qui chantaient la *Marseillaise* en criant : *A bas les royalistes !*

CONSTANT PIERRE.

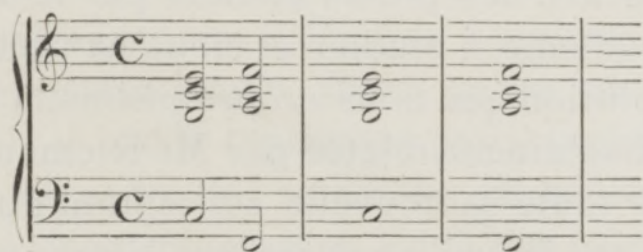
La nouvelle théorie de l'harmonie de M. Hugo Riemann (1).

Il est une question que M. Hugo Riemann ne cherche pas à résoudre : Pourquoi la sous-dominante a-t-elle moins d'importance dans la tonalité que la dominante ? Pourquoi surtout manque-t-elle de force conclusive ? La succession de l'accord de tonique et de l'accord de sous-dominante me laisse toujours une impression indécise. Dois-je m'arrêter à la sous-dominante, comme à la véritable tonique, ou au contraire revenir à la tonique initiale ? Si vous ne me faites entendre que ces deux accords :

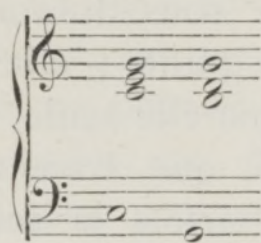


(1) Suite. Voir la *Revue* du 1^{er} mars 1904.

j'aurai plutôt le sentiment de la tonalité de *fa* que de celle d'*ut*. La phrase ne me paraîtra pas suspendue et, selon moi, n'appellera pas le moins du monde une conclusion en *ut*. Même si vous faites suivre ces deux premiers accords d'un nouvel accord en *ut*, la tonalité d'*ut* sera si faiblement établie qu'il suffira d'un nouvel accord de *fa* pour moduler en *fa*.



Au contraire, si vous me faites entendre successivement les accords :



j'aurai le sentiment que la phrase est incomplète, suspendue, et je désirerai le retour de l'harmonie initiale. Je ne songerai pas à considérer l'*ut* comme la sous-dominante de la tonique *sol* ; cette interprétation est trop détournée, et, pour me la suggérer, il aurait fallu me préparer d'une manière ou d'une autre à prévoir la tonalité de *sol*. Il est naturel que je forme l'hypothèse la plus simple, et *sol* m'apparaît très nettement avec le caractère d'une dominante. Si maintenant je fais suivre ces deux premiers accords d'un nouvel accord d'*ut*, j'aurai établi suffisamment la tonalité d'*ut* pour qu'une nouvelle apparition de l'accord de *sol* ne me donne que l'impression d'une demi-cadence, c'est-à-dire d'un repos provisoire sur la dominante. En somme, et d'une manière générale, quand un mouvement harmonique de quinte se produit, j'ai une tendance à me l'expliquer plutôt par la relation de la dominante à la tonique que par celle de la tonique à la sous dominante.

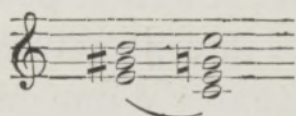
Si l'on cherchait la raison de ce fait, on la trouverait peut-être tout d'abord dans la nature même des choses : en effet, l'harmonique 7 est encore assez sensible dans beaucoup de timbres ; or cet harmonique constitue avec le son principal une dissonance de septième dont la perception plus ou moins consciente doit favoriser notre interprétation par la fonction de dominante de tout son dont le caractère de tonique n'a pas encore été déterminé, et qui doit inversement faire obstacle à l'attribution du rôle de sous-dominante à tout son dont la signification reste encore indécise. — C'est ce qui expliquerait encore pourquoi, si un morceau débute par l'attaque isolée d'une note, je suis amené à considérer cette note, sans fonction encore définie, non pas comme une tonique, mais comme une sorte d'appel sur la dominante, et que j'attends l'entrée prochaine de la tonique corrélative.

A cette raison précise nous pourrions en ajouter peut-être d'autres plus vagues et plus discutables : ainsi nous dirions d'abord que la marche du grave à l'aigu avec retour ou cadence au grave (*ut-sol-ut*) semble mieux appropriée à la fois aux besoins de notre oreille et aux ressources de notre voix que la marche de l'aigu

au grave avec retour à l'aigu (*ut-fa-ut*). Nous serions assez disposé à croire que dans l'évaluation des intervalles musicaux l'esprit procède toujours du grave à l'aigu, même quand le mouvement se produit de l'aigu au grave, et qu'alors ce mouvement de l'aigu au grave n'est perceptible pour la pensée qu'à la condition qu'elle imagine préalablement un point de départ fictif situé dans une région plus grave que le plus grave des points atteints par le développement musical. Mais c'est là tout un problème à étudier et nous ne prétendons pas le résoudre en quelques mots : la solution que nous en proposons, à titre de thèse à démontrer, serait d'ailleurs absolument rejetée par M. Riemann ; car elle ne tendrait à rien moins qu'à ruiner toute sa nouvelle conception du mode mineur.

Il est un dernier point sur lequel nous serions heureux de connaître l'opinion de M. Riemann. Il résulte de sa doctrine que la relation de quinte a une importance tout à fait prédominante dans l'harmonie ; c'est elle qui sert de fondement aux fonctions de dominante et de sous-dominante. La tierce majeure ne joue qu'un rôle secondaire à côté de la quinte ; elle remplit, elle enrichit les harmonies, sans déterminer, au moins par elle seule, leur signification tonale. Cet état de choses doit-il durer ou n'est-il que transitoire ? M. Riemann indique lui-même une exception à la règle : parfois la relation de tierce majeure peut se substituer à celle de quinte pour servir de matière à la fonction de dominante.

Ainsi, en *ut* majeur, la succession harmonique



peut, dans certaines conditions, avoir une grande valeur tonale et servir même de conclusion, sans laisser aucun doute sur la tonalité. Dans ce cas c'est le *mi*, tierce majeur d'*ut*, qui fait fonction de dominante et oriente l'harmonie *mi-sol#-si* par rapport à la tonalité d'*ut*. — L'évolution de la musique ne rendra-t-elle pas de plus en plus nombreuses des exceptions de ce genre ? Ne faut-il pas prévoir que la quinte ne sera pas toujours la seule relation fondamentale sur laquelle le musicien construira toutes ses combinaisons harmoniques ? La musique n'est-elle pas un système sans cesse renouvelé qui, pour embrasser des séries de plus en plus considérables de relations de plus en plus complexes, devra exclure progressivement la réduction des relations les moins complexes à des relations plus simples et les admettre comme relations simples ? — Mais M. Riemann n'a pas cru bon de soulever de pareilles questions, ni d'y répondre. Après tout, un traité d'harmonie ne doit peut-être contenir que l'analyse des procédés employés par les grands musiciens du passé, et sans doute il ne reste plus ensuite à demander à un théoricien de la technique musicale que de ne pas fermer la voie aux progrès futurs. Le système de M. Riemann a justement l'avantage de se prêter à tous les développements nouveaux que rendra un jour nécessaires la conquête de moyens harmoniques de plus en plus variés.

(A suivre.)

PAUL LANDORMY.

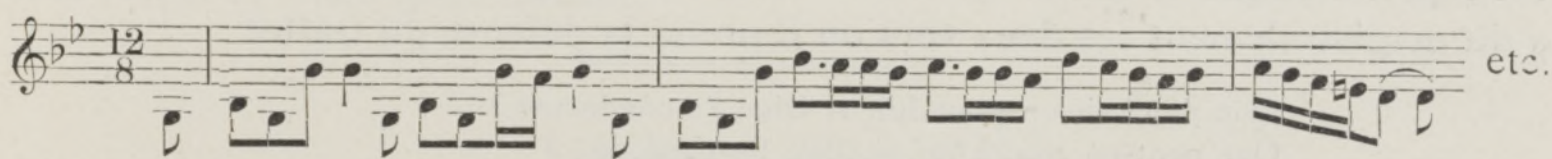
La Fille de Roland.

Tragédie musicale en 4 actes d'après Henri de Bornier, poème de Paul Ferrier, musique de Henri Rabaud (Opéra-Comique).

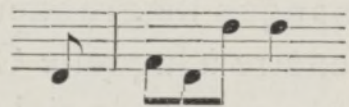
Voici une œuvre très considérable, dont la place, pour diverses raisons, me semblait marquée à l'Opéra, et non à l'Opéra-Comique. Le poème a de l'ampleur et de l'éclat, une poésie réelle (bien qu'un peu surannée pour notre goût du style moderne) : il a des tendances patriotiques et françaises ; il met en scène Charlemagne. Le cadre de l'action est grandiose, pittoresque ; les déploiements de figuration y sont nombreux. Voilà des raisons sérieuses ; et la musique de M. Rabaud n'est point de nature à les affaiblir. Un tel poème n'est pas fait pour la même scène que les *Noces de Jeannette* et la *Flûte enchantée*.

M. Rabaud, qui vient tout juste de dépasser la trentaine et qui eut son grand prix de Rome en 1894, était déjà classé parmi les musiciens qui font grand honneur à l'Ecole française. Parmi ses premières compositions (*Job, Divertissement sur des airs russes, quatuor, mélodies, etc.*) on avait remarqué la *Procession*, où apparaît quelque chose de beaucoup plus rare aujourd'hui que le savoir et l'habileté, je veux dire une personnalité d'artiste. Il a réalisé très brillamment les espérances que l'on fondait, et que l'on fonde encore sur lui. Sa musique est puissante, très habile à suivre les mouvements divers de la pensée littéraire ; bien qu'elle tire du livret tous les effets qu'il peut fournir, non en se bornant à les indiquer discrètement, mais en poussant parfois l'expression au maximum, elle a une certaine sévérité d'allure, une tenue et une application à maintenir les voix des chanteurs à leur rang, qui ne laisse pas de rappeler la manière de M. Saint-Saëns.

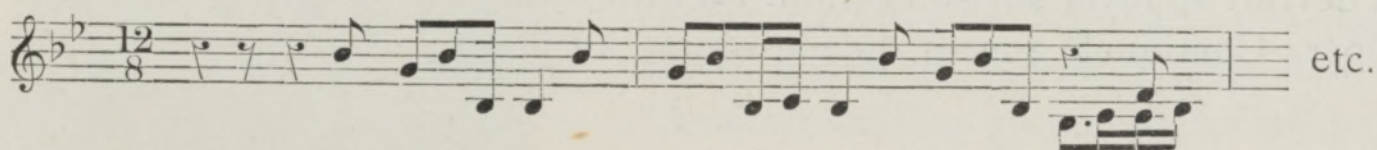
Dès la première page de l'Introduction, nous trouvons cette écriture serrée et cette science des belles constructions en contrepoint qui caractérisent les maîtres classiques. Comme entrée de jeu, M. Rabaud nous donne une fugue pleine de grandeur, dont voici le sujet :



ce thème *maestoso*, auquel la suppression de la sensible (*fa* ♮) donne un caractère un peu rude, dès la 3^e mesure a sa réponse à la dominante :

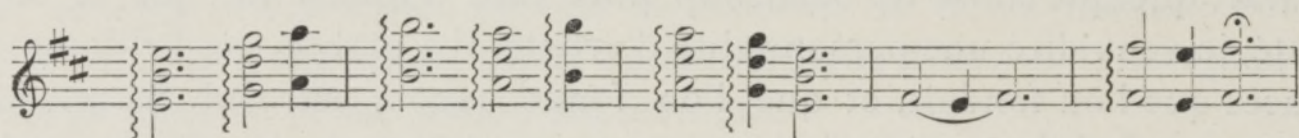


etc., et dans la suite, lorsque les voix se superposent à la polyphonie, reparaît renversé :



Ici même, dans un des suppléments de la *Revue musicale* (15 nov. 1903), M. Philipp, professeur au Conservatoire, a transcrit une pièce à laquelle on peut comparer le début de la *Fille de Roland* : c'est l'adagio d'un des trois concertos pour orgue, de J.-S. Bach (concerto imité de Vivaldi). De part et

d'autre, il y a même grande allure *musicale*. Mais ce qui apparaît constamment dans l'œuvre de M. Rabaud, c'est l'art d'exprimer en formules saisissantes toutes les passions humaines. La fin du premier acte (dernière scène), où le traître Ganelon se sent comme écrasé par ses remords, est un tableau admirable où les ressources de l'orchestre sont largement déployées. Le troisième acte, frémissant d'esprit belliqueux, a eu un succès particulier, très grand et très légitime. Je cite ces deux actes, mais les autres sont également intéressants. Nulle part, je n'ai cru voir de lacune, ou de défaillance de l'imagination (sauf peut-être dans le chœur : *Il a trahi les fils de France !* qui m'a paru un peu sec). Bien que je ne me considère pas comme suffisamment armé, après deux représentations seulement, pour essayer de porter un jugement définitif sur une œuvre aussi importante, je serais tenté de reprocher à M. Rabaud de n'avoir peut-être pas ménagé assez de contrastes dans sa partition ; ce n'est pas que les rythmes, les timbres, la couleur et son intensité n'y soient très variés : mais on voudrait, çà et là, quelques pages de poésie ou de tendresse plus douce. La *Chanson des épées* est cependant un très joli hors-d'œuvre, avec ses dissonances archaïques et ses pauvretés d'harmonie voulues :



Ce dont il faut aussi louer M. Rabaud, c'est d'avoir respecté la voix humaine et de ne lui avoir jamais demandé de se transformer en cri. On *chante*, dans cet opéra qui, tout en usant des ressources et des hardiesses de l'art contemporain, garde sa noblesse et sa grandeur à la tragédie lyrique.

Les interprètes (sauf quelques rôles accessoires) m'ont paru bons. M^{me} Marguerite Carré, qui a dû inspirer quelque envie à M^{lle} Bréval, prêtait au rôle de Berthe le charme de sa jeunesse. MM. Dufranne et Beyle ont été excellents dans les rôles d'Amaury et de Gérard, et M. Vieuille fut un Charlemagne satisfaisant, bien qu'il manque de taille. M. Huberdeau, merveilleusement grîmé en moine, a dit magistralement ces deux vers où il prend la défense du traître :

Que pourrait-on pour lui, si Dieu l'a condamné ?
Que peut-on contre lui, si Dieu l'a pardonné ?

La mise en scène n'est pas à l'abri de toute critique. Au premier acte, le Rhin manque de grandeur, et certaines parties du décor ne sont pas à l'échelle. La fenêtre à laquelle Charlemagne vient se recueillir avant de juger devrait laisser voir un peu de ciel étoilé. Au 2^e acte, on voit paraître un *crowth*, un rebec et une cithare très couleur locale, mais un page tient sous son menton l'instrument qu'il devrait appuyer sur son genou. La *Fille de Roland* va sans doute retrouver à l'Opéra-Comique le succès qu'elle obtint au Théâtre-Français. — C.

Le chant dans les lycées.



Nous sommes heureux d'annoncer les publications suivantes :

1^o M. Camille Saint-Saëns vient de faire paraître chez MM. Durand un chœur pour voix mixtes : *A la France !* paroles de J. Combarieu. Il est spécialement destiné aux élèves des lycées (garçons) et d'une écriture à la fois très simple et très belle. Prix : 1 fr.

2^o M. Massenet vient de donner à la gravure (chez Heugel) un chœur charmant destiné aux jeunes filles des lycées. Titre : *A la Jeunesse !* L'œuvre est pleine de grâce et d'élan.

3^o Un chœur de M. Th. Dubois, très varié de forme, avec des entrées nombreuses et intéressantes, paraîtra (chez Heugel) dans quelques jours. Il est destiné aux élèves des lycées de garçons. Titre : *Le Coureur* (il s'agit du progrès). Les paroles de ces deux dernières

compositions sont également de M. J. Combarieu.

Ajoutons que l'enseignement du chant vient d'être régulièrement organisé au lycée Henri-IV et au lycée Carnot.

Les Concerts.



CONSERVATOIRE. — Les derniers programmes de la *Société des Concerts* sont morcelés et manquent un peu d'ampleur. On nous a donné, le 27 : l'ouverture de *Fidelio*, qui est bien connue . . La *Symphonie inachevée* de Schubert, très mélodique, pleine de remplois (surtout dans l'*Andante* où l'on reconnaît un thème de *Fidelio*) ; une chanson de R. de Lassus, *Fuyons tous d'amour le jeu*, qui est une bagatelle sans importance, la *Bataille de Marignan* de Cl. Jannequin, très bien

chantée, mais puérile, médiocre, simple curiosité historique ; la scène des

Champs Elysées de l'*Orphée* de Gluck, et le Psaume 98 de Mendelssohn. La Symphonie en *mi* bémol de Borodine (1834-1887), qu'on exécutait pour la première fois, est une œuvre originale, colorée, un peu diffuse, très intéressante. Elle est construite sur le plan de la symphonie classique, mais d'une tout autre saveur : mesures et rythmes compliqués, une grande variété de timbres, depuis la sourdine jusqu'aux notes les plus graves des cuivres, des pédales nombreuses, quelques formules *obstinées*, de la rudesse, point de grâce, une assez jolie incohérence dans l'orchestration, plus d'imagination que de sentiment, une réelle abondance d'idées qui sonnent autrement que la musique française et allemande. Le scherzo, vivement mené par M. Marty, est d'une fantaisie charmante : on dirait du Mendelssohn retouché par E. Chabrier. Le dernier morceau est faible. L'œuvre a été froidement accueillie : elle méritait un peu mieux. — Avec cet admirable orchestre, ces chœurs incomparables, et l'orgue que d'autres lui envient, M. Marty nous doit des concerts de plus grande envergure. — J. C.

CONCERTS CHEVILLARD. — 13 et 20 mars. — *Le Paradis et la Péri*, de Schumann, œuvre charmante, qui gagnerait à ne pas être exécutée en entier : car une certaine monotonie s'y révèle, et dans la couleur générale et surtout dans l'orchestration. L'interprétation est lourde, surtout du côté des cordes.

CONCERTS COLONNE. — Dimanche 13 mars. — Une scène symphonique de M. Lefèvre-Derodé (*Caïn*) assez mélodramatique. La 3^e Symphonie de Brahms, œuvre sans originalité, mais agréablement classique. M. Jacques Thibaut, acclamé avec quelque exagération dans le *Concerto en mi bémol* (n° 6) de Mozart qui, apocryphe ou non, est dénué d'intérêt, et dans le *Prélude et fugue* de la première sonate de Bach. Enfin la *Cantate pour la fête de Pâques*, bien chantée par M^{me} Julie Cahun-Hekking et M. Jan Reder, assez médiocrement par les autres. — R. R.

20 mars. — La 4^e Symphonie de Brahms est une belle œuvre, dont on a déjà dit ici même, l'an passé (1), tout le bien qu'il fallait dire. L'exécution en fut parfaite : vigoureuse et chaleureuse. M. Paderewski recueille, dans le *Concerto en mi b* de Beethoven, des acclamations et des protestations également exagérées : jeu sûr, agile et délicat, sans profondeur.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — 19 mars. — La Société nationale nous fait connaître trois œuvres inédites, dont une assurément méritait de ne plus l'être. Le quatuor de M. Magnard n'est pas, en effet, une œuvre médiocre. Les sonorités en sont riches et souvent raffinées. La sérénade est écrite de verve et s'achève sur un jaillissement fort gracieux. Mais dans l'ensemble le développement m'a paru embarrassé. Le programme du quatuor est très varié : sonate, sérénade, chant funèbre, danses ; la pensée reste immobile et comme étrangère aux couleurs dont elle se pare. Cette raideur contraste d'une façon singulière et parfois curieuse avec la fantaisie tourmentée de l'harmonie. — J. T.

LA TROMPETTE. — Après nous avoir offert une charmante soirée de Mi Carême (*Fantaisie sévère* pour 2^e violon, *Polka Tzigane* par M. Hayot, *Duo* pour piano et violon par le même, *Chansons gasconnes* par M^{lle} H. Sirbain, *Carnaval des Animaux* de Saint-Saëns), cette illustre Société nous faisait entendre, le 25 mars, le *Quatuor* de Debussy et des *lieder* de Schumann, Schubert et Beethoven, par

(1) Revue du 30 novembre 1902.

M^{me} Mysz-Gmeiner. Nous y reviendrons, ainsi que sur le beau concert de musique moderne de M^{me} C. Fourrier, qui avait lieu le même soir. — L. L.

JOSEPH JOACHIM. — Le grand violoniste Joseph Joachim, accompagné de son quatuor (MM. Karl Halir, E. Wirth, R. Haussmann), a donné quelques séances à Paris, avant d'aller à Bruxelles. J'ai eu le plaisir d'assister, salle des Agriculteurs, à celle du 19 mars, consacrée aux quatuors de Beethoven n^{os} 2, 11 et 13 (op. 18, 95 et 130). Malgré ses 73 ans, M. Joachim n'a rien perdu de son admirable talent. C'est plus qu'un virtuose : un grand musicien. Chez lui, pas d'effets, pas de vibrato, pas de *manière* ; mais une pénétration complète de la pensée de Beethoven, rendue par les procédés les plus simples. Le quatuor Joachim pourrait servir de modèle à beaucoup d'autres, jeunes et vieux ! — C.

SOCIÉTÉ D'INSTRUMENTS A VENT. — Le jeudi 24 mars, à cette même salle de la rue d'Athènes, très bonne séance de la Société moderne d'instruments à vent : MM. Barrère, Fleury (flûtes), Gaudard, Leclercq (hautbois), Guyot, Cahuzac (clarinettes), Pénable, Capdeville (cors), Flament, Hermans (bassons), E. Wagner (piano). Remarqué, au programme, de jolies pièces — un peu *courtes* — de M. R. Hahn ; un charmant *Prélude et fuguette* de M. Gabriel Pierné, qui a un don particulier de grâce et d'élégance. — C.

COURS DE M^{lle} M. RIVET. — Très intéressante, l'audition des élèves des classes préparatoires des cours de M^{lle} Rivet qui a été donnée le 20 mars dans les Salons des Champs-Élysées, au milieu d'une assistance des plus choisies. Ce concert était composé en majeure partie de morceaux des maîtres classiques : Mozart, Haydn, Weber et Beethoven. Nous avons entendu plusieurs chœurs chantés par les élèves du cours. Je citerai particulièrement *la Vierge à la crèche*, de Franck, qui est d'un sentiment si pur. Au piano, les élèves de M^{lle} Rivet ont affirmé une fois de plus la sûreté de sa méthode et son bon goût dans la parfaite interprétation des chefs-d'œuvre classiques. M^{lle} Octavie Pompilion, des classes supérieures, a surtout retenu notre attention et confirmé cette impression en exécutant, non pas en élève, mais en remarquable artiste, l'acrobatique 11^e *Rapsodie* de Liszt et un *Prélude* de Mendelssohn.

M^{me} J. Martin, qui prêtait son concours à cette audition, a dit délicieusement de jolis vers, et M^{lle} de Jerlin, des Concerts Lamoureux, a chanté très agréablement plusieurs mélodies. — A. M.

— Concerts de la quinzaine qui nous ont paru les plus intéressants, et dont nous ne pouvons donner le compte rendu détaillé, faute de place. *Salle Erard* (23 mars), œuvres de M. ENESCO, le compositeur roumain si distingué et d'aptitudes musicales multiples, dont nous comptons réentendre les œuvres au Châtelet, où nous en avons déjà applaudi quelques-unes ; M. PAUL LACOMBE, membre de l'Institut (24 mars), qui a dirigé en personne une nouvelle suite d'orchestre pleine d'élégance et de fine originalité. Au *Nouveau Théâtre* : M. PIERRE SECHIARI, le violoniste virtuose qui ne s'endort pas sur ses lauriers, travaille sans cesse pour se surpasser, et a joué avec grand succès le classique concerto de Mendelssohn ; *Salle des Agriculteurs* : le concert de la SOCIÉTÉ DES INSTRUMENTS A VENT (24 mars), toujours admirable, et d'un intérêt unique ; *Salle des Mathurins* : œuvres de M. NÉRINI, un tout jeune compositeur, issu de la grande famille des élèves de M. Massenet, et qui nous paraît appelé à un sérieux avenir ; nous parlons aujourd'hui de lui pour la première fois, — pas pour la dernière.

Actes officiels, Informations et Correspondances.

CONCOURS CRESSANT. — Le jury chargé de procéder à l'examen des poèmes déposés en vue de préparer le 12^e concours institué pour les compositeurs de musique par la fondation Cressant vient de terminer ses opérations.

Le poème couronné, intitulé *la Pupille de Figaro*, a pour auteur M. Henry Faure, demeurant à Moulins (Allier).

Les concurrents peuvent, dès à présent, retirer leurs manuscrits au Bureau des Théâtres, 3, rue de Valois, sur la présentation du récépissé qui leur a été délivré au moment de l'inscription.

DROITS D'AUTEURS EN ÉGYPTE. — La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique se préoccupe en ce moment d'arrêter des mesures propres à mettre un terme à la contrefaçon des œuvres musicales en Égypte. Comme il n'existe pas de législation dans cet État concernant la propriété intellectuelle, et que seule la jurisprudence établit les droits lorsqu'ils deviennent litigieux, cette Société a demandé que l'on ajoutât au code égyptien les articles d'une loi sur la propriété littéraire et artistique, en s'inspirant, non pas seulement de nos lois ou décrets sur cette question, mais aussi de la loi belge de 1886, qui paraît être tout ce qu'il y a de mieux fait dans ce genre. Ainsi se trouverait assuré, à l'avenir, le respect des droits appartenant aux producteurs de la pensée (Français ou étrangers) dont les œuvres sont interprétées dans cet État.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES. — Les deux dernières conférences de M. Louis Laloy sur la musique moderne (de Schumann à Debussy), avec auditions par M. Édouard Bernard, auront lieu le 18 et le 25 avril. L'interprétation simple et profonde de M. Bernard lui a valu un grand succès, le lundi 21 mars, dans les œuvres de Schumann et Chopin.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 février au 19 mars 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Février	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.470 »
22 —	<i>L'Etranger. — Paillasse.</i>	V. d'Indy. Léon- vallo.	11.489 91
24 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	13.055 76
26 —	<i>Lohengrin.</i>	Wagner.	14.214 41
27 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	11 354 »
29 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	13.876 41
2 Mars	<i>Siegfried.</i>	Wagner.	12.914 76
4 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.017 41
5 —	<i>Siegfried.</i>	Wagner.	11.507 »
7 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.660 41
9 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	13.833 76
11 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.693 41
12 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	12.354 »
14 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	12.454 41
16 —	<i>L'Etranger. — La Korrigan.</i>	V. d'Indy. Widor.	11 736 76
18 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	18.203 41
19 —	<i>Thaïs.</i>	Massenet.	9.418 »

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 février au 19 mars 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Février	<i>Mireille.</i>	Gounod.	8.759 »
21 — matinée	<i>Le Roi d'Ys. — Le portrait de Manon.</i>	Lalo. Massenet.	7.611 »
21 — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.767 50
22 —	<i>Werther. — Les rendez-vous bourgeois.</i>	Massenet. Nicolo.	4.567 »
23 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.372 50
24 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	6 802 50
25 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cigale.</i>	Rossini. Massenet.	8.159 50
26 —	<i>Le Roi d'Ys. — Cigale.</i>	Lalo. Massenet.	4.705 »
27 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	7.856 »
28 — matinée	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	8.210 »
28 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.796 »
29 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	4.366 »
1 ^{er} Mars	<i>Manon.</i>	Massenet.	4.823 50
2 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.991 »
3 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	6.383 »
4 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	5.862 »
5 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cigale.</i>	Rossini. Massenet.	9.179 »
6 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.907 »
7 — soirée	<i>La Reine Fiammette</i>	Xavier Leroux.	6 706 50
7 — (pop.)	<i>Le portrait de Manon. — Werther.</i>	Massenet.	4.530 50
8 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.606 50
9 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.444 »
10 — matinée	<i>Mignon. — Les rendez-vous bourgeois.</i>	A. Thomas. Nicolo.	6.797 »
10 — soirée	<i>Mireille.</i>	Gounod.	7.754 »
11 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	3.238 »
12 —	<i>Le Barbier de Séville. — La Cigale.</i>	Rossini. Massenet.	8.068 »
13 — matinée	<i>Le Barbier de Séville. — Les Noces de Jeannette.</i>	Rossini. Massé.	5.480 50
13 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.238 50
14 —	<i>La Dame blanche. — Bastien et Bastienne.</i>	Boïeldieu. Mozart.	4.384 50
15 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.846 50
16 —	<i>La Fille de Roland (première).</i>	Rabaud.	1.897 »
17 —	<i>Le Barbier de Séville. — Cigale.</i>	Rossini. Massenet.	6.125 »
18 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	5.360 »
19 —	<i>La Fille de Roland.</i>	Rabaud.	6.845 »

NANCY. — M. Maréchal s'est rendu à Nancy dans les premiers jours du mois dernier, pour y inspecter les Concerts de la succursale du Conservatoire national. 53 œuvres ont été exécutées par cette Association au cours de la saison 1903-1904. Ce chiffre comprend 22 ouvrages classiques, 8 d'auteurs étrangers et 23 dus à des compositeurs français. Sous la direction précise et expérimentée de M. Guy Ropartz, ces Concerts obtiennent des résultats artistiques remarquables que M. Maréchal a été heureux de constater et de signaler à l'administration des Beaux-Arts.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Sont nommés membres des Comités d'examen des classes d'enseignement musical au Conservatoire national :

1^o Classe de composition : M. P.-V. de la Nux, en remplacement de M. G. Pierné, nommé membre du Conseil supérieur d'enseignement ;

2^o Classe d'orgue : M. Tournemire, en remplacement de M. G. Pierné ;

3^o Classe de piano et de harpe : M. A. Périlhou, en remplacement de M. G. Pierné ;

4^o Classes d'instruments à vent : M. Th. Dureau, en remplacement de M. Émile Jonas, démissionnaire.

LILLE. — Par arrêté préfectoral en date du 14 mars dernier, M^{lle} Hordoir (Marguerite) a été nommée professeur de harpe à l'École de musique, succursale du Conservatoire national, à Lille.

AIX. — M. Poncet (Joseph), professeur de solfège à l'École nationale de musique d'Aix, est nommé directeur de ladite École, en remplacement de M. Lapierre, décédé.

ELBERFELD. — Le 11 avril seront exécutées ici trois œuvres d'un compositeur dont nous pensons beaucoup de bien, Fr. Delius : la *Ronde de la Vie*, le *Concert* pour piano et orchestre et les *Mélodies danoises* avec orchestre.

BRUXELLES. — A l'issue de la conférence sur la musique française contemporaine que j'ai faite le 18 mars au salon de la Libre Esthétique (très belle exposition de nos impressionnistes), j'ai eu le plaisir d'entendre interpréter différentes pièces de Castillon, Chausson, Debussy, Lekeu, Chabrier, avec beaucoup de sûreté, d'intelligence et de délicatesse, par une jeune artiste d'avenir : M^{lle} Marthe de Vos. Je tiens à lui adresser ici toutes mes félicitations, en y joignant mes remerciements pour mon éminent confrère, M. O. Maus, directeur de la Libre Esthétique, qui depuis bien des années sert, à Bruxelles, la cause de l'art moderne avec autant de goût que d'énergie et de dévouement.

Le soir, j'avais la bonne fortune d'entendre le *Tannhäuser*, remarquablement interprété par M^{me} Paquot d'Assy, MM. Albers et Imbart de la Tour. — L. L.

— A la suite d'une réunion qui vient d'avoir lieu à l'*École des Hautes Études Sociales*, 16, rue de la Sorbonne, et à laquelle assistaient MM. Gustave Lyon, Mutin, Alcan, Chartier, Fesne, F. de Lacerda, Louis Laloy, Paul Landormy, Marnold et Romain Rolland, a été décidée la fondation d'un laboratoire d'études scientifiques relatives à la musique. Ce laboratoire est rattaché à la Section de musique de l'École des Hautes Études Sociales.

BORDEAUX. — *Thamyris*, conte lyrique en 4 actes avec prologue, paroles de MM. Jean Sardou et Jean Gounouillou, musique de M. Jean Charles Nouguès.

Une « vraie première » vient d'être offerte aux Bordelais. L'effort de décentralisation artistique entrepris par la direction du Grand-Théâtre a été pleinement couronné de succès, car *Thamyris* a obtenu tous les éloges d'un public composé en majeure partie de musiciens.

La belle *Thamyris* règne sur l'Assyrie. Les prêtres, ayant reconnu à sa naissance des signes d'amour et de mort, font éloigner de son berceau la fée Amour ; aussi cette « princesse d'ennui » s'étirole-t-elle dans l'ignorance de la passion. Cependant la fée vient révéler à la sorcière Odar, qui le cherche depuis longtemps, le secret du philtre amoureux puisé dans la Source merveilleuse du jardin des désirs, à la condition qu'elle l'offrira à *Thamyris*.

Après divers incidents dramatiques, Thamyris cède à l'amour d'un plébéien, le batelier Yadour. Mais Yadour est blessé mortellement, en sortant du palais, par un trop zélé serviteur, et on le rapporte expirant sur la couche de Thamyris, qui veut le revoir avant qu'il meure. Dans un accès de délire, l'amoureux batelier retrouve assez de force pour poignarder la belle princesse, réalisant ainsi son vœu, puisqu'elle ne doit plus songer à une union princière.

La musique écrite sous ce livret marque un progrès très sensible chez l'auteur du *Roi Papegay*, et si sa personnalité ne s'affirme pas encore complètement dans cet ouvrage, on y reconnaît du moins un musicien sincère et assez heureusement inspiré. Il n'y a ni ouverture ni ballet ; le thème principal se développe ingénieusement pour atteindre son maximum d'intensité à l'entrée de Thamyris, qui a dû bisser son grand air. La romance du *Jardin des rêves* avait déjà également soulevé les applaudissements de l'auditoire, qui a fêté M^{me} Géraldi comme il convient. Le duo des baisers est aussi d'un effet charmant. Le reste de la partition, alternant successivement du chant à l'orchestre, est toujours subordonné à l'inspiration poétique et surtout bien gradué jusqu'au 4^e acte. Décors et costumes féeriques.

L'interprétation a particulièrement couvert de gloire M^{me} Lina Pacary (Thamyris, qui a créé le rôle avec une sincérité et une intelligence dignes de la grande artiste. Sa splendide voix aux douces teintes et son style d'une pureté exquise lui ont valu ovations et bouquets. A ses côtés, M. Séveilhac (Yadour) a donné la réplique avec cette mâle assurance et cette souple voix de baryton qui en font un artiste aimé de tous. Succès également pour M^{me} N. Blancard, une sorcière aux yeux diaboliques, qui a bien compris le rôle mystique d'Odar, M^{lle} Pérès et MM. Bourrillon, Albert et Commerais. Quelques rôles secondaires et les chœurs ont encore besoin d'étude. M. Ernest Montagné a conduit l'orchestre avec sa maestria habituelle. Sa parfaite compréhension de l'œuvre lui a permis d'en obtenir une sincère et parfaite exécution, à la grande satisfaction de l'auteur, qui était présent et a dû venir saluer le public pour répondre aux acclamations enthousiastes dont il était l'objet. JOS. GRIMO.

— La Société Sainte-Cécile a dignement clôturé la série de ses brillants concerts en nous redonnant une œuvre grandiose d'Hector Berlioz : *l'Enfance du Christ*.

Cette seconde audition a unanimement plu, et la salle du Grand Théâtre avait l'aspect des grands « galas ».

On a beaucoup applaudi M^{me} Laporte et MM. Claverie, Dufriche, Gibert.

Les chœurs et l'orchestre, sous la main autorisée de MM. Pennequin et Gendre, ont droit à tous les éloges.

Grand-Théâtre. — Eclatant succès remporté par M. Escalaïs dans *Guillaume Tell* et *les Huguenots*, qui servaient aussi de début à M^{lle} Chambellan, dont nous aurons l'occasion de reparler.

ROUEN. — *Concerts de la Schola Cantorum.*

Le 3^e concert, consacré à la musique symphonique, instrumentale et vocale du XVIII^e siècle, obtenu autant de succès que les précédentes séances auxquelles nous avait conviés la *Schola*.

Comme toujours, M^{lle} Blanche Selva joua en virtuose accomplie et avec une profonde intelligence l'*Appassionata* de Beethoven, le concerto en *ré* majeur et la *Fantaisie chromatique* de Bach. Nous avons goûté l'interprétation très pure

que M. Louis Frölich nous a donnée de quelques *lieder* de Schubert et Schumann et de la cantate *Ich habe genug* de Bach.

Sous la direction de M. Marcel Labey, l'orchestre — dont un des solistes, M. Mondain, s'est fait applaudir dans le *Concerto* pour hautbois de Hændel — jouait, outre les œuvres déjà citées, l'Ouverture de *Judas Machabée* et des fragments du Ballet des *Indes Galantes* de Rameau.

GEO DE MONTREUIL.

NICE. — MONTE-CARLO. — Le mirage d'un ciel sans nuages, la perspective de liesses exceptionnelles autorisées sous prétexte de carnaval, attirent en février une foule variée et compacte sur la côte d'Azur. On s'écrase littéralement dans les lieux de plaisir et les casinos. Les salles de spectacle deviennent trop petites, celles de Monte-Carlo surtout, dont les 600 places ne suffisent vraiment pas les jours de concerts et de représentations extraordinaires ; d'où la composition, pour ces auditions, d'un public élégant un peu trop spécial. Le parterre, dont Molière tenait un si grand compte, n'y existe pas. A Nice, ce parterre est d'une éducation musicale et artistique si rudimentaire que ses enthousiasmes et ses froideurs déconcertent, et font un peu l'effet d'un anachronisme. Il a néanmoins applaudi vigoureusement *la Flamenca*, l'opéra touffu et coloré de M. Lucien Lambert. M. Saugey, le directeur de notre Opéra, a été le metteur en scène à la Gaîté de cette œuvre nouvelle, ainsi que d'*Hérodiane*, de *Messaline*, et de *la Juive*. Il a voulu redonner à Nice tous ces opéras avec les mêmes artistes, les mêmes décors, la même mise en scène. C'est ainsi que, dans *la Flamenca*, l'orchestre a été conduit par M. Luigini. Le mouvement de réaction qui s'était produit à Paris pour *la Juive* s'est encore accentué à Nice, où l'on s'est précipité pour entendre une exécution de l'œuvre d'Halévy assez médiocre, excepté, bien entendu, l'admirable M^{me} Litvinne, qui, heureuse compensation, doit bientôt créer ici le *Siegfried* de Wagner.

Au Casino de Nice, il n'est plus question de musique classique, mais de redoutes, de fêtes de nuit, d'ailleurs splendides et même originales, et l'orchestre ne fait plus entendre que des danses. — Citons néanmoins la venue de M^{me} Carrere-Xanrof, pour jouer *Zaza* de Leoncavallo, qui alternera sur l'affiche avec le *Chevalier Jean* de Joncières.

Les virtuoses n'ont pas laissé passer une si belle occasion de se faire entendre. Il faut surtout mentionner M. Raoul Pugno, à Monte-Carlo d'abord, ensuite à Nice, à la salle Rumpelmayer : le merveilleux Ysaye, dont les programmes me semblent préférables à ceux du jeune et déjà talentueux Hubermann, où figurent des fantaisies sur *Faust* ou les *Maîtres Chanteurs*, admirablement jouées sans doute mais peu intéressantes, musicalement parlant. C'est à la Jetée-Promenade que s'est fait entendre le violoniste virtuose ; c'est là aussi qu'une curieuse troupe italienne d'enfants de cinq à dix ans chante avec assez de précision le *Barbier de Séville*, *Crispino e la Comare*, etc. — A ce même petit théâtre, M^{me} Georgette Leblanc joue du Mæterlinck... sans musique de Debussy.

MONTE-CARLO. — 16^e concert (3 mars). — Deuxièmes auditions de la *Symphonie* n^o 6 de Glazounow et de *Thémis*, l'ouverture de Celega. Au programme l'*Apprenti sorcier*, le merveilleux scherzo de Dukas.

17^e concert (10 mars). — Deux premières auditions : *Le Pêcheur*, d'après la ballade de Goethe, poème symphonique de M. de Seynes, très personnel, et *Babil d'oiseaux* de Léo Sachs, peu original.

18^e concert (17 mars). — La *Symphonie en sol mineur* (n° 1) de Kalinikow, d'un style clair, et des œuvres de R. Wagner.

Il faut mentionner aussi le grand succès obtenu par le célèbre virtuose Ysaye, et, au théâtre, par le ténor Caruso.

NICE. — C'est devant des loges bien garnies, des fauteuils clairsemés et un parterre vide qu'a été donnée la première de *Siegfried*. La représentation d'une œuvre aussi considérable est une bien grande entreprise sur une scène comme la nôtre ; elle a été néanmoins très honorable. L'orchestre, visiblement fatigué, a été conduit avec beaucoup de conviction et d'enthousiasme par M. Dobelaer. Les cuivres ont eu quelques faiblesses, et les violons ont manqué d'ensemble dans le splendide réveil de la Walkyrie. M. Cazeneuve (*Siegfried*) a une jolie voix, un peu faible dans les notes élevées, pas assez veloutée dans les passages de tendresse ; mais il chante avec une science et une aisance remarquables la musique wagnérienne. M^{me} Litvinne, un peu indisposée, a été néanmoins superbe dans l'unique scène où elle paraît, d'une impression si profonde. L'effet de la strette finale, en duo, sur l'enchevêtrement des thèmes à l'orchestre, a été très grand, et le succès des deux artistes très vif. — Le reste de l'interprétation était très convenable.

L'Opéra de Nice a déjà représenté, les années précédentes, l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie*, et compte monter, l'année prochaine, le *Crépuscule des Dieux*, donnant ainsi la Tétralogie en entier.

Au Casino, reprise du *Chevalier Jean* de Joncières, œuvre écrite dans un style timide, flottant entre Gounod et Wagner, mais dont quelques belles phrases eussent pu faire la fortune d'un opéra plus heureux.

A la salle Rumpelmayer, les concerts organisés par M. Gandolfo sont d'un haut intérêt artistique. A la 1^{re} séance nous avons applaudi M. Raoul Pugno. A la 2^e, excellente exécution du concerto pour deux violons de J.-S. Bach par MM. Arrigo Serrato et A. d'Ambrosio (de Nice). Au programme figurait aussi le ténor Saleza, qui n'a rien perdu de ses brillantes qualités.

A la 3^e séance, le Quatuor Français (MM. Hayot, Touche, Denayer et Salmon), d'un jeu si artistique, nous donnait, pour commencer, le *Quatuor n° 8* (en *mi mineur*) de Beethoven, dont le thème du finale a quelque analogie avec celui que César Franck a également traité en canon dans la dernière partie de sa *Sonate*. — Venait ensuite le *Quatuor n° 2* (en *la mineur*) de Brahms, dont le scherzo est ravissant et le finale un peu lourd.

M. Noël Desjoyeaux, dont on jouait, pour terminer, un intéressant *Quintette* (1^{re} audition), est élève de Brahms, dont il conserve par instant l'allure classique ; il a d'ailleurs divisé son œuvre en quatre parties, à la manière des anciens maîtres. Les thèmes du 1^{er} morceau et du finale ne sont pas trop distingués, mais l'ensemble est d'une jolie écriture. Ce que j'aime le moins, c'est la partie de piano, que l'auteur a exécutée lui-même avec une vigueur parfois exagérée et qui contient dans le n° 2, *pas trop lent*, des accords empruntés à l'école franckiste qui contrastent un peu avec le style général de l'œuvre. Le succès de ce quintette a été très grand.

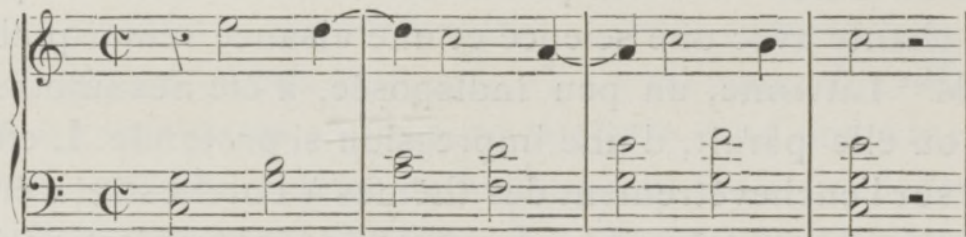
EDOUARD PERRIN.

Exercices d'harmonie et de contrepoint.

La Syncope (1).

Nous avons vu que beaucoup de notes sont considérées comme « étrangères » par la théorie classique : ce sont les notes de la mélodie qui n'entreraient pas dans l'harmonie, c'est-à-dire dans l'accord qui soutient le chant. Mais voici qui est plus étrange. L'enseignement de l'école est allé jusqu'à dire que certaines notes se divisent en deux parties : leur *première* moitié est « réelle » ; leur *seconde* moitié ne l'est pas ; ou bien c'est la première moitié qui n'est pas « réelle », et la seconde qui est « réelle ». Ce sont les *syncopes*. M. Malhomé donne les exemples suivants :

1^{er} cas.



La 1^{re} note du chant, *mi*, commence sur un temps faible et se prolonge sur le 3^e temps, qui est fort. C'est ce qui constitue une syncope. Mais ce *mi* est à la fois *réel* et *irrél*. Par rapport à l'accord d'*ut*, il est réel ; par rapport à l'accord de *sol*, il ne l'est plus.

2^e cas :



Les phénomènes étranges peuvent se produire à la basse, aussi bien qu'à la partie mélodique. — Et l'École nous donne, en outre, ces deux règles où il y a au moins une terminologie à reviser : 1^o Il faut que, dans une syncope, la première moitié de la note (c'est-à-dire la partie *réelle*) ne soit pas plus courte que la seconde moitié (non réelle). 2^o Les syncopes qui font exception, dites « boiteuses », peuvent cependant être admises lorsqu'elles « sont faites *avec intention* ». — C.

(A suivre.)

(1) V. le *Traité des artifices mélodiques* par Joannès Malhomé (chez A. Leduc).