

LA

REVUE MUSICALE

N^o 8 (quatrième année)

15 Avril

1904.



TAMBERLICK

ENRICO TAMBERLICK

LA CARRIÈRE D'UN TÉNOR ITALIEN (1820-1889).

Mémoire couronné au concours ouvert par la *Revue Musicale* sur le sujet suivant :
Biographie d'un chanteur célèbre du XIX^e siècle.

Au début de l'année 1839, quatre ténors illustres se partageaient l'attention du public.

Rubini (1795-1854), alors âgé de 44 ans, après avoir brillé en Italie et à Paris, faisait les délices de la société fashionable de Londres.

Duprez (1806-1896) avait succédé en 1836 à Nourrit pour l'emploi de fort ténor à l'Opéra de Paris.

Mario (1810-1883), qui avait débuté en 1838 dans *Robert le Diable* à l'Opéra, devait, en 1840, passer à l'Opéra Italien.

Enfin, Nourrit (1802-1839), volontairement exilé de France, achevait à Naples une carrière qui devait se terminer d'une façon aussi prématurée que dramatique.

Nourrit parut pour la dernière fois dans la soirée du 7 mars 1839. Il fut acclamé par une salle frémissante.

L'insensé donnait à ces bravos un sens ironique, et dans la nuit qui suivit il se donna la mort en se jetant du haut de la maison où il habitait.

Parmi les spectateurs de cette représentation mémorable, un tout jeune homme se faisait remarquer par un enthousiasme enflammé. Il s'appelait Enrico Tamberlick

Voici en quels termes Tamberlick rappelle ce drame (1) :

«..... J'ai eu la bonne fortune d'entendre Nourrit, qui était un grand chanteur,
« d'une école toute différente de celle d'aujourd'hui, et qui cependant « poussait
« au son » autant et plus peut-être que Duprez

« La dernière fois que je l'entendis, c'était à Naples, la veille du jour où il se
« suicida. Il chantait *Giuramento* de Mercadante. Je l'écoutai avec la plus pro-
« fonde attention et je fus vivement impressionné par l'intensité du son qu'il
« obtenait. Le public napolitain lui fit une ovation à chaque acte, comme s'il
« voulait faire oublier au grand artiste le chagrin profond qui minait sa raison.
« Nourrit était certainement encore en possession de ses moyens. Il phrasait
« délicieusement, et faisait le plus grand plaisir à entendre. Cependant, sa voix,
« un peu blanche et gutturale, prenait à la gorge. Il fatiguait, et je crois que
« cela l'impressionnait au moins autant que les succès de Duprez. Si Nourrit
« n'obtenait pas les effets dramatiques avec la même intensité que ce dernier
« chanteur, dont la voix avait certainement plus de puissance, c'est qu'en dehors
« du timbre de la voix, Duprez accentuait avec plus d'énergie, et surtout plus de
« justesse, la parole chantée.

« L'ancienne école recherchait pour ainsi dire exclusivement la beauté du son,
« le phrasé élégant, le brio. Duprez a ajouté aux qualités maîtresses du chanteur
« l'accentuation vraie des mots, qui leur donne leur valeur réelle, qui met au
« point la déclamation lyrique, et conduit au pathétique par le seul moyen qui

(1) Le manuscrit de cette étude avait été adressé à M. Périvier, rédacteur en chef du *Figaro*, qui avait demandé à Tamberlick des souvenirs sur sa carrière artistique.

« ne faillisse pas, que la voix soit belle ou médiocre. Bien émettre le son, bien
« dire, tout l'art du chant est là. On pourrait presque avancer que Duprez a intro-
« duit le réalisme dans le chant.

« Nourrit avait-il compris que son éducation était à refaire, que Duprez était
« dans le vrai, et qu'il lui fallait devenir l'émule du nouveau venu, ou continuer
« à porter le drapeau de l'ancienne Ecole ? Il était bien tard pour commencer
« de nouvelles études. Quoi qu'il en fût, le grand artiste ne put se consoler d'a-
« voir perdu le premier rang, le chagrin l'envahit au point de ne lui montrer
« d'autre issue à sa situation que la mort elle-même, et le lendemain de cette
« belle représentation, où il avait, pour ainsi dire, été enseveli sous les fleurs,
« où il m'avait si fort impressionné que je n'en pus dormir de la nuit, le lende-
« main de cette suprême leçon de chant que Nourrit me donna, et que je n'ai pas
« oubliée, j'appris avec une émotion indescriptible, d'un groupe qui stationnait
« à la porte de son hôtel, qu'il s'était suicidé quelques heures auparavant.

« L'idée de revoir ses traits, de contempler une dernière fois le maître chan-
« teur ne me vint même pas dans mon épouvante. Je m'en fus vers le port, j'errai
« sur les grèves tout le jour, ramené le soir par la faim, ayant toujours dans
« l'oreille les accents du maître qui n'était plus. »

Il nous a paru intéressant — au seuil de cette étude sur Tamberlick — de lui
emprunter cette page.

I

Enrico Tamberlick naquit à Rome, le 16 mars 1820. Son père, Raphaël Tam-
berlick, était officier dans l'armée pontificale (1). Il mourut en 1850, avec le grade
de lieutenant-colonel. Sa vie ne présente aucune particularité intéressante, si ce
n'est qu'il séjourna dix ans, prisonnier, en Autriche. Lorsqu'il revint à Rome, où
l'on n'avait pas reçu de ses nouvelles depuis cinq années, il apprit que sa femme
était sur le point de se remarier. Fort heureusement, la nouvelle union demeura
à l'état de projet...

Enrico fut l'aîné des six enfants de Raphaël Tamberlick.

Charles (1823) suivit la carrière de son père. Il mourut jeune, alors qu'il était
déjà promu capitaine dans l'armée pontificale.

Achille (1827) fut avocat. Mais il négligea le barreau pour accompagner Enrico
dans ses tournées. Il fit, en Amérique, une grande découverte, celle de la Patti
(1859). Il mourut en 1870.

Emilia (1822) ne s'occupa point de musique ; elle épousa un médecin de Rome,
le docteur Mazotti, qui fut un socialiste militant.

Elle s'éteignit récemment, en 1903.

Amalia (1826) fut une musicienne hors ligne.

Lolla (1829) mourut jeune

Enrico Tamberlick, que ses parents destinaient à la carrière ecclésiastique, fit
ses études à Montefiascone, sorte de séminaire aux environs de Rome (2). Une
irrésistible vocation théâtrale le poussa à brûler sa soutanelle aux feux de la
rampe.

(1) Il n'était pas employé au Trésor, comme on l'a dit.

(2) Enrico Tamberlick n'étudia pas le droit à Bologne, ainsi que le prétendent certains bio-
graphes, qui, sans doute, ont pris Achille pour son frère.

Il travailla le chant pendant deux ans avec Guglielmi, ancien ténor, et reçut également des leçons de Borgni.

Il débuta à Naples, en mars 1841, au théâtre del Fondo, dans *I Capuletti* ou *Giulietta e Romeo* de Bellini.

Son père n'ayant pas approuvé ses tendances artistiques, Tamberlick chanta au début sous le nom de Danieli, qui était celui de sa mère.

Sa voix n'était pas très étendue. C'est à peine s'il atteignait le *la* aigu. Il chanta au théâtre del Fondo les rôles de ténor dans les opéras bouffes. Travaillant patiemment chaque jour, et apportant aux exercices de son organe un soin extrême, il parvint à développer sa voix dans le registre aigu, sans fatiguer le larynx.

Son répertoire se composait de *Tancredi* (Rossini), *Béatrice* (Bellini), *La Casa disabitata* (Ricci), *Otello* (Rossini), *Li due Savoyardi* (?), *Norma* (Bellini), *Gemma di Vergi* (Donizetti).

En 1842, il passa au théâtre San Carlo.

Son répertoire s'accrut des pièces suivantes (1) :

L'accidente della Villa (?), *la Casa de Verdore* (Mibilotti), *Luigi grando* (Condivetti), *I Quindici* (Bordega), *l'Avaro* (Savi), *Semiramide* (Rossini), *Maria Padilla* (Donizetti).

C'est en 1842 que Tamberlick se maria.

Voici le titre des pièces qu'il étudia et joua en 1843 :

Prova degli Artisti (Pauvo), *Adolfo* (Niccolini), *I Fidanzati* (Pacini), *Chi la dura vince* (Ricci), *Anna la Prie* (Battista), *Cenerentola* (Rossini), *Mattia l'Invalida* (?), *Osteria d'Andujar* (?), *l'Albergo incantato* (?), *Fenicia* (?), *Lucia* (Donizetti)...

Il fut remarqué par Riporto, l'impresario du théâtre San Carlo de Lisbonne, qui lui fit signer un traité avantageux.

Il quitta Naples pour le Portugal en 1843, et fut accueilli avec enthousiasme dans *Norma* et *Gemma di Vergi* (de Donizetti).

Son physique était sympathique. Sa belle prestance lui attirait tout de suite la faveur du public.

Sa voix enfin gagnait en étendue, en puissance et en beauté. De ténor « serio », il devenait ténor « sfogato ».

En 1845, il est engagé à Madrid, et débute au théâtre du Cirque le 17 juin, dans *Parisina d'Este* (Donizetti). Il chante ensuite *I due Foscari*, *Lucrezia Borgia*, *Torquato Tasso*, *Maria di Rohan* et *Roberto*.

Au cours des années suivantes, il compléta ce répertoire par *Anna la Prie*, *Marino Faliero* (Donizetti) et *Médée* (opéra de Pacini donné à Palerme en 1843).

Aux débuts de l'année 1846, il fut fortement question de faire venir Tamberlick à Paris.

Il hésita, et finit par renoncer à venir. Le ténor Bettini fut entendu à sa place.

En 1849, il fut attaché au théâtre Santa-Cruz à Barcelone.

Les succès qu'il ne cessait de remporter avaient fini par calmer la colère de son père. Il aimait d'ailleurs beaucoup la vie de famille, et avait fait venir auprès de lui son frère Achille, et ses sœurs Amalia et Lolla.

Le baryton Bartolini épousa à Barcelone Amalia Tamberlick et continua sa carrière aux côtés de son beau-frère.

(1) Cette énumération, comme celle qui précède, est empruntée à un carnet de notes ayant appartenu à Tamberlick, et qui est aujourd'hui la propriété de M^{me} Galezowska.

M. de Lesseps était à cette époque consul de France à Barcelone. Il manifesta à l'égard de Tamberlick des sentiments d'amitié qui ne devaient jamais se démentir, et qui contribuèrent peut-être à développer dans le cœur du chanteur le profond amour qu'il devait vouer à la France.

Les principales œuvres qu'il créa à Barcelone sont : *Torquato Tasso*, *l'Italiana in Algeri* et le *Siège de Corinthe*.

D'Espagne, Tamberlick s'en fut en Angleterre.

C'était au commencement du printemps de 1850, au début de la « season ». Les deux compagnies lyriques de Londres luttaient de toutes leurs forces pour capter la faveur du public.

Une annonce parue dans le programme de l'Opéra Royal Italien de Covent Garden fit savoir que le signor Tamberlick, du théâtre San Carlo de Naples et du Grand Opéra de Barcelone, ferait ses débuts le 4 avril.

Le public ne savait rien des succès que pouvait avoir remportés le nouveau ténor en Italie ou dans l'autre péninsule. La seule investiture qui comptait pour Londres était celle de Paris, où Tamberlick était tout à fait inconnu.

En outre, il y avait à ce moment à Londres des ténors déjà célèbres.

A Covent Garden, Mario, qui était en pleine possession de sa voix et de son talent, tenait tous les grands rôles du répertoire. Il était doublé par Maralti, un fort ténor ; il y avait encore Luigi Mei, Soldi et Lavia.

Au théâtre concurrent — Her Majesty's Opera — se trouvaient engagés Calzolari et Sims Reeves — en pleine maturité de leur talent, — Beucarde, etc.

On ne voyait pas très bien en quoi le besoin d'un nouveau ténor pouvait se faire sentir.

Aussi ne monta-t-on pas une nouvelle œuvre en son honneur. On ne le chargea même pas de remplacer dans l'un de ses rôles un ténor en vogue.

On reprit simplement *Masaniello* (la Muette), que Mario avait chanté l'année précédente.

Les rôles furent distribués un peu à la diable, à l'exception de ceux d'Elvire et de Pietro, que chantaient M^{me} Castillan et l'excellent baryton Massol.

Enfin, au lieu de choisir pour les débuts du nouveau ténor une représentation hors série, ainsi qu'on le faisait toujours lorsqu'un artiste de talent paraissait pour la première fois, la direction le produisit un soir d'abonnement. On était aux approches de Pâques, le grand monde s'abstint. La salle n'était qu'à moitié pleine.

Tamberlick, un peu énervé, appréhendait de débiter dans des conditions aussi défavorables.

Mais l'étendue et l'éclat de sa voix magnifique, sa puissance, son égalité parfaite depuis le grave jusqu'au registre aigu, sa diction étonnante, son jeu expressif, toutes ces qualités étonnèrent, puis transportèrent le public.

Il chanta avec un tel charme la barcarolle du 2^e acte, que le public, électrisé, la lui redemanda. Son duo avec Pietro fut également bissé. Enfin la berceuse de l'acte IV déclencha un enthousiasme formidable.

Après le baisser du rideau, il fut rappelé plusieurs fois. Tamberlick venait de remporter un succès sans précédent.

Un critique, qui s'était égaré dans la salle le jour de ces débuts subreptices, écrivait, en parlant de Tamberlick : « Son organe est remarquablement puissant, « d'une égalité parfaite, et il se sert avec grand effet des notes de poitrine jus-

« qu'à l'*ut*. Sa voix dans les notes de médium est ronde, pleine et parfaitement
« souple. Son timbre est splendide. C'est un artiste de tout premier ordre. Il
« chantera encore mieux les vrais opéras italiens qu'une adaptation même ita-
« lienne d'un opéra français. Comme acteur, Tamberlick nous a rappelé la
« fougue et l'énergie de Roger. Il a été applaudi à outrance, et il peut être à
« juste titre fier de l'accueil qu'on lui fit. »

Le mardi 16 avril suivant, Tamberlick se faisait entendre dans un véritable opéra italien : *Norma*.

Il parut entre M^{me} Grisi et Carl Formes.

Le rôle de Pollion avait été dédaigné par tous les ténors qui avaient succédé à Rubini. Tamberlick l'accepta, et démontra qu'il était à même de déployer une intensité d'expression égale à son illustre partenaire.

Dans le grand air du premier acte, son énergie et sa passion déchaînèrent l'auditoire. Dans les duos, Tamberlick partagea les honneurs du succès avec l'idéale Norma qu'était M^{me} Grisi.

Le même soir, il chanta dans *Masaniello*, donnant ainsi la preuve d'une endurance extraordinaire.

Le jeudi suivant, 18 avril 1850, grande soirée de gala.

Don Juan devait être chanté par M^{mes} Grisi, Castellan, et par Mario, Tamburini, Formes, etc.

Au dernier moment, Mario fit annoncer qu'il était souffrant. Personne ne se méprit sur les causes de cette indisposition.

Tamberlick chanta à sa place le rôle de Don Ottavio. Chacun sait que, dans la partition de Mozart, le personnage de Don Ottavio est un des plus effacés. Il a toutefois un morceau sublime à chanter : « *Il mio tesoro* ».

Lorsqu'on fut arrivé à cette scène, tout papotage cessa dans les loges. Les auditeurs se demandaient avec intérêt de quelle façon Tamberlick allait interpréter leur air favori, après Mario.

Dès les premières mesures, la cause était gagnée, et lorsque l'aria fut terminée, la salle entière se leva et salua Tamberlick d'une immense ovation. Rempli d'une orgueilleuse émotion, Tamberlick recommença le morceau.

Le 23 avril, nouveau succès dans *Zora*. C'est sous ce titre que se donnait à Londres le *Moïse* de Rossini. Mais, pour ne pas froisser les sentiments religieux des Anglais (1), on remplaçait l'Égypte par l'Assyrie...

Le surlendemain, on donna la *Donna del Lago* (Rossini) ; Mario faisait le roi Jacques et Tamberlick chantait Roderick. Ce dernier rôle avait été écrit pour fort ténor, mais, comme on n'avait pas trouvé d'interprète capable de le chanter, il avait été transposé pour baryton. Tamberlick le chanta dans le ton original, et son grand air lui valut une ovation.

A la suite de cet opéra, Tamberlick chanta encore des fragments de *Masaniello*.

Le 18 mai, *Nabuco* (*Nabucodonosor* de Verdi) lui valut un nouveau succès.

Le 23 mai, eut lieu une représentation de *Robert le Diable* où se fixa définitivement la réputation de Tamberlick.

(1) On sait qu'en raison de la difficulté qu'on éprouve à monter en Angleterre une pièce biblique, *Samson et Dalila* n'a pas encore été joué dans un pays où pourtant l'auteur d'*Henry VIII* est *persona grata*...

Jamais l'œuvre de Meyerbeer n'avait réuni une pareille interprétation :

Alice,	M ^{me} Grisi.
Isabella,	M ^{me} Castellan.
Elena,	M ^{lle} Taglioni.
Robert,	MM. Tamberlick.
Rambaldo,	Mario.
L'abbé,	Tagliafico.
Hérald,	Massol.
Bertram,	Carl Formes.

Tamberlick connut ce soir-là les joies du triomphe.

La représentation ne dura pas moins de cinq heures.

Jamais on n'avait vu mise en scène plus riche ni décors plus beaux.

Cette représentation fut considérée à cette époque comme un événement mémorable.

Dès l'hiver 1850-51, Tamberlick chanta à Pétersbourg, où il devait revenir régulièrement pendant dix-huit années consécutives.

Nous n'avons rien trouvé de précis au sujet de ses débuts en Russie, mais, grâce à l'obligeance de M^{me} Galezowska, fille de l'illustre chanteur, nous avons pu prendre copie de son premier engagement.

Nous en donnons le texte complet à la suite de cette étude.

La musique classique allemande était peu familière à Tamberlick. Les dilettantes anglais—plus heureux que les amateurs parisiens en l'an de grâce 1904,—pour qui l'on montait le *Freyschütz*, pouvaient se demander comment il interpréterait Weber.

C'est en mai 1851 que cet admirable chef-d'œuvre fut donné à Covent Garden avec Tamberlick (Max), Formes (Gaspard), M^{mes} Castellan (Agathe), Bertrandi (Annette). Le succès fut énorme. Tamberlick sentit toute la beauté de cette musique et la rendit en artiste. L'air du premier acte fut bissé.

Un mois plus tard, c'était le tour de Beethoven. Après le *Freyschütz*, *Fidelio*. Tamberlick eut dans Florestan un succès d'enthousiasme (1).

II

En octobre 1852, Tamberlick fut définitivement attaché à la troupe d'opéra italien à Pétersbourg.

Cette troupe n'était pas très brillante. La partie féminine laissait particulièrement à désirer. On comptait sur le retour de Mario pour en relever le niveau artistique.

En attendant Mario, les Russes acclamèrent Tamberlick.

(1) La XV^e *Soirée de l'orchestre* (*) est extrêmement courte.

Voici comment elle débute.

« On joue le *Fidelio* de Beethoven,

« Personne ne parle à l'orchestre. Les yeux de tous les artistes étincellent, ceux des simples musiciens restent ouverts, ceux des imbéciles se ferment de temps en temps.

« Tamberlick, engagé pour quelques représentations par le directeur de notre théâtre, chante « Florestan. Il révolutionne la salle dans son air de la prison. »

(*) Les *Soirées de l'orchestre*, par Hector Berlioz, à Paris, chez Michel Lévy, 1853.

Ce chanteur joignait à une organisation exceptionnelle un zèle ardent qui le poussa toujours sur la voie du progrès. Dans *Otello*, il souleva une tempête d'enthousiasme, et l'*ut* qu'il # poussa de toute la force de sa poitrine dans le duo avec Iago mit Pétersbourg à ses pieds.

Cependant Mario avait fait sa rentrée dans les premiers jours de 1853. La gloire de Tamberlick n'en souffrit aucunement, et dans *Carlo il Temerario* (titre sous lequel on donnait *Guillaume Tell*...) il remporta un succès formidable.

Il reparut à Covent Garden dans *Masaniello* (la Muette), puis dans *Norma*. Jamais le rôle de Pollion n'avait été si magnifiquement interprété depuis Donzelli.

Après *Guillaume Tell* il chanta *Maria di Rohan*.

Le rôle de Chalais était inférieur à son talent, mais il l'interpréta avec résignation.

Sa vogue était telle qu'il fut d'ores et déjà engagé pour l'année suivante.

L'Alboni, qui venait de faire une tournée triomphale en Amérique, arriva à l'improviste à Londres, et son étoile fit un peu pâlir celle des chanteurs qui l'entouraient : Tamberlick, Belletti et Ronconi.

Le 27 juin 1853, fut donnée, sous la direction de Berlioz, une représentation de *Benvenuto Cellini*.

La reine Victoria, le prince Albert, le roi et la reine de Hanovre occupaient la loge royale de Covent Garden.

Le duo du 3^e acte fut chanté avec une telle passion par M^{me} Julienne et Tamberlick qu'une voix cria : *Encore !* et cela malgré la présence des augustes spectateurs.

En juillet, Tamberlick chanta *le Prophète*, succédant à Mario dans le rôle de Jean de Leyde.

C'est dans ce rôle qu'il fit sa rentrée le 1^{er} octobre à Pétersbourg. Sa voix était d'une puissance et d'une étendue extraordinaires, et la salle fut enthousiasmée.

Peu après, il chanta *Robert le Diable* avec un même succès.

Les deux opéras de Meyerbeer alternaient sur l'affiche avec *I Martiri* et *Otello*. Seulement à Pétersbourg *le Prophète* s'appelait : *Scènes du siège de Gand* !...

En avril 1854, Tamberlick revint à Londres et y chanta le même répertoire que précédemment.

Le 18 juillet de cette année-là, il devait chanter dans un concert où l'on donnait le *Stabat Mater* de Rossini. Par suite d'un changement dans le programme, la salle devint un peu houleuse.

Tamberlick, qui était d'un caractère vif, se leva, jeta sa musique et se retira...

En septembre il remporte un nouveau succès dans *Ernani* ; puis, voyageur infatigable, il repart pour Pétersbourg, où il reparaît dans *Otello*, *le Prophète* et *Poliuto*.

Le 8/20 février 1855, eut lieu une représentation à son bénéfice. On donnait *Rigoletto*. Tamberlick avait à lutter contre le profond souvenir laissé par Mario. Il réussit complètement, et de chaleureux applaudissements lui prouvèrent combien son beau talent était apprécié à Pétersbourg.

Le 22 avril, ouverture de la saison italienne à Londres. Tamberlick chante dans *Fidelio*, dans *Ernani*, *il Trovatore*, etc.

Cette saison fut coupée par l'exode de la troupe du Théâtre-Italien de Londres, pour inaugurer à Pétersbourg le nouveau théâtre. La pièce d'ouverture était la dernière œuvre de Meyerbeer : *l'Étoile du Nord*, qui fut pour Tamberlick l'occasion d'un nouveau succès.

De retour en Angleterre, il prend part à un concert à Manchester.

Mais en octobre la saison italienne reprend à Pétersbourg. Nouveau voyage en Russie. Tamberlick se ressent un peu de la fatigue provoquée par ces déplacements fréquents. Quelques critiques remarquent qu'il entremêle son chant de notes un peu forcées, qu'il fait vibrer à outrance. Ce sont d'ailleurs ces notes que le public prend pour des accents passionnés et qu'il applaudit le plus...

La réouverture s'est effectuée avec *Rigoletto*. Tamberlick est forcé de bisser la cavatine du dernier acte, et la salle redemande également le fameux quatuor.

Dans *I Lombardi*, Tamberlick partage son succès avec M^{lle} Loti della Santa.

Mais Tamberlick est las de faire la navette entre Londres et Pétersbourg. Il veut contempler de nouveaux horizons, et contracte un engagement de 13 mois pour Rio de Janeiro, à raison de 25.000 francs.

Avant son départ pour l'Amérique, il chante encore à Londres au Lyceum, où il reprend les rôles de son répertoire.

Il prend contact avec les Brésiliens en août 1856 et remporte un éclatant succès dans *Otello*.

Mais le théâtre de Rio ne marche pas, et au commencement de l'année 1857, Tamberlick fait ses adieux au public brésilien.

Il inaugure le théâtre de Buenos-Ayres.

Il est demandé à Montevideo et y chante *la Traviata* pour l'inauguration du théâtre.

Pendant son séjour en Amérique, il avait signé un nouvel engagement pour Pétersbourg, et, avant de s'y rendre, il rentre à Londres, séjourne à Paris, et achète deux maisons dans le plus beau quartier de Bruxelles, où il se propose de venir se reposer dès que son engagement à Pétersbourg l'aura rendu libre.

Avant son départ pour le Brésil, Tamberlick avait été pressenti par Meyerbeer, qui voulait le faire entrer à l'Opéra de Paris pour y chanter son répertoire.

On a dit qu'un engagement de 144.000 francs par an avait été offert au célèbre ténor, et qu'effrayé de chanter dans une langue qui ne lui était pas familière, il avait craint un échec et avait refusé.

Tamberlick tenait pourtant beaucoup à obtenir à Paris la consécration de ses succès, et, lors de son retour d'Amérique, des négociations furent engagées avec M. Cazaldo, directeur du Théâtre-Italien.

Il accomplit toutefois son engagement à Pétersbourg (hiver 1857-1858), où il chanta *Don Giovanni* avec un succès prodigieux. Il eut un grand succès dans *Fra Diavolo* et chanta triomphalement *Otello* pour son bénéfice.

Son engagement fut renouvelé pour trois ans...

A cette époque, il fut également pressenti pour aller faire une tournée dans l'Amérique du Nord ; l'engagement fut même signé, mais il n'eut pas de suite.

Il lui fallait Paris d'abord.

Au mois d'août suivant, on donnait *Sapho* de Gounod, avec M^{mes} Viardot, Castellan, MM. Tamberlick, Tamburini, Marcelli et Stigelti.

Cette œuvre n'eut pas plus de succès qu'en France.

Les journaux disent que Tamberlick fit des prodiges pour réchauffer le rôle de Phaon.

Cette année-là, Tamberlick chanta encore *Otello*, la *Juive*, avec M^{me} Viardot Garcia.

Tamberlick n'avait pas encore créé de rôle dans une œuvre nouvelle.

Meyerbeer, après avoir fait de mauvais opéras allemands en Allemagne, s'en fut en Italie confectionner de médiocres opéras italiens. et devint à Paris bon compositeur français... Il ne fit rien pour l'Angleterre.

En moins de six mois, Rossini avait gagné une fortune à Londres (1823). Depuis, il s'était installé à Paris, avait donné *Guillaume Tell* (1829) et s'était astreint à ne plus composer.

En 1838, un musicien français, Louis-Antoine Julien, avait été s'établir en Angleterre.

Né à Sisteron en 1812, Julien avait réussi à entrer au Conservatoire, où il fut élève d'Halévy. Il aimait bien la musique légère. mais le seul mot de contrepoint lui faisait dresser les cheveux sur la tête. Ne pouvant poursuivre — dans ces conditions — de sérieuses études musicales, Julien dut quitter le Conservatoire.

Il devint chef d'orchestre du *Jardin turc*, composa de la musique de danse, fit des arrangements sur les opéras en vogue, et perpétra certain quadrille sur les *Huguenots* qui fit danser toute une génération.

Criblé de dettes, Julien quitta Paris et s'en fut à Londres. Il y recruta un orchestre, organisa des concerts-promenades qui firent fureur, monta une maison d'édition, ce qui était une excellente combinaison pour faire paraître ses œuvres.

Ses tournées en Angleterre furent fructueuses, et il fit fortune.

Mais le malheureux avait composé un opéra : *Pietro il Grande*. Aucun théâtre ne voulant le monter, il résolut de le mettre en scène lui-même, et c'est ainsi qu'en 1852 il donna, à ses frais, la première représentation de son œuvre, avec Tamberlick dans le principal rôle.

Cet opéra était maladroitement écrit, il avait des défauts énormes, mais n'était pas dénué de toute inspiration.

Quoi qu'il en soit, *Pietro il Grande* tomba.

Cette chute coûta 16.000 livres à Julien.

Après avoir reconstitué sa fortune, Julien la perdit de nouveau. Harcelé par les créanciers, il finit par se tuer, en 1860.

(A suivre.)

HENRI BRODY.

Le Quatuor à cordes en « fa » majeur de M. Maurice Ravel.

La nouvelle œuvre du très remarquable compositeur qu'est M. Maurice Ravel vient de remporter, à la Société Nationale, un vif succès. L'auteur y a fait preuve, non seulement de ces qualités de délicatesse et d'originalité que décelaient ses compositions antérieures, mais encore d'un remarquable sentiment de la pureté de la ligne et de l'équilibre architectural.

Il a adopté, pour ce quatuor, une forme cyclique assez libre, très heureuse du reste, comme le montrera la courte analyse qui suit. Mais ce que l'analyse ne

saurait montrer, c'est la liberté d'invention, le style souple et expressif, l'ingénieuse variété du tout. La publication très prochaine de la partition permettra d'ailleurs de mieux apprécier l'œuvre, et les présentes indications n'ont d'autre but que de montrer, le plus simplement possible, la filiation et le développement des motifs sur lesquels celle-ci est construite.

Le thème initial du premier mouvement (*Modéré, très doux*) a une allure paisible et gracieuse. En voici le dessin caractéristique :

A

e c.

Ce dessin devient (mesure 9 et suivantes) plus expressif :

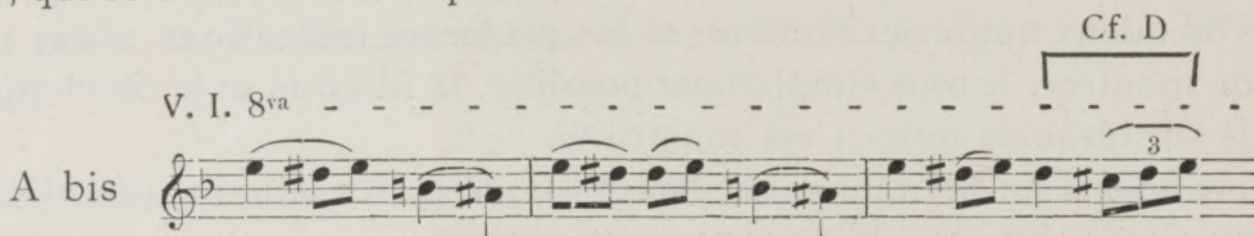
B

etc.

et donne, bientôt après, naissance à une forme dérivée, plus fiévreuse :

C

Après un court développement de C, A reparaît sous un aspect légèrement modifié, qui sera désormais le plus usuel :



Le calme revient bientôt et, après quelques échos de plus en plus affaiblis du thème A (toujours sous sa forme nouvelle dont le triolet caractéristique finit par persister seul), le deuxième thème se présente :

Il est énoncé, comme on le voit, par le premier violon que double l'alto à deux octaves au grave ; le second violon fait entendre un trémolo brisé entre ces deux parties chantantes, et le violoncelle ne fait qu'indiquer, de place en place, l'harmonie de *ré* mineur (mode éolien, avec *ut* ♮).

Le second violon reprend ce thème, après quoi commence le développement. Le deuxième thème est traité seul d'abord, puis le premier vient s'y associer en contrepoint renversable très libre. Après revient le dessin B, en *fa* majeur, à l'alto, puis en *la* mineur au premier violon que double, à deux octaves, le violoncelle. Le deuxième thème reparaît ensuite, sous un aspect mélodique assez modifié, au violoncelle, puis monte progressivement, en prenant peu à peu la forme du dessin A *bis* auquel le triolet caractéristique l'apparentait déjà. La fin de ce crescendo ramène le premier thème, assez déformé d'abord, puis sous son aspect primitif A et de nouveau en *fa* majeur. Cette réexposition se continue, avec des modulations différentes, mais dans l'ordre le plus régulier. Quand le thème D reparaît, il est harmonisé non plus en *ré* mineur, mais en *fa* majeur (le violoncelle *pizzicato* fait entendre *ut-fa*, au lieu de *la-ré*). La réexposition est suivie d'une coda bâtie avec des fragments du développement précédent.

Le *Scherzo* est d'une forme assez spéciale, que l'on pourrait comparer par exemple à celle du *Scherzo* du *Quintette* (op. 34) de Brahms. Les deux éléments en sont exposés consécutivement et se développent l'un à côté de l'autre. Il est à remarquer que les thèmes cycliques ne se présentent nulle part dans ce mouvement.

Le premier thème est exposé en *pizzicati* (*la* mineur) :

E

etc.

Le deuxième, au contraire, est très chanté :

F

etc.

On remarquera l'amusant parti pris de superposition des rythmes binaire et ternaire.

Le trio, lent, est construit sur une large phrase très expressive qu'exposent successivement les divers instruments, toujours dans l'aigu de leur registre.

F intervient, préparant de très loin le retour du *Scherzo*, dont le thème E s'esquisse peu à peu à la basse, pour bientôt s'associer au thème du trio. Le retour du *Scherzo* ne comporte aucune remarque particulière.

L'*Andante* (*sol* ♭ majeur) affecte la forme ordinaire du lied. Le thème en est très classique d'inspiration comme de coupe. De place en place, revient un écho paisible du principal thème cyclique (forme A bis).

Le *Finale* débute en *ré* mineur et finit en *fa* majeur. Un nouveau thème y intervient d'abord :

G

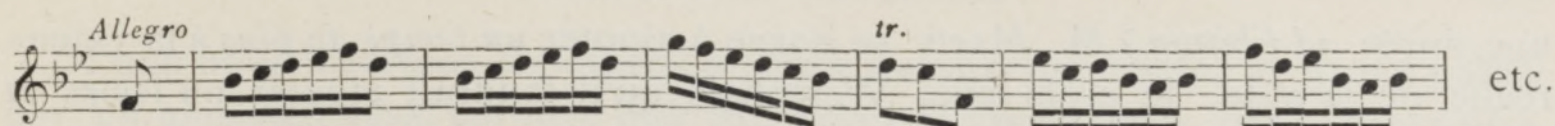
et se développe, tandis que le violoncelle marque, en énergiques *pizzicati*, un large rythme, fort curieux et dont le rôle sera des plus importants dans la coda terminale. Vient ensuite, à 5/4, une préparation du thème cyclique A, qui peu après rentre en *si^b* majeur, sous une forme écourtée et modifiée (à 3/4) qui rappelle assez le dessin C, et s'associe à un dessin apparenté à D, formant ainsi une période nouvelle, de deux membres distincts, qui constitue le deuxième thème du Finale. Suit un développement de G, au cours duquel revient, fragmenté, le deuxième thème du Finale. Plus loin le thème cyclique D prépare le retour de ce deuxième thème, au complet, en *fa* majeur. Après une nouvelle réapparition de D au premier violon doublé, comme à la première présentation, par l'alto, commence une longue coda construite sur G. L'alto rappelle, au cours de cette coda, le thème de l'Andante ; les dernières mesures, très agitées, contiennent la figure rythmique du violoncelle plus haut signalée, qui donne à la conclusion une très grande puissance.

M.-D. CALVOCORESSI.

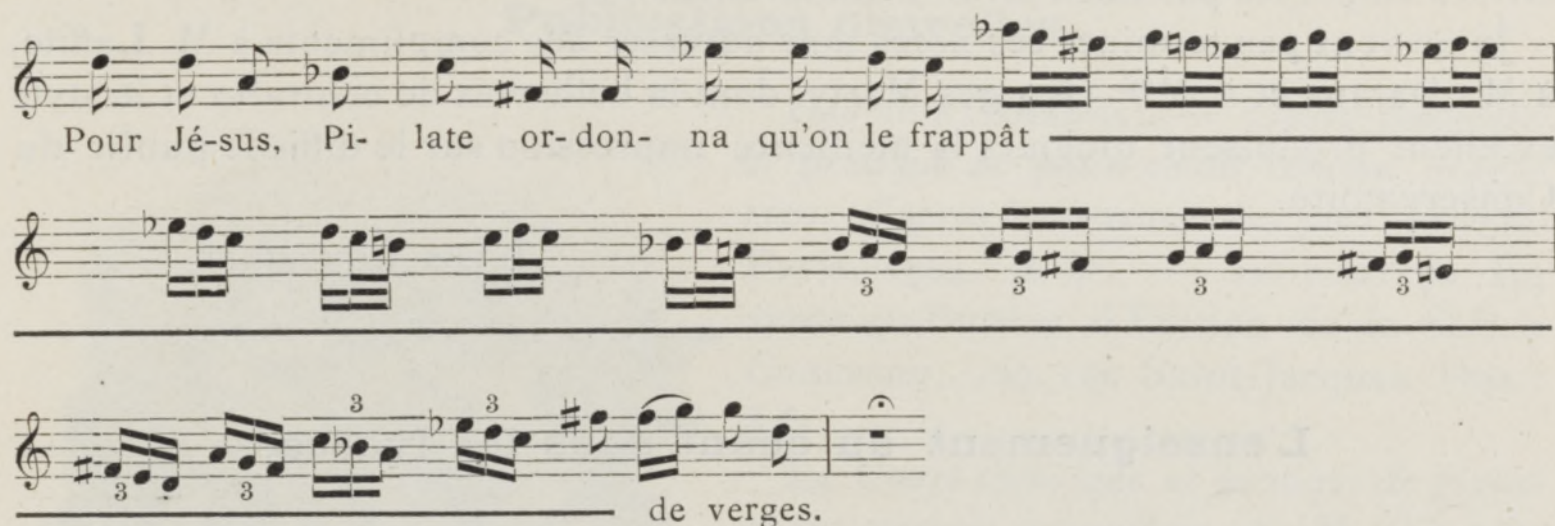
J.-S. Bach : La Passion selon saint Jean,

AU CONSERVATOIRE.

LA PASSION SELON SAINT JEAN, de J.-S. Bach, que la Société des Concerts du Conservatoire nous a fait entendre le vendredi 1^{er} avril, a été exécutée pour la première fois, selon toute vraisemblance, le 7 avril 1724. C'est une œuvre qui contrarie quelques-unes de nos idées modernes, et qu'il est très difficile de juger équitablement. On n'en saisit pas bien l'unité ; et le plan d'après lequel les formes musicales sont réparties sur les paroles ne laisse pas d'étonner un peu. La situation du compositeur était évidemment difficile : il avait à respecter un texte qui n'était pas fait pour la musique et auquel il ne pouvait cependant rien changer d'essentiel ; en outre, l'usage lui imposait certaines formes (récitatif, chœur, air) dans des cas déterminés ; mais pourquoi écrit-il des chœurs si nombreux, si étendus, si formidables, sur certaines paroles qui parfois ne les justifient nullement ? Il a eu assez de génie pour faire chanter Jésus et ne pas le rendre ridicule ; mais de la Passion et de la mort de Jésus (que saint Jean, parmi les quatre évangélistes, a le moins bien exprimées), nous donne-t-il un sentiment suffisant ? De cette œuvre énorme, faite cependant de morceaux détachés qui rappellent l'oratorio italien, se dégage-t-il toute la force dramatique, toute la tendresse et toute la poésie que comporte un pareil sujet ? Ph. Spitta faisait des réserves, que je lui ai entendu formuler de vive voix, et dont on trouve un écho discret dans l'étude considérable qu'il a consacrée à la *Passion selon saint Jean* (au tome II de sa grande Biographie de Bach, p. 348 et suiv.) : « Il ne faut pas oublier, dit-il, que c'est de la musique d'église ». Ce que Spitta ne voulait point reconnaître et ce qu'il ne dit pas, c'est que Bach n'écrit pas bien pour les voix. Il était souvent amené à les employer là où un compositeur moderne userait de l'orchestre seul, mais il les a presque toujours traitées avec mépris, ou avec une complète indifférence pour leur charme spécial. Il leur fait franchir à chaque instant des intervalles bizarres, les mène rudement et leur impose les mêmes dessins mélodiques qu'au quatuor ; au n° 13, le soprano répète exactement ce que viennent de dire les flûtes :



Ailleurs, Bach a l'idée singulière d'employer la voix du ténor pour un effet qui eût été mieux à sa place dans l'orchestre :



M. Marty et son orchestre ont montré, dans l'exécution de cette grande œuvre, leurs qualités habituelles. Il y a cependant certaines subordinations de valeurs, dans la sonorité des divers groupes, qui ne m'ont pas paru bien observées. J'en citerai un exemple caractéristique. Dans l'introduction et presque tout le premier morceau, règne un dessin obstiné du quatuor qui est le suivant :



Il me paraît évident que ce dessin du quatuor est comme une teinte de fond dans un tableau, et que, jusqu'à indication contraire et formelle du compositeur, il doit se tenir dans la pénombre, pour laisser ressortir le hautbois et la flûte. MM. les violonistes du Conservatoire le considèrent comme une valeur de premier plan, et, en cela, ils me paraissent faire un vrai contre sens. En plusieurs autres passages ils ne s'effacent pas assez. Les voix sont couvertes ; de la loge où j'étais, on n'entendait pas un mot des paroles, tout était brouillé dans une tempête de contrepoint. Je suis convaincu que la partition a besoin d'être étudiée en vue d'une mise au point définitive. Le rôle du chef d'orchestre est de repenser l'œuvre du grand compositeur et de la voir *d'ensemble* après avoir déterminé la valeur relative de toutes ses parties. C'est ce que fait admirablement M. Weingartner quand il dirige une symphonie de Berlioz, et ce qu'on peut faire aussi pour Bach, quand on l'exécute au concert (à l'église ce ne serait pas aussi nécessaire).

Une autre difficulté, qui ne me paraît pas résolue, est celle des points d'orgue. On sait qu'un certain nombre de chœurs ont, à la fin de chaque membre de phrase, un point d'orgue. Quelle durée faut-il accorder à chacun d'eux ? est-ce

une durée *ad libitum* ? M. Marty se borne à ajouter *un temps de plus* à la valeur réelle de la note. Je crois (avec Westphal) qu'il faudrait ajouter *un temps et demi*, pour obtenir une valeur qui ne fût pas exactement divisible par l'unité de temps employée dans la mesure. C'est ce que les anciens, dans leur théorie du rythme, appelaient un rapport « irrationnel » ; et, sans cette interprétation, l'écriture employée par Bach serait incompréhensible.

Je ne veux pas terminer ces notes sans adresser des compliments à M. Laffite, à M. Daraux et à M^{me} Georges Marty, dont la belle voix de contralto et le style excellent produisent toujours la meilleure impression sur le difficile public du Conservatoire.

JULES COMBARIEU.

L'enseignement du chant dans les lycées.



FRANZ WÜLLNER : *Méthode élémentaire de Chant choral* (traduit d'après la 25^e édition par G. Humbert, professeur au Conservatoire de Genève. Munich, Ackermann). — Cette méthode se présente comme « élémentaire ». Qu'exige l'auteur de l'élève ? « *Un peu de voix, un peu d'oreille, un peu de connaissance des notes* ». Je ne crois pas cependant qu'un tel livre puisse être compris par les enfants. Dès la première page, on trouve les définitions suivantes : « Une mélodie est une série de sons dont l'élévation et la durée sont logiquement ordonnées. — Un rythme est une série de durées logiquement ordonnées. » Enfin (même page) : « *La mélodie est un rythme dont les durées sont occupées par une succession logique de sons.* » Ces définitions — contestables en elles-mêmes — ne nous paraissent nulle-

ment à la portée des commençants, qui n'ont, pour tout bagage, qu'« *un peu de connaissance des notes* ». En outre, il ne faut pas débiter, dans l'enseignement du chant, par des abstractions. Faire d'abord chanter l'élève, par imitation du maître ; en second lieu, lui montrer, au tableau, qu'il y a des signes permettant de représenter *l'air qu'il vient de chanter*, et des formes de notes qui correspondent à un mouvement deux fois plus rapide ou deux fois plus lent dans l'exécution de l'air chanté ; en troisième et *dernier* lieu, donner des définitions : telle nous paraît être la meilleure marche à suivre.

Ce que nous louerions certainement dans un ouvrage destiné au grand public par un musicien aussi éprouvé que M. Franz Wüllner nous paraît constituer, quand on s'adresse aux enfants, une méthode franchement mauvaise. — C.

Publications nouvelles.



GASTOUÉ (AMÉDÉE). — *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien, d'après les travaux les plus récents.* Paris, 1904, in-8°. — xiv+221 p. En vente au Bureau d'Édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques. Prix : 8 fr.

Le *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien* que M. Amédée Gastoué vient de publier au Bureau d'Édition de la *Schola Cantorum* est bien une des œuvres les meilleures dont se soit

dans ces derniers temps enrichie la littérature musicologique. Nous dirons tout de suite que ce qui fait à notre point de vue l'exceptionnel mérite de ce livre, c'est la fusion de deux tendances opposées qui se rencontrent chez l'auteur et qui eussent pu, moins habilement équilibrées dans la mise en œuvre du présent travail, se nuire l'une à l'autre. M. Gastoué est un véritable savant dans toutes les questions de musique grégorienne, et il n'est point de haute difficulté qu'il ne puisse aborder et résoudre. D'autre part, le sens pédagogique, qu'il possède au suprême degré, fait de M. Gastoué un très estimé professeur de chant grégorien, dont l'enseignement à la *Schola Cantorum* est justement célèbre. Bref, on aurait pu avoir ou bien un manuel trop élémentaire ou bien un traité trop savant. Nous avons à la fois un manuel élémentaire et un traité très savant. C'est là la caractéristique de ce volume et une qualité peu banale.

Le livre premier, qui a comme sous-titre : « solfège et exécution », est à la portée de ceux qui ne savent encore rien. On peut être « un honnête homme », au sens que le grand siècle attachait à ce terme, et ignorer tout du chant liturgique. On peut même être un excellent musicien au jugement du monde et n'en savoir pas davantage. L'auteur suppose donc son public à l'état de *table rase*, et c'est de ce point de départ qu'il va le mener, de notions nouvelles en d'autres notions nouvelles, après lui avoir enseigné la notation, la modalité (ah ! que voilà un exposé bien fait de la modalité ecclésiastique !) jusqu'aux plus délicates spéculations de la rythmique grégorienne.

Il est entendu que lorsqu'on parle d'une création, d'une chose nouvelle, quelle qu'elle soit, il convient de dire qu'elle comble une lacune ou répond à un besoin. Nous ne manquerons pas à cette tradition d'une critique bien faite. Il n'est que trop vrai, hélas ! qu'un livre comme le livre de M. Gastoué n'existait pas encore. Qu'importe ? nous avons attendu, nous l'avons. Je sais bon nombre de grégorianisants qui vont avec lui recommencer leurs classes. J'en sais d'autres — ou de prétendus tels — qui pourraient bien les commencer, tout simplement.

P. A.

F. VIGOUROUX, prêtre de Saint-Sulpice : *Psautier polyglotte*. Paris, Roger et Chernoviz, in-8°, 375 p.

Les Psaumes, comme l'indique leur nom hébreu (*mizmôr*), sont des compositions rythmiques que l'on chantait avec accompagnement d'instruments de musique. Sauf 34 (sur 150), ils ont tous un titre qui, avec plus ou moins d'authenticité, nous fait connaître leur auteur, la circonstance à laquelle ils se rapportent ou la façon dont ils devaient être exécutés. Le plus ancien de tous (psaume LXXXIX^e) est de Moïse ; les plus récents sont du temps d'Esdras (5^e siècle avant Jésus-Christ). Le grand nom du roi-poète David les domine. Dans leur ensemble, ils sont un des plus beaux monuments de poésie que nous connaissions. Les Psaumes furent traduits d'abord en grec (vers le milieu du second siècle avant l'ère chrétienne), à un moment où les Juifs avaient perdu l'usage courant de la langue hébraïque ; puis, à une époque difficile à préciser, mais antérieure à saint Jérôme (IV^e siècle) et qui doit être celle des commencements du christianisme, ils furent traduits en latin. Plusieurs siècles après, apparaissent les traductions françaises. Vers l'an 1100, un moine de Normandie fit une double version des Psaumes sur deux textes latins différents, et c'est de là que sont dérivées toutes les traductions françaises jusqu'au XVI^e siècle. Malheureusement, quand il passe successivement par des formes aussi différentes, le langage écrit altère la pensée plus encore que le langage oral quand il perpétue certaines traditions ; et, par surcroît, d'inévitables inexactitudes furent pour ainsi dire sanctionnées par l'autorité religieuse. La traduction en grec, la plus ancienne de toutes, laissait beaucoup à désirer sur plusieurs points ; la traduction latine, faite sur la précédente, et non sur l'original, participe à ces imperfections et les aggrave : cependant l'Église, attentive seulement à la doctrine, au dogme, à la morale — et non à la beauté littéraire ou esthétique, — accepta « comme authentique » une traduction qui n'était que l'ombre déformée d'une autre ombre. Aussi le livre de M. F. Vigouroux est-il particulièrement intéressant et précieux parce qu'on y trouve les psaumes à la fois en hébreu, en grec, en latin, en français, et qu'on peut y ressaisir non seulement la pensée, mais la forme même employée par les grands poètes lyriques d'Israël. On y trouve bien encore cet odieux numérotage des phrases qu'un imprimeur de la Renaissance imagina pour pouvoir comparer plus facilement les diverses traductions, mais on peut y voir des vers et des strophes imprimés autrement qu'une mauvaise prose latine. Par ses travaux antérieurs, l'auteur avait montré que nul n'était plus compétent que lui pour un pareil travail. Au texte des Psaumes il a joint un Appendice, très substantiel et orné de jolies figures, sur les instruments de musique usités chez les Hébreux : instruments à percussion (*tôf*, ou tambourin ; *selselîm*, ou cymbales ; *mena'ane'im*, ou sistre) ; instruments à vent (trompette, et ses diverses formes ; *hâblil*, *nehilôt*, ou flûte) ; instruments à cordes (*kinnôr*, *nébel*...). Dans les références très nombreuses qui sont au bas des pages, je relève quelques lapsus ; c'est dans l'*Ecclésiastique*, xxxii, 7 (et non 5), que se trouve ce joli trait d'imagination orientale : « un concert de musiciens dans un festin où l'on boit du vin est comme l'escarboucle enchâssée dans l'or ». Les notes 14 de la page 356 et 5 de la page 361 (sur les Psaumes) contiennent aussi des inexactitudes. Ceci soit dit pour montrer à M. l'abbé Vigouroux que je ne parle pas de son livre sans l'avoir examiné ! Ailleurs, par je ne sais quelle confusion, les notes renvoient à des pages qui n'existent pas dans le volume. Quant aux dessins enchâssés çà et là

dans le texte, ils sont agréables et instructifs, mais un peu « arrangés » (fort honnêtement d'ailleurs), je veux dire dépourvus de cette exactitude que l'on aime à trouver aujourd'hui dans des publications de ce genre. Ainsi, le dessin si net qui illustre le psaume xcvi (p. 235) reproduit d'une façon bien peu fidèle le monument qui est au Louvre (mission de Sarzec) et sur lequel est peut-être reproduit le plus ancien instrument de musique connu.

JULES COMBARIEU.

Les Concerts.



CONCERTS COLONNE. — 27 mars. — La *Symphonie héroïque* est rendue avec grandeur et simplicité ; je persiste à croire qu'il ne faut pas faire ressortir le chant des violoncelles sous le motif des bois, à l'exposition de la 3^e idée (1) ; mais je n'ai que des éloges à faire pour tout le reste, surtout pour le scherzo, dont le rythme continu est parfaitement compris. M. Van Dyck chante avec puissance le *Chant de la Forge* de Siegfried, avec un peu d'indifférence le *Chant d'amour* de Siegmund, que

l'orchestre accompagne en toute douceur. Le duo du *Crépuscule des Dieux* n'appartient pas au premier acte, comme l'affirme le programme, mais au prologue. Le *Prélude* et la *Mort d'Yseult* (M^{me} Litvinne) sont toujours admirables. Comme œuvre nouvelle, nous avons trois sonnets de Heredia (*Antoine et Cléopâtre*), mis en musique par M. Torre Alfina : j'y remarque des détails charmants, entre autres le début du 1^{er} et du 3^e morceau ; mais cela ne se soutient pas, et le chant est assez insignifiant : comment d'ailleurs mettre en musique des vers aussi denses et serrés ? Ne valait-il pas mieux, à l'exemple de M. Debussy commentant *l'Après-Midi d'un Faune* de Mallarmé, s'inspirer des mots sans les traduire en notes ? Quant au 2^e morceau (*Soir de Bataille*), il me laisse indifférent, malgré ses trompettes et ses grondements. Ah ! qui délivrera nos orchestres de ces tumultes inutiles, de ces orages, de ces batailles et de ces tempêtes ? Quand donc nos musiciens ne prendront-ils plus jamais pour devise le *Fen de brut* d'Excourbanies ?

10 avril. — Triomphale exécution de la *Damnation de Faust*. Nous y reviendrons.

CONCERTS CHEVILLARD — 27 mars. — La 4^e *Symphonie* de Brahms, choisie entre toutes par M. Chevillard, est à mon avis la plus belle en effet, je veux dire la plus émue. Elle est bien rendue dans l'ensemble. M^{me} Mysz-Gmeiner a une voix étendue, souple et fraîche, comme il nous est bien rarement donné d'en entendre. Elle chante l'*Amour d'une Femme* de Schumann avec une délicatesse et une intensité d'émotion extrêmes ; je ne trouve à reprendre que cette tendance à exagérer les oppositions, qui est l'écueil de tous les chanteurs bien doués.

(1) Voir la *Revue* du 31 décembre 1902, p. 534 (compte rendu du Concert Chevillard).

10 avril. — Le *Poème* pour violon principal et orchestre de M. Henri Lutz mérite un compte rendu détaillé. Grand succès pour M^{me} Kaschowska et pour l'orchestre dans la *Mort d'Yseult*.

CONCERTS LE REY. — 10 avril. — Dans un décor représentant un salon rouge d'un côté, jaune de l'autre, la phalange dirigée tour à tour par M. F. Le Rey et par M. Carolus Duran poursuit, au théâtre Victor-Hugo, le cycle de ses très éclectiques séances. Deux symphonies figuraient au programme du concert auquel nous avons assisté : 1^o la *Pastorale*, exécutée d'une façon peu respectueuse pour la mémoire de Beethoven (suppression des reprises, aucune nuance dans le 2/4 du scherzo, etc.) ; 2^o une *Symphonie*, pour piano et orchestre, de M. Destenay. Cette œuvre n'a d'une symphonie que le nom. C'est une suite de trois morceaux, où l'on entend presque continuellement le piano. L'allegro, d'une pâte orchestrale bruyante et cuivrée, est d'un rythme à la Weber. L'andante contient une sonorité curieuse de bois soutenus par le piano et la harpe. Le presto est franchement trivial. M. Hertz a fort correctement lu sa partie.

Nous avons eu une compensation agréable avec les œuvres de M. Ricardo Castro.

La marche, extraite de l'opéra *Atzimba*, qui a été représenté en Amérique, est bâtie sur un thème mexicain ancien que M. Castro a développé d'une façon tout à fait ingénieuse, et dont il a tiré des effets très curieux. M. White a joué une *Romance* pour violon, que l'orchestre eût dû mieux accompagner. Les cors principalement ont été inexorables..... Un *Menuet* pour instruments à cordes, d'une préciosité fine et spirituelle, complétait cette sélection d'œuvres de M. Castro. — H. B.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — Nous reviendrons sur le Concert — un peu étrange — donné par la S. N., le 9, salle Pleyel. Enregistrons dès aujourd'hui le très bon accueil fait au quatuor de M. Paul Lacombe.

SALLE ÉRARD. — 9 avril. — QUATUOR SECHIARI (Houdret, Monteux, Marnéff). Exécution très fine de l'admirable *Quatuor* de Debussy. Si le scherzo, délicat et mystérieux, ne dégage pas toute sa poésie dans la trop grande salle, en revanche, l'andante a sonné délicieusement. — *Romance en sol* de Beethoven par Sechiari : quelque froideur peut-être ; mais quelle largeur, quelle pureté, quelle noblesse ! — *Danse macabre*, avec accompagnement de quatuor, chantée par Lassalle : c'est le squelette de l'œuvre de Saint-Saëns. Pour terminer, un quintette de Mozart aux grâces fanées, aux rythmes surannés, mais très amusant.

LA TROMPETTE. — 25 mars. — Le *Quatuor* de Debussy est rendu à la perfection par MM. Hayot, Touche, Denayer et Salmon : excellentes sonorités, débit expressif et surtout naturel, aucun effort apparent pour faire ressortir les mélodies qui cependant se détachent admirablement, toutes baignées d'air et de lumière. M^{me} Mysz-Gmeiner, déjà nommée, interprète avec un égal bonheur différentes mélodies de Beethoven, Schubert et Schumann, les unes d'un sentiment profond et douloureux, les autres d'une gaieté printanière (*Der Kuss, das Lied im Grün*) ; j'ai un faible pour ces dernières. M^{le} Selva montre une fois de plus sa grande intelligence dans la *Toccata et fugue en ré majeur* de J.-S. Bach,

ainsi que dans le *Prélude, Choral et Fugue* de Cés. Franck, où je désirerais un peu plus d'onction.

SCHOLA CANTORUM. — 25 mars. — Concert de musique moderne, donné par M^{me} C. Fourrier. Je n'ai pu entendre le *Quatuor* de Debussy, que jouaient au début MM. Lavello, Sandré, Bally et M^{lle} de la Bouglise. Mais j'ai entendu celle-ci dans le *Lied* pour violoncelle de V. d'Indy, et j'ai reconnu cette belle qualité de son et cette ampleur de style que je louais au dernier concours du Conservatoire. M^{lle} Selva est sans rivale dans le *Poème des Montagnes* de V. d'Indy. Quant à M^{me} C. Fourrier, c'est une grande artiste qui, par la délicatesse du sentiment, la profondeur de l'émotion, la finesse de sa diction et la souplesse de sa voix, a ravi la salle entière. J'ai surtout aimé le *Madrigal* de V. d'Indy et ces deux chansons mélancoliques de Debussy : *le Son du Cor* et *l'Echelonnement des Haies*, unanimement redemandé. M^{me} C. Fourrier est l'interprète-née du *lied* moderne. — L. L.

VENDREDI SAINT. — Le Conservatoire nous donne la *Passion selon saint Jean* de J.-S. Bach, et M. Colonne le *Requiem* de Berlioz et la scène religieuse de *Parsifal*. Quant à M. Chevillard, il n'a rien trouvé de plus religieux à nous offrir que la *Symphonie héroïque* de Beethoven, et des fragments de la *Walkyrie* et des *Maîtres Chanteurs*, avec M. Delmas. Sans doute ce programme n'est pas plus mauvais qu'un autre, encore que le besoin de réentendre tout cela ne se fît pas impérieusement sentir. Mais pourquoi dater du *Vendredi Saint* un concert aussi insolemment profane ? Ne valait-il pas mieux l'intituler, tout simplement, *Concert du 1^{er} avril* ? — L. L.

Actes officiels, Informations et Correspondances.

GRAND PRIX DE ROME. — *Concours d'essai au Palais de Compiègne.*

Entrée en loge : samedi 7 mai, à 10 h. du matin.

Sortie : vendredi 13 mai, à 10 h. du matin.

Jugement (au Conservatoire) : samedi 14 mai, à 9 h. du matin.

Concours définitif au Palais de Compiègne.

Entrée en loge : samedi 21 mai, à 10 h. du matin.

Sortie : lundi 20 juin, à 10 h. du matin.

Jugement préparatoire (au Conservatoire) : vendredi 1^{er} juillet, à midi.

Jugement définitif (à l'Institut) : samedi 2 juillet, à midi.

Les candidats devront se faire inscrire au Bureau des Théâtres, 3, rue de Valois, de 11 heures du matin à 4 heures du soir, avant le dimanche 1^{er} mai, et déposer en même temps les pièces suivantes : 1^o leur acte de naissance ; 2^o un certificat délivré par leur professeur ou par un artiste connu attestant qu'ils sont capables de prendre part au concours ; 3^o une déclaration de non-mariage. Les concurrents, avant de se rendre à Compiègne, devront se munir de draps, taies d'oreillers et linge de toilette pour leur séjour en loge.

Terme de rigueur pour le dépôt au Conservatoire des poèmes de cantates : mardi 17 mai inclus.

CONSERVATOIRE. — MM. les professeurs du Conservatoire national se sont réunis en assemblée générale, sous la présidence de M. Th. Dubois, à l'occasion du projet de loi fixant les limites d'âge d'admission à la retraite, qui doit être déposé prochainement par le Ministre des Finances sur le bureau de la Chambre des députés.

Les questions auxquelles ils avaient à répondre étaient les suivantes :

1° Convient-il de demander au Ministre des Finances de faire fixer, d'une manière générale, par voie législative, la limite d'âge du personnel enseignant à 70 ans, tant pour les professeurs actuellement en fonctions que pour ceux qui seraient ultérieurement nommés ?

2° Convient-il, au contraire, de restreindre cette limite d'âge aux seuls professeurs en fonctions ?

3° En ce qui concerne les nouveaux professeurs, c'est-à-dire ceux qui seraient ultérieurement nommés, ne pourrait-on pas décider qu'une simple indemnité non soumise aux retenues pour pensions civiles leur serait accordée ?

4° Quels sont les professeurs en fonctions qui demandent à rester placés sous le régime de la loi du 9 juin 1853 ?

5° Quels sont ceux qui demandent à ne plus subir aucune retenue ?

— La grande salle du Conservatoire national sera mise à la disposition du Comité de l'Association des Artistes musiciens pour y tenir, le lundi 16 mai prochain, l'assemblée générale des membres de cette Société.

— Aux termes de son cahier des charges, le Directeur du Théâtre national de l'Opéra-Comique est tenu de mettre chaque soir (dimanches, jours de fête et de premières représentations exceptés) une loge à la disposition du Directeur du Conservatoire national pour les élèves de cet établissement.

M. Th. Dubois, pour répondre au désir que lui a exprimé M. Carré, renoncera à l'exercice de ce droit les lundis (jours de représentation populaire), les 24 et 31 décembre, le mardi gras et le jour de la Mi-Carême.

En échange, 6 entrées seront mises chaque dimanche soir à la disposition des élèves.

LILLE : CONCERTS POPULAIRES. — M. Gédalge, inspecteur de l'Enseignement musical, a assisté, le 27 mars dernier, à la 6^e séance de l'abonnement donnée par la Société des Concerts Populaires à Lille. MM. Van Wæfelghen (viole d'amour) et Jules Mouquet, compositeur, grand prix de Rome, prêtaient leur concours à M. Ratez, le directeur de cette Société, et ont exécuté plusieurs œuvres de leur composition. Un chœur de jeunes filles, élèves de la succursale du Conservatoire national, a interprété un air de *Caligula*, par Gabriel Fauré. M. Gédalge a été heureux de constater avec quel soin et quel souci artistique ont été choisis et exécutés tous les morceaux inscrits au programme de cette journée.

MOULINS. — M. Belin, professeur de violon à l'École nationale de musique de Moulins, est nommé directeur de ladite École, en remplacement de M. Marius Boullard, décédé.

ARMENTIÈRES. — La municipalité d'Armentières se proposant de demander prochainement la transformation de son École de musique en École Nationale, M. Gédalge, inspecteur de l'Enseignement musical, se rendra bientôt dans cette

ville pour y examiner en détail le fonctionnement de l'École et juger du niveau des études dans les différentes classes.

30 ANS DE THÉÂTRE. — Une grande matinée aura lieu le jeudi 21 avril courant, dans la grande salle des fêtes du Trocadéro, au bénéfice de la caisse de secours de l'œuvre française des 30 Ans de Théâtre.

MIMI PINSON. — Dimanche 15 mai prochain, dans la soirée, la grande salle des fêtes du Palais du Trocadéro sera mise à la disposition de M. Gustave Charpentier pour y organiser un grand concert au bénéfice de l'œuvre de Mimi Pinson, dont il est fondateur.

SUBVENTIONS. — M. le Ministre des Beaux-Arts vient de signer un arrêté attribuant des subventions aux sociétés musicales ci-après désignées :

1° Société des Compositeurs de Musique, présidée par M. Samuel Rousseau : 500 fr. ;

2° Association artistique des Concerts classiques de Marseille, présidée par M. Gouirand, 5000 fr. ;

3° Société Sainte-Cécile de Bordeaux, présidée par M. Dolhassary, 3000 fr. ;

4° Société Haydn-Mozart-Beethoven, présidée par M. E. Calliat, 600 fr.

MÉDAILLES. — Une médaille de vermeil et deux médailles d'argent (grand module) sont accordées pour être décernées au nom du Ministre des Beaux-Arts à l'une des sociétés qui prendront part aux concours de musique organisés dans les villes ci-après :

Angoulême, les 14 et 15 août 1904 ;

Meudon (Seine-et-Oise), les 12 et 13 juin 1904 ;

Corbie (Somme), le 12 juin 1904.

ÉCOLES DE MUSIQUE. — Il est acquis pour les écoles nationales de Musique des départements 30 exemplaires de l'*Histoire de la musique* (îles Britanniques, 1^{er} volume) par M. Albert Soubies.

TROCADÉRO. — M. Guilmant, professeur au Conservatoire, continuera, comme les années précédentes, à donner aux élèves de cet établissement des séances historiques d'orgue dans la grande salle des fêtes du Palais du Trocadéro, que l'administration des Beaux-Arts a mise gracieusement à sa disposition. Ces auditions privées et gratuites auront lieu tous les lundis à 4 heures (à l'exception du 23 mai), à partir du 25 avril jusqu'au 11 juillet inclusivement.

Le mercredi 27 avril, Miss Isadora Duncan, de Berlin, organisera dans la grande salle des fêtes du Palais du Trocadéro des soirées de danse avec orchestre et musique de Beethoven.

OPÉRA-COMIQUE. — Une grande représentation de gala sera donnée le 26 mai prochain à l'Opéra-Comique, sous la présidence d'honneur de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Le produit de cette matinée, pour laquelle M. Carré a été autorisé à fixer un tarif spécial, sera versé entre les mains du comité qui s'est constitué en vue d'élever un monument à la mémoire du regretté secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Gustave Larroumet.

VILLE DE PARIS. — *Concours musical.* — Le jury du concours musical de la Ville de Paris a désigné comme lauréat M. Tournemire, auteur de l'œuvre *le*

Sang de la Sirène, composition symphonique, qui sera exécutée par l'un des grands orchestres parisiens. M. Tournemire reçoit, en outre, une prime de 10.000 francs. M. Gabriel Pierné a été classé second avec la *Croisade des Enfants*. Une prime de 3.000 francs lui est allouée.

ELBERFELD. — *Koanga*, opéra en 3 actes, un prologue et un épilogue. Texte de C. F. Keary, traduit par M^{me} Delius. Musique de Fr. Delius (30 mars 1904). — Fréd. Delius est né à Bradford (Angleterre) de parents allemands ; son enfance s'est passée en Floride, il a fait ses études musicales à Leipzig, et depuis douze ans il vit de préférence à Paris. Déjà connu par d'importantes œuvres de concert (la *Ronde de la Vie*, la *Chanson de Minuit*, d'après Zarathustra, etc.) et de fort belles mélodies, il nous donne aujourd'hui une œuvre dramatique où se peint l'âme diverse des races que sa vie errante lui a donné occasion de connaître. La scène est dans une plantation américaine, où un vieux nègre raconte aux filles des maîtres une antique légende : c'est le prologue ; cette légende nous est représentée dans les 3 actes qui suivent. Les amours contrariées de Koanga, prince réduit à l'esclavage, et de Palmyra, mulâtresse et chrétienne, en sont le sujet ; persécuté pour son indomptable fierté, le héros noir s'enfuit dans la forêt, mais l'amour le ramène, et, comme il tue son rival, le surveillant Perez, il est battu de verges à mort et traîné tout sanglant, agonisant, devant Palmyra, comme Matho devant Salammbo. Avec lui meurt tout espoir de liberté pour le peuple esclave dont il fut un instant le chef. Sur cette sombre histoire, Fr. Delius a écrit une partition extrêmement vivante et colorée, d'une grande richesse mélodique, et d'un style hardiment exotique, qui rappelle les meilleurs jours de Gauguin : la scène de noces (II^e acte) et celle du sacrifice dans la forêt (III^e acte) sont particulièrement saisissantes. Les rôles de Koanga et de Palmyra sont fort beaux ; l'émotion va croissant d'acte en acte, et le succès a été très grand et mérité. Il faut signaler les articles très élogieux parus dans le *Berliner Tageblatt*, le *Hamburger Fremdenblatt* et la *Kölnische Zeitung*. — S.

— ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES. — Je terminerai le 18 et le 25 avril, à 4 h., mes conférences sur la musique moderne (de Schumann à Debussy) ; les auteurs étudiés seront Liszt, Cés. Franck, Moussorgsky, Cl. Debussy. M^{lle} Kikina et M. Édouard Bernard exécuteront diverses mélodies et pièces pour piano de ces auteurs. Le 29, à 9 h. du soir, concert de musique moderne. Cl. Debussy sera interprété par M^{lle} Blanche Marot, qui créa les *Chansons de Bilitis* à la Société Nationale et la *Damoiselle Elue* en 1900, et par M. R. Vines. — L. L.



Le Gérant : A. REBECQ.