

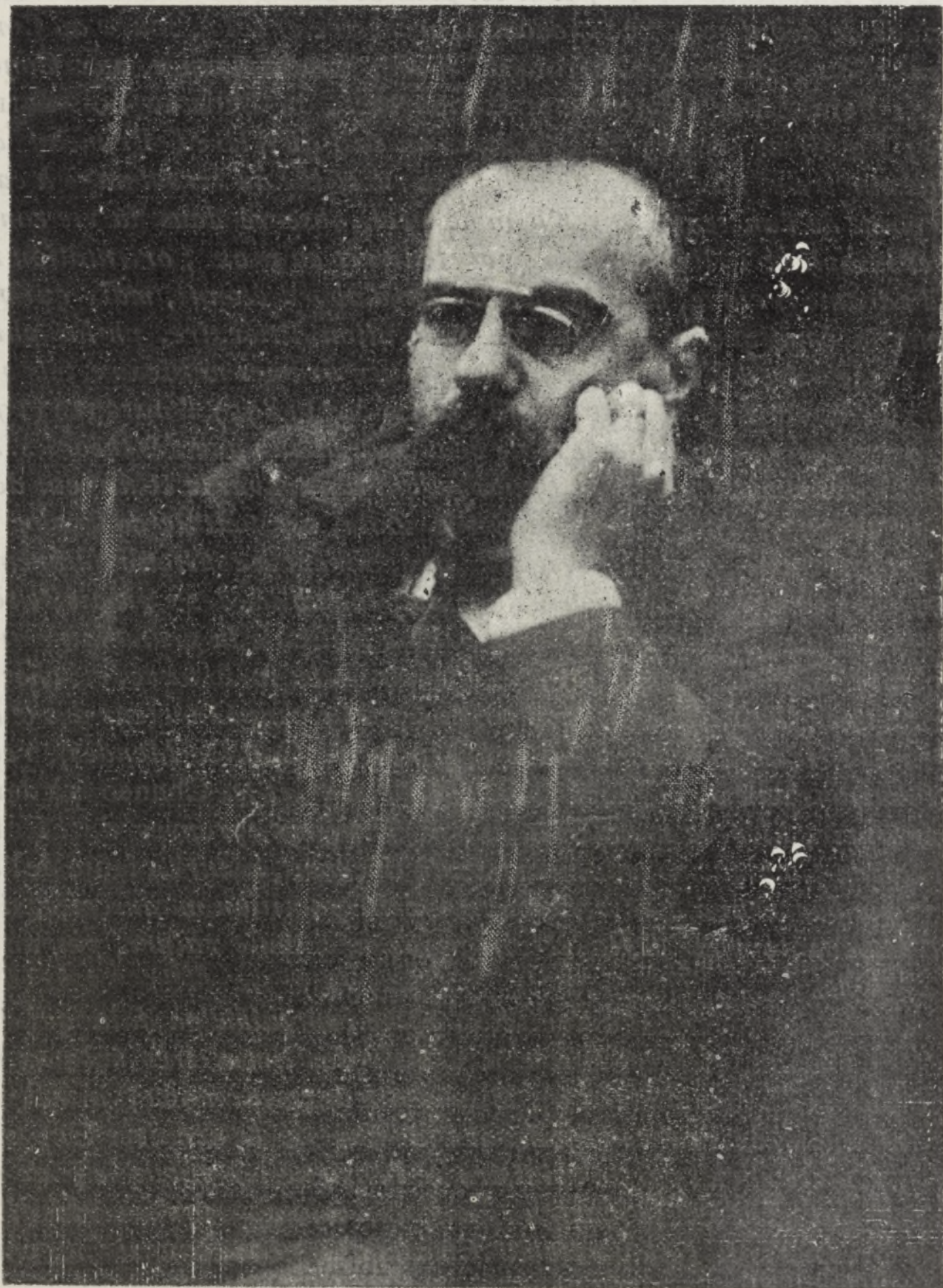
LA

REVUE MUSICALE

Nos 17-18 (quatrième année)

10 Septembre

1904.



Alfred BRUNEAU

ALFRED BRUNEAU

Nous n'avons pas à présenter à nos lecteurs un compositeur aussi renommé que M. Alfred Bruneau ; nous voulons simplement rendre hommage à un grand artiste et rappeler brièvement ses principaux titres. Né à Paris le 3 mars 1857, A. Bruneau obtint d'abord au Conservatoire le 2^e prix (1874) et le 1^{er} prix de violoncelle en 1876. Il est prix de Rome de 1881. Ses œuvres de la période de début sont Léda (chœurs, orchestre et solo), jouée au Concert Godard en 1882 ; Ouverture héroïque, jouée, la même année, aux Concerts Padeloup ; Penthésilée (Colonne et Lamoureux), la Belle au bois dormant (Colonne) ; Requiem (1896). Au théâtre, on sait qu'Alfred Bruneau a été un révolutionnaire et un créateur hardi : il a substitué au personnage à casque ou à pourpoint de l'ancien opéra, l'homme réel, observé dans la vie contemporaine, et remplacé le livret en vers par le livret en prose ; orientation toute nouvelle du drame lyrique, dont le public s'est d'abord étonné, mais qui apparaît comme la conséquence logique de l'évolution littéraire, philosophique, artistique et sociale du XIX^e siècle. De très beaux drames musicaux, tels que le Rêve (1891), l'Attaque du Moulin (1893), Messidor (1897), l'Ouragan (1901), plaident pour cette esthétique originale beaucoup mieux que des théories. Malgré ses tendances réalistes, Alfred Bruneau, qui n'a travaillé et ne veut désormais travailler que sur des livrets d'Emile Zola, est tout le contraire d'un brutal : c'est un tendre, un sincère, un lyrique, aimant à construire librement, sans se préoccuper le moins du monde de flatter le public, des « palais de sons » à la fois puissants et délicats. Il a maintes fois bousculé la grammaire traditionnelle ; mais son inspiration est de caractère très mélodique, et, chez lui, tout part du cœur. En dehors du théâtre, il a publié chez Choudens des œuvres très curieuses : les Lieds de France (paroles de Catulle Mendès), recueil dont nous donnons un extrait dans notre Supplément, et les Chansons à danser. J'ai pu parcourir, hier, le manuscrit et les premières épreuves de l'Enfant-Roi, que l'Opéra-Comique nous donnera prochainement, avant La faute de l'abbé Mouret ; je me bornerai à constater que sur cette partition manuscrite, singulièrement attachante pour l'œil, il n'y a pas une seule rature, pas un seul repentir...

Critique exceptionnellement autorisé, et d'une courtoisie parfaite qui s'allie à une entière probité, Alfred Bruneau a écrit des livres très substantiels : Musique d'hier et de demain (1900), Musique française (1901), Musique de Russie et musiciens de France (1903). Au moment de la dernière Exposition universelle, il a été choisi par le Ministre de l'Instruction publique pour rédiger un rapport général sur la musique française. Ajoutons qu'avec MM. Vincent d'Indy et Dukas il fait partie du Comité chargé de choisir les œuvres inédites que fera entendre, l'hiver prochain, M. Cortot.

Signe particulier : Alfred Bruneau vient d'être promu officier de la Légion d'honneur, sans avoir sollicité cette haute récompense et sans l'avoir fait solliciter par ses amis.

J. C.

Une lettre inédite du cardinal Fesch sur la Villa Médicis.

On annonce la retraite imminente de M. Guillaume, le très éminent artiste qui a dirigé notre École de Rome avec tant d'autorité, et dont il serait superflu de refaire l'éloge. Malgré les souvenirs exceptionnellement bons qu'il laissera comme administrateur, nous pensons et avons toujours pensé qu'il convenait de mettre à la tête d'une école d'art, quelle qu'elle soit, *un administrateur de carrière aimant les arts*, et non *un artiste de profession*. Puisque le journal *le Matin* a déjà déclaré vacante la succession de M. Guillaume, nous publions le document suivant, qui a un intérêt d'actualité : il est inédit, et nous y trouvons exprimée une pensée très juste.

Monsieur le Ministre (de l'Intérieur),

Depuis longtemps je m'étais proposé de vous parler de l'établissement des Beaux-Arts que la France possède à Rome. J'avais même le projet de vous donner un mémoire sur son perfectionnement, ce que je ne puis pas faire dans ce moment où je suis extrêmement occupé des affaires de mon Diocèse ; d'autant plus que ce serait encore hors de saison à cause de la guerre et même des événements qui peuvent arriver et qui éloignent la pensée dudit perfectionnement. Mais comme Votre Excellence sera obligée de nommer un successeur à M. Suvée, mort subitement à Rome au commencement de ce mois, je dois la prévenir que je me suis convaincu que l'abus qui empêche le plus grand bien, est de mettre à la tête de cet établissement un artiste. Les jeunes élèves, gâtés pour la plupart par des applaudissements bien ou mal mérités, n'envisagent un semblable Directeur que comme un préposé à leur distribuer les vivres. De là naissent l'insubordination, l'inexactitude à observer les règlements, et j'ai vu ces jeunes gens considérer la maison de l'Académie française à Rome comme une auberge où l'on se croit indépendant. M. Suvée me portait souvent des plaintes sur cette insubordination ; mais comme on devait beaucoup à cet excellent vieillard, je me serais bien gardé de lui en découvrir les causes et d'en prévenir Votre Excellence.

Mon avis est de donner à cette institution un chef qui en impose aux jeunes artistes. Il faut un amateur qui ait du goût pour les arts et qui ait par devant lui des services rendus : un ancien administrateur, un chef des Ponts et Chaussées ou du Génie militaire. Cette place est fort agréable, très honorée dans le pays : elle peut être ambitionnée par tout homme qui, n'étant pas dans les premières dignités de l'Empire, a besoin d'une retraite honorable.

En preuve de ce que j'avance, je dirai à Votre Excellence que le bon et le sensible M. Suvée a perdu la vie en faisant des représentations à un des élèves : il a été foudroyé par une attaque d'apoplexie lorsque celui-ci lui eut répondu fort désobligeamment.

Du reste, je devais ces renseignements aux devoirs que m'imposait ma mission de Ministre à Rome, et à l'amour que j'ai pour les arts et pour les artistes. L'Académie française à Rome est trop nécessaire à la restauration des arts en France pour que Votre Excellence ne s'en occupe pas avec le zèle qu'elle met dans les diverses branches de son Ministère : et de mon côté, je m'empresserai de lui communiquer les observations que j'ai faites étant à Rome, lorsque le temps viendra où elle voudra s'en occuper plus sérieusement.

Je prie Votre Excellence de prendre en considération la position de la vieille veuve de M. Suvée : elle reste abandonnée, elle mériterait une petite pension, mais

plus encore de faire solder les avances que son mari a faites pour cet établissement, qui montent à la somme de douze à quinze mille francs et qui sont toutes les économies faites dans une vie longue et laborieuse.

Agréez, Monsieur le Ministre, l'assurance de la haute considération avec laquelle je suis

De Votre Excellence

Le très humble et très obéissant serviteur.

Signé : CARD. FESCH.

Lyon, 19 février 1807.

Les deux systèmes de musique

(A propos d'un article de la *Neue Zeitschrift*.)

N'oublie-t-on pas trop, en Allemagne, les ouvrages français sur la théorie musicale ? Dans son numéro du 3 août, un journal très autorisé, la *Neue Zeitschrift für Musik*, publie un article sur « l'intonation de la tierce majeure » où M. Robert Hövker rappelle ce fait curieux : lorsqu'un violoniste fait entendre les deux notes de la tierce majeure l'une après l'autre, instinctivement, il attaque la seconde note *plus haut* que quand il les fait entendre simultanément. Et l'auteur de l'article ajoute : « le premier qui ait parlé de cette question d'une façon décisive, c'est Joachim Steiner (*Grundzüge einer neuen Musiktheorie*, Vienne, chez A. Hölder) ». Les affirmations de notre honorable confrère appellent quelques remarques :

1° L'ouvrage de Steiner, qu'il cite comme le premier écrit sur la question, a paru en 1891. Or, 22 ans auparavant, en 1869, deux savants français, MM. Cornu et Mercadier, présentaient à l'Académie des Sciences de Paris, sur le même sujet, une note qui fut lue par M. Jamin, et qui est bien connue des théoriciens de la musique (v. les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, t. LXVIII). Plus tard, et à deux reprises, ils rappelaient l'attention de l'Académie sur la même question (voir *ibid.*, t. LXXIII, p. 178, et LXXIV, 321). Leur dernière communication est de 1872.

2° Ce que la *Neue Zeitschrift* présente comme un fait isolé, à titre de curiosité, a été, de la part de MM. Cornu et Mercadier, l'objet d'une théorie complète et scientifiquement établie. Ces deux savants ont montré que les intervalles musicaux employés aujourd'hui (*instinctivement*) par les musiciens n'appartiennent pas à un système unique, mais à *deux* systèmes ; que l'oreille exige, dans la mélodie, un intervalle plus grand que dans l'harmonie, si bien que la gamme de Pythagore et celle des physiciens, au lieu de s'exclure mutuellement (comme l'ont cru les Delezenne, les Ritter, les Helmholtz, et tant d'autres qui se croyaient obligés d'opter pour l'une ou pour l'autre), s'associent *æquo jure*, et se cèdent la préséance selon les cas.

3° Si le collaborateur de la *Neue Zeitschrift*, en méconnaissant les travaux de MM. Cornu et Mercadier, leur substituait quelque chose de meilleur, le mal ne serait pas grand ; mais, de lui à eux, il y a une petite distance..... Qu'on en juge !

Pour prouver que la tierce mélodique est réellement plus grande que la tierce

jouée harmoniquement, M. Hövker propose de faire une marque au crayon (*Bleistiftstrich*) sur le manche du violoniste, dans les deux cas où il fait entendre l'intervalle, et ensuite, de comparer. MM. Cornu et Mercadier, qui ne se contentent pas aussi facilement, ont suivi une autre méthode. Opérant d'abord avec des chanteurs, ils ont fait émettre les sons à étudier devant un instrument enregistreur (le phonautographe), qui inscrit lui-même les vibrations sur un cylindre de papier noirci et qui est complété par un chronographe électrique marquant la seconde, ce qui donne les éléments d'une comparaison strictement exacte. Ils ont renouvelé leur expérience, dans les mêmes conditions, avec des instruments à cordes et enfin avec deux tuyaux d'orgue. Dans ce dernier cas, ils ont même obtenu, à l'aide du son résultant, une vérification.

4° Enfin MM. Cornu et Mercadier, usant d'un instrument nouveau (mais toujours fondé sur le principe de l'enregistrement automatique des vibrations), sont arrivés aux mêmes résultats et aux mêmes conclusions que pour la tierce, en ce qui concerne les intervalles de tierce mineure, de quarte, de quinte, d'octave, de seconde et de septième. (Voir leur Mémoire de 1871.)

JULES COMBARIEU.

La musique religieuse et la musique d'église.

LE PLAIN-CHANT. — LA MUSIQUE PALESTRINIENNE. — L'ÉVOLUTION DANS L'ÉGLISE. — LA MUSIQUE MODERNE.

L'art en ses manifestations les plus diverses, la religion en son idéal changeant, ses dieux mêmes tour à tour dépossédés ou régnants, se devaient toujours rejoindre d'une commune attirance, et longuement se pénétrer. Tout ce qui est de joie, de splendeur, de fête, de captivante décoration, a sa place marquée au cortège de la divinité, qu'elle chemine sur la terre en la familiarité facile des humains, ou qu'elle plane aux profondeurs des mystères lointains et dans un vertigineux infini. Cependant il fut des dieux sans aucun temple ; une cime souveraine et quelques pierres suffisaient à la consécration et à l'étalage de leur toute-puissance. Mais on ne conçoit guère de religion et de culte sans musique. Le *Verbe* divin de lui-même est sonore. Eveillant les échos mystérieux de l'âme, il semble qu'il doive aussitôt les faire chanter aux lèvres des croyants. L'Islamisme lui-même, peu musical cependant, prolonge et traîne, en une mélodie de charme étrange et pittoresque, l'appel du muezzin et le nom de Mahomet associé au nom d'Allah. Un subtil gazouillement de flûte fait tourbillonner la ronde des derviches tout à l'heure grisés d'une extase pieuse. On ne saurait imaginer sans musique les processions sacrées qui s'épandaient aux ombreuses colonnades des temples égyptiens, celles qui, dans la radieuse Hellade, emportaient la population d'une cité tout entière vers quelque sanctuaire entre tous vénéré et chéri. Les psaumes du vieil Israël étaient chantés ; et certainement le pieux David n'a pas dansé devant l'arche sainte sans l'accompagnement de quelque musique. En des âges tout voisins de ceux que nous vivons encore, la réforme protestante, si hostile à tout ce qui est de mise en scène plaisante ou de profane décoration, bien loin de réprouver la musique, passionnément

l'exalte. Les papistes peuvent dire la messe sans musique, en un morne silence que seuls traversent quelques mots latins à peine murmurés ; le prêche est de la parole du pasteur bruyamment répandue ; il est non moins encore du concert de toutes les voix déchaînées, et d'un appel retentissant, comme d'une sommation ardente, qui rêve de forcer l'attention clémente et la pitié de l'Eternel. La réforme s'est faite au bruit des psaumes, obstinément, héroïquement répétés. Les camisards chantaient à l'instant même que leurs chants les devaient trahir et livrer aux missionnaires bottés de Louvois, aux convertisseurs de Louis XIV. Enfin, on devait chanter des cantiques huguenots jusque sur les bancs des galères.

Les premiers chrétiens, toujours suspects, souvent inquiétés et condamnés à des rencontres incertaines, secrètes, des réunions rapides et angoissées, osaient-ils cependant affirmer leur foi et leurs espérances, dans quelques hymnes improvisées, du moins dans quelque mélodie douloureuse ? Cela est de toute probabilité, bien que nous soyons de cela assez mal informés. Mais le jour où le christianisme apparaît enfin triomphant, il apparaît aussi vibrant et chantant. Toutefois il avait trop longtemps fulminé contre les magnificences dont les cultes païens s'environnaient, pour ne pas affecter aussitôt une austérité quelque peu rigoureuse. Il accepte la musique, mais il la censure ; dans une pensée, peut-être légitime et assez naturelle, de purification et d'ombrageuse méfiance, il enlève en quelque sorte à cette musique quelques-unes de ses armes ; il réduit ses moyens d'expression, il restreint son domaine. Le christianisme se rappelle encore — les bas-reliefs par grand hasard épargnés le lui rappelleraient s'il pouvait l'oublier — qu'alentour des autels désormais proscrits, les flûtes scandaient les paroles rituelles du sacrificateur. Les docteurs les mieux attirés de la foi nouvelle ne semblent pas s'être accordés à cet égard en des conclusions toujours semblables et jalousement maintenues. Toutefois, le christianisme oriental, étroitement associé, en quelques-unes de ses traditions et de ses coutumes, au plus lointain christianisme, le christianisme de Constantinople, de la Grèce et des contrées que ces lumières entraînent derrière elles, ce christianisme qui se dit orthodoxe et que notre christianisme occidental proclame schismatique et hérétique, aujourd'hui encore, comme autrefois, interdit l'emploi des instruments. Les voix seules, sans autre accompagnement que des âmes supposées suivantes, sont admises à l'honneur de louer Dieu dans son temple. En Occident, une solution plus libérale devait prévaloir. L'orgue que le paganisme avait connu, — Néron s'y complaisait, dit-on, — l'orgue, un orchestre concentré, l'orgue, l'instrument suprême, car il rassemble à peu près, derrière la phalange rangée en bataille de ses tuyaux retentissants, toutes les sonorités, tous les timbres, toutes les voix, l'orgue va devenir l'âme résonnante des nefes sonores et des sublimes cathédrales. Cependant l'orgue lui-même, en quelque mesure, devient suspect ; et Rome, accoutumée d'être obéie depuis les lointains Césars, Rome entreprend de gronder, de menacer même ; et il semble qu'une certaine musique est en passe d'encourir une accusation de sacrilège. C'est redoutable ; et quiconque s'intéresse pieusement ou passionnément à la musique peut s'émouvoir de cette prise d'armes, de ce conflit et des prochaines destinées où l'art qui nous est cher risque de recevoir des leçons, de rencontrer des obstacles, de subir des réprobations quelque peu inattendues.

Rome, nous entendons la Rome catholique et papale qui vient de s'incarner

en un pontife nouveau, proclame sa traditionnelle et impérieuse préférence pour le plain-chant consacré longuement et la musique d'église que l'on peut dire grégorienne, le pape Grégoire l'ayant autrefois en quelque sorte fixée et imposée à la catholicité.

Nous observerons en passant que l'origine vraiment chrétienne de cette musique ne laisse pas d'être singulièrement douteuse. Aux ruines des vieux cultes païens qu'il discrédite et abat, le christianisme, à peine vainqueur, s'empresse de ramasser ce qui doit être à peu près de sa convenance. Il dépouille les temples; mais souvent il s'y installe. S'il les a mis en pièces, il en recueille quelques morceaux; il rebâtit assez misérablement ce qu'il a jeté à terre. Le mobilier même est parfois usurpé. Les gardiens des ténébreux sanctuaires n'ont rien changé à leur labeur routinier; comme toujours ils ont renouvelé l'huile des lampes sans fin scintillantes, et qui révèlent quelques reliques précieuses d'un martyr de la veille, comme elles révélaient les reliques profanes d'un Adonis ou de quelque autre légendaire demi-dieu. L'eau lustrale s'est répandue aux urnes des baptistères; et le christianisme, à son insu peut-être, continue les gestes de consécration et de bénédiction que le paganisme, tant de fois séculaire, avait enseignés au monde. Il semble bien que cette usurpation, du reste désirable et heureuse, se soit étendue aux choses de la musique. C'est l'opinion motivée des historiens les mieux informés. Sans doute un choix s'imposa. De même que les fervents de Jésus mettaient une croix aux frontons où se tenait encore l'assemblée rayonnante des dieux, on devait christianiser les hymnes conquises et acceptées. Cela fut rejeté et disparut dans l'oubli, qui était trop fidèlement caractéristique d'un idéal désormais réprouvé. On ne pouvait admettre que sous la note transparente éclatât, encore reconnaissable, le cher nom d'Aphrodite, ou bondît, trop violemment sonore, un appel à l'orgiaque Dionysos. Mais le paganisme avait connu et servi des dieux plus calmes et de sérénité profonde. L'Olympe d'une Pallas sage conseillère, ou d'un Apollon pacificateur de toutes choses, sans grande peine, pouvait devenir un ciel accessible au Dieu meneur des âmes extasiées, au Christ contempteur de l'injustice et dispensateur de tous les biens. Ainsi, par delà tant de haines et de réciproques méconnaissances, cette alliance, au moins relative et partielle, a pu se conclure et durer. C'est un titre glorieux entre tous dont se doit honorer l'art que nous aimons, qu'il ait pu rapprocher les frères ennemis, les emportant si haut qu'ils ont oublié la terre dans l'éblouissement d'une même lumière. De par son imprécision vaporeuse, ses délicieuses et flottantes incertitudes, ses prolongements sonores qui se perdent dans l'infini, la musique seule pouvait réaliser ce prodige. L'harmonie des sons pouvait seule consommer l'harmonie des âmes. Toutefois n'est-il pas curieux et piquant que les mêmes chants se soient élevés peut-être à Eleusis, à Epidaure, ou devant ce sanctuaire suprême de l'absolue beauté, le Parthénon, et maintenant s'élèvent encore en nos églises toutes chrétiennes et jalousement catholiques? N'est-il pas singulier qu'un pape, le mandataire du Christ, recommande, comme l'expression parfaite en musique des enseignements et des dogmes dont lui-même est le gardien, ces mélopées, ces hymnes, qu'ont écoutées, peut-être chantées, ceux-là mêmes qui niaient le Christ et jetaient aux supplices ses premiers croyants?

L'histoire a de ces contradictions bizarres, mais aussi profondément instructives. Ce serait rabaisser les choses que de voir là surtout un sujet

d'ironie. L'art, aux immensités radieuses où nous voudrions le poursuivre, échappe aux malicieuses observations. La musique est de tous les arts celui qui, venu de la terre, cependant tient le moins à la terre, qui se met le plus fièrement à l'essor, et le mieux dévore l'espace. Nous ne voyons rien qui mieux proclame l'infini divin et la divine unité, que cette communion chantante, arrivée d'une antiquité de vertigineux éloignement jusqu'aux jours que vit notre présente humanité. C'est beau, c'est grand, que l'homme ait ainsi, au cours de tant de siècles emporté ses espérances au vol des mêmes concerts, exhalé ses douleurs aux mêmes lamentations.

Cette musique grégorienne, au cours des âges, devait subir quelques déformations, à peu près inévitables et fatales. La science la restitue. L'œuvre a été poursuivie d'une restauration nécessaire et intéressante. Les rythmes désappris ont retrouvé leur dessin premier ; et les mélodies, replacées sur leur ossature, ont reconquis une sorte de renouveau en la puissance de l'expression et la maîtrise des âmes. Nous ne sommes d'aucune façon autorisé à parler ici en croyant fidèle, en interprète docile des pensées et des résolutions où s'arrête le Vatican. Notre admiration est très libre et quelque peu profane. Ce que nous venons de dire cependant témoigne qu'elle est acquise pleinement à cette musique traditionnelle et consacrée. Le plain-chant grégorien, peut-être en secondes noces, mais enfin en légitimes noces, a épousé les paroles toutes chrétiennes des offices qui sont l'existence même de la catholicité.

Toutefois, on peut dire que jamais les âmes n'acceptèrent, sans infidélité, ce langage unique, si hautement recommandé qu'il puisse être et si étroitement associé au culte que nous le trouvions. Le moyen âge, jalousement chrétien et catholique, chanta, et dans les églises mêmes, bien d'autres choses que le plain-chant orthodoxe. L'histoire serait interminable de ces fantaisies, de ces changements, de ces modes, voire même de ces profanations à peu près inconscientes. Au reste, cette musique inspirée et acceptée de la foule en concurrence de la musique officielle, cette musique tout à la fois religieuse et populaire, a perdu ses derniers échos. Hâtons-nous vers la musique dont la papauté aujourd'hui régnante accepte les œuvres, approuve l'esprit, et recommande l'adoption presque privilégiée. Palestrina en est comme le dieu suprême, bien qu'il entraîne dans son lumineux sillage un Vittoria, un Allegri, quelques autres satellites fameux. C'est la musique *a cappella*. Elle ignore les instruments, se rapprochant en ceci de l'austérité farouche du christianisme oriental. Elle impose à toutes les voix une commune discipline ; elle les tient en quelque sorte dans le rang, et n'accepte pas que le faisceau jamais se rompe, qu'une lèvres indépendante et solitaire puisse revendiquer ou espérer une égoïste victoire. Le chœur est toujours une personne aux voix multiples, aux timbres variés, mais d'une individualité indivisible et qui jamais n'abdique. Pas de *sol*, de duos. Les parties se séparent, se répondent, mais pour se hâter à se rejoindre ; elles conversent, elles dialoguent, elles sont étroitement fraternelles ; et rien mieux ne proclame l'égalité devant Dieu et la foi consentie que la musique palestrinienne. A cet égard nous concevons très bien que le catholicisme l'accepte, l'approuve, et trouve là un commentaire éloquent et pénétrant de ses dogmes et de son enseignement. Toutefois, si l'éloge de cette musique est à cet égard pleinement mérité, nous sommes grandement surpris que cette musique soit aussi louée pour le scrupule même qu'elle affecterait à suivre les paroles, et à les mettre comme dans un

relief sonore. Cette musique est presque toujours en parties, rarement à l'unisson. Nous voulons bien qu'une âme commune toujours la pénètre et l'inspire ; mais les ténors, emboîtant la mesure derrière les basses, ou bien les soprani derrière les alti, il arrive constamment que les paroles confusément s'entremêlent, et que les mots chevauchent les uns sur les autres. Les basses grondent : *biscum*, à l'instant même où les soprani gazouillent : *minus no...* ce qui ne laisse pas d'embrouiller un peu les choses. La pensée directrice est respectée et fidèlement traduite, nous le voulons bien ; mais le texte se fractionne en des découpures et des redites qui le rendent à peu près méconnaissable. Ce n'est guère que sur l'*amen* final que se retrouvent et s'accordent enfin les voix réconciliées et confondues. Que cette observation bien facile à vérifier ne soit pas tenue pour une critique, moins encore pour un blâme ! La musique palestrinienne constitue un genre de musique très spécial, et d'une puissance expressive qu'il nous plaît, après tant d'autres, de hautement proclamer. Toutefois, ne nous abusons pas en des illusions trop flatteuses. Cette musique étonne, plutôt qu'elle ne touche, l'immensité banale des fidèles que nos églises rassemblent. Pas de mélodie, nous entendons comme phrase, — ou seulement par exception, — qui puisse être retenue aisément et qui d'elle-même chante dans le souvenir. L'exécution est difficile, elle exige des musiciens très sûrs, aucun instrument ne devant les soutenir, pallier les fautes, rectifier les intonations douteuses, relever les voix défaillantes. L'accoutumance nous est devenue générale, de l'alliance des instruments associés aux voix, du moins des grandes vagues sonores que l'orgue épanche et verse. Ces voix, en quelque sorte toutes nues, et qui descendent d'une tribune lointaine, ces voix auxquelles l'assistance ne saurait jamais, ne serait-ce que par un murmure de la mémoire, discrètement se mêler, ces voix jalouses, et qui veulent être écoutées dans un morne et respectueux silence, ces voix sont plus divines qu'elles ne sont humaines. Notre vulgaire humanité les comprend mal, et bientôt s'en détache comme d'une chose qui lui est étrangère, comme d'un langage où rêve un autre monde, où frémit l'âme d'un autre temps. Nous-même qui écrivons ces lignes, nous évoquons des années lointaines, où le très érudit et vaillant Bourgault-Ducoudray, un précurseur en ces rénovations audacieuses, imposait à sa société chorale ces mêmes chants d'un Vittoria ou d'un Palestrina, dont des chanteurs récents se sont faits les interprètes et les propagateurs. Des choristes d'occasion furent mis à ce régime austère ; et certainement l'initiation, tout d'abord un peu pénible, nous réservait des joies profondes. Mais nous le répétons en présence même d'un succès moins général qu'il ne semble, et de ces admirations un peu de mode et de complaisance, la musique *a capella* n'est pas accessible, sans étude, sans patiente préparation, à la foule, naïve, ignorante peut-être, mais qui cependant n'est pas un élément négligeable. En France surtout, nous ne voyons pas les assistants catholiques convaincus et pratiquants, comprenant quelque chose à ces combinaisons de voix enchevêtrées ingénieusement, à cette polyphonie savante que Rome rêve de leur imposer.

Rome en avait conservé la tradition : et naguère encore la chapelle Sixtine, bien déchue cependant, glorifiait Allegri devant une assemblée surtout faite de touristes mécréants, d'étrangers hérétiques, presque unanimement ennuyés, mais se disant extasiés.

Au reste, le lendemain même de la grande faveur obtenue par cette musique *a capella*, musique essentiellement italienne, l'Italie même, dès le dix-sep-

tième siècle, lui était infidèle. Ce serait nous perdre en des études un peu longues, que de suivre la musique religieuse et la musique d'église — ce n'est pas tout à fait la même chose — au cours des trois derniers siècles, les siècles les plus chantants que peut-être l'humanité ait vécus. Insistons seulement sur cette double observation : il y eut prodigieuse fécondité, aussi évolution. Dans les églises elles-mêmes, alentour des offices, la musique suivit la mode. De cela quelquefois on a pu se scandaliser ; et il faut bien reconnaître que le théâtre, très profane, pénétra quelquefois dans le sanctuaire, que l'opéra, en quelque sorte, se mit à chanter la messe. Ainsi que les mêmes chanteurs montaient le matin en leur tribune sainte, et le soir descendaient aux planches d'un théâtre, les mélodies qu'ils roucoulaient ne différaient plus guère ici ou là que dans les paroles, du reste parfaitement incomprises et inécoutées. Les réprobations tombées de la chaire de Saint-Pierre, intermittentes cependant, viennent de se condenser dans un orage presque d'anathèmes et qui, d'aussi haut qu'il se peut faire, a déjà foudroyé ce que nous appellerons timidement nos chansonnettes. Reconnaissons volontiers qu'elles sont coupables quelque peu. S'il faut en croire les censures envolées du Vatican, et ceux-là, érudits et critiques, qui les commentent et nous les expliquent pour les aggraver encore, nous serions à la veille d'une révolution, non pas d'une évolution, et d'un brusque retour en arrière. Le bataillon des musiciens instrumentistes serait cruellement décimé. Et d'abord toute la batterie serait consignée à la porte du temple. Le serpent, non pas celui qui tentait notre folâtre grand'mère de jadis, mais le serpent ronflant et grondant qui gonflait les joues de quelque bedeau, résumerait, à peu près seul, les instruments à vent. L'orgue réduirait sa tâche et son office à quelque discret accompagnement. Plus de fugue triomphale, plus de prélude retentissant, où l'organiste, inaperçu mais écouté, fait étalage de sa virtuosité. C'est bien d'Italie que cette défaveur menaçante devait se lever contre l'orgue. Si l'Italie a inventé l'orgue, l'orgue est cependant, de par son adoption heureuse et son prodigieux développement, un instrument plutôt septentrional. Les orgues illustres sont de Berne, de Harlem, de Paris ; et nos cathédrales ogivales leur réservaient la place d'honneur. Monuments eux-mêmes, nos orgues de France, d'Allemagne ou d'Angleterre, affectent, jusque dans leur dehors et leur décor, une importance que les orgues d'Italie ne présentent jamais. Les orgues d'Italie ne se trouvent point au-dessus du grand portail ; elles se blottissent un peu à l'écart, en la pénombre du chœur ou des chapelles latérales. Leurs gémissements du reste sont le plus souvent d'un aigre désespoir ; et nous concevons à merveille que la pensée soit venue là-bas de les écourter le plus possible. Les orgues de chez nous méritent plus d'égards ; et ceux-là qui méditent de leur imposer un prompt silence, évidemment ne les ont pas entendues.

Tout à l'heure nous parlions d'évolution. Ce mot seul doit ici dominer le débat et peut-être l'éclairer. C'est la prétention du catholicisme romain, nous ne disons pas de la chrétienté, d'être intangible et immuable. Ainsi l'ancre de salut et de protection où l'humanité est invitée à prendre refuge et se cramponner, ne se serait jamais déplacée, Dieu l'ayant résolument soudée au roc éternel de son infailibilité et de ses dogmes indivisibles. L'histoire contredit quelque peu à cette belle assurance. Si lente qu'elle soit à s'émouvoir, à cheminer, la catholicité elle-même a évolué. L'immobilité absolue n'est pas, même dans la mort ; la mort transforme plutôt qu'elle ne détruit. Au sein même de cette catholicité qui

se proclame immuable, le changement a pénétré. Ceux-là qui s'attardent au seuil de la vieillesse peuvent se souvenir d'avoir vu, vers 1854, les cathédrales de France flamboyer d'illuminations joyeuses. Une croyance pieuse venait de se hausser à la dignité suprême de dogme absolu, l'Immaculée Conception de la Vierge, de par une décision pontificale, s'imposait à la croyance du monde. Le concile de 1870 n'a-t-il pas formulé définitivement l'infailibilité personnelle du pape en matière religieuse ? Les conciles qui plusieurs fois avaient retiré ou décerné la tiare, jusqu'alors pouvaient se croire l'autorité suprême de l'Eglise. Si ce statut imposé aux âmes s'est ainsi modifié, très lentement, il est vrai, combien les choses, tout à la fois de l'art et de la religion, plus facilement ont changé au cours des âges, et sans le plus souvent que l'Eglise en ait pris de l'ombrage ! Peinture, statuaire, architecture, n'ont pas cessé de se transformer au gré de tous les caprices et comme au souffle de tous les vents. L'Eglise — nous entendons celle d'Occident ; en Orient la foi fut toujours plus ombrageuse — accepte, aux murailles de ses temples, les mystiques visions écloses au doux génie de Fra Angelico ; et dans l'âge suivant, elle s'éprend des musculatures héroïques dont Michel-Ange enveloppe les prophètes. L'Eglise a pénétré de béatitude extasiée les saints qui s'abritent aux porches de nos cathédrales ; elle consent plus tard à reconnaître le placide Jésus dans le formidable athlète dévêtu que Michel-Ange a mis en sentinelle au seuil de la *Minerve*, une église de Rome un peu païenne, il faut le reconnaître, et jusque dans sa dénomination même. Des basiliques primitives à nos églises de faste un peu mondain, dites de style jésuite, que d'étapes changeantes ! Que de contradictions ! Combien de renouveaux ! Quel contraste plus violent pourrait-on imaginer que celui qui désunit la cathédrale de Chartres et la basilique de Saint-Pierre ? Tout cela est religieux, tout cela est chrétien, tout cela est catholique cependant. Pourquoi donc la musique, elle aussi, n'aurait-elle pas évolué ? Pourquoi donc lui imposer un esclavage que l'art, en toutes les autres manifestations, n'aurait jamais connu ? Est-ce une accusation de lèse-majesté et d'inconvenance qui s'est élevée ? Après l'acceptation des nudités presque agressives chères aux grands artistes du xvi^e siècle, ou le carnaval de Venise qui va de Véronèse à Tiepolo, et que les églises de là-bas mènent si volontiers, de tels scrupules ne laissent pas de surprendre. Nous les acceptons cependant, mais dans un esprit conciliant et volontiers ouvert à des nouveautés bien vivantes. La vie ! il faut de la vie ! donc un mouvement qui pénètre et renouvelle les choses. La peinture contemporaine s'y applique. Un Merson, un Dagnan-Bouveret, reprennent les thèmes qui semblaient surannés et les revivifient d'une grandeur et d'un charme tout modernes. Quel est cet ostracisme jaloux qui prétend dire à la musique : tu n'iras pas plus loin ! Et la musique est la plus libre de toutes les formes de l'art ! Nous voyons bien quels reproches accumulés ont constitué l'acte suprême d'accusation. La virtuosité indiscreète et vaniteuse des exécutants, les églises transformées en salles de concert, l'empressement d'une assistance peu édifiante et encore moins édifiée : que de crimes ! La colère des solistes inacceptés, la rancune des auteurs écartés, l'orgueil des compositeurs élus, la gourmandise, c'est-à-dire la délectation un peu trop voluptueuse, des mélodies agréables, bref, à peu près, les sept péchés capitaux tenant leur assemblée aux solennités prétendues pieuses, voilà le verdict prononcé et grondant ! Nous ne sommes qu'un avocat d'office ; et cependant nous espérons sinon un acquittement général, du moins de très larges circonstances atté-

nuantes. Surtout ne nous laissons pas obséder trop complaisamment aux délices de l'archéologie. Vénérons le passé, écoutons sa voix toujours éloquente et qui relie les âmes d'hier aux âmes du lendemain. Conservons saint Grégoire et Palestrina et leur très vieille musique, laissons-lui la place traditionnelle aux très vieux lutrins. Mais de grâce, acceptons que les choses de la croyance et de la foi elles-mêmes soient dites dans un autre langage, au moins quelquefois. Si Palestrina vivait de notre temps, il écrirait tout autrement, et sans doute il n'aurait garde d'oublier les ressources d'un orchestre prêt à lui obéir. N'est-ce donc pas de la musique très religieuse que ces chœurs magnifiques où Haendel emporte les adorateurs du Messie ? Les hommes prient fièrement et tête haute, qui chantent cela, mais ils prient de toute leur âme ! Les fugues ne semblent-elles pas, en leurs vagues successives et se poursuivant l'une l'autre, précipiter tout un peuple de suppliants aux pieds de l'Eternel ? Nous entendions, ces jours passés, un oratorio de Noël où certes le grand Bach a mis une émotion religieuse qui malaisément serait dépassée. Plus près de nous, il nous serait facile et d'une reconnaissance profonde de nommer le noble César Franck, le bien vivant Samuel Rousseau, et de saluer de très hautes inspirations que leurs âmes aux résonances profondes nous ont prodiguées. Saint-Saëns, qui sait tout dire et tout bien dire, compte, dans son œuvre, des pages que pénètre une émotion vraiment religieuse. L'œuvre de Gounod lui même, en très grande partie, est d'église, ou du moins de pieux souvenirs ; et ce n'est pas dans cette œuvre si considérable et si heureuse, les grandeurs les moins grandes, les beautés les moins belles, que celles dont s'émaillent *Rédemption* ou *Mors et vita*. Ce charmeur que fut Gounod ne laisse pas d'inquiéter quelquefois. Cette pensée, si claire et si bien ordonnée dans les formes qu'elle revêt, efface cependant aisément certaines frontières qui la gênent. L'oiseau chantant ces mélodies aimables et quelquefois superbes, se joue d'une haie jalouse, et s'en va badiner sur toutes les branches fleuries qui l'ont séduit au passage. Le paradis chrétien finit en bois sacré que hantent les nymphes amoureuses. Par cela même qu'elle est très tendre, la foi de Gounod devient aisément vagabonde et infidèle.

Le ciel a visité la terre ;
Mon bien-aimé repose en moi...

Nous avons quelques doutes capiteux sur la nature de ce bien-aimé. Est-ce un dieu fait homme, ou bien un homme fait dieu ? La légende païenne nous dit Aphrodite naissant de l'onde amère ; au frémissement qui traverse l'eau qu'en son exquis bénitier nous verse Gounod, il semble parfois que va surgir une divinité, vierge peut-être, charmeresse plus encore, mais qui certainement acceptera notre encens le plus profane, et nous remerciera de son plus joli sourire.

Quant à Massenet, mettons-nous en garde ! Oh ! celui-là est pour damner les saints et les saintes, les unes par les autres, et réciproquement. C'est le démon de la perdition que cet homme. Il est plus séduisant que les sept péchés capitaux réunis. Le primat des Gaules n'a-t-il pas dit d'*Hérodiane*, croyons-nous : « C'est du poison offert dans une coupe d'or. » L'anathème est singulièrement flatteur ; et l'éditeur en a dû vendre quelques partitions de plus. La coutume s'est établie à Paris de jouer, aux messes des grands mariages, la méditation de Thaïs. Tout en savourant cette phrase caressante comme pas une autre, il nous semble que le mari du moins se devrait inquiéter. Thaïs devait finir aux plus édifiantes austérités, mais après combien d'aventures diverses ! Et aux oreilles,

au cœur même d'une épousée qui commence, c'est dangereux de soupirer le rêve de tels commencements.

Ainsi nous ne faisons nulle difficulté de reconnaître que parfois la musique a mêlé des conseils impies, du moins suspects, aux leçons plus sévères que veut le sage christianisme ; et serait-ce pour précipiter les pécheresses aux prie-Dieu des confessionnaux, nous concevons la proscription d'une musique qui conseille trop bien la variété des plus aimables péchés.

Toutefois si la messe est une cérémonie pieuse de célébration nécessaire et d'assistance obligatoire, elle accompagne et consacre les fêtes les plus différentes, les deuils les plus cruels, les joies les plus ardentes. Pourquoi donc ces messes si dissemblables seraient-elles à peu près semblables dans leur expression artistique et musicale ? Le sacre de Charles X et la messe des morts qui doit honorer ceux qui l'ont précipité du trône et chassé de France, enfin plus près de nous les funérailles de Manzoni, ne sont pas même chose, bien que les mêmes rites y soient tout d'abord célébrés. Nous admettrions même, comme de toute convenance, que même en la solennité d'un couronnement, une tout autre musique accompagne Charles X et Napoléon. Nous rêvons de cantiques autour de celui-là, et de fanfares autour de celui-ci. C'est à merveille et de toute vérité que la messe de Jeanne d'Arc, œuvre de Gounod, s'annonce par une sonnerie triomphale de trompettes. Bref il faut, c'est du moins notre pensée, que l'office divin ne soit pas que de tradition, si respectable soit-elle, mais que cet office ramasse autour de lui la gerbe des âmes présentes, qu'il ne chante pas tout seul en quelque sorte, mais aussi qu'il fasse chanter. Soyons convaincus de ceci : tel cantique, bien vulgaire et d'inspiration misérable, touchera beaucoup plus les pèlerins naïfs et pieux, qu'un chant grégorien patiemment reconstitué, qu'un motet de Palestrina précieusement détaillé. Le ciel nous garde assurément de recommander ici des platitudes et des niaiseries musicales ! Et cependant nous ferons cet aveu énorme : nous avons été édifié, nous avons senti autour de nous comme des effluves d'âmes extasiées, certain jour où cheminaient, au travers des cimetières fleuris et sous les bannières flottantes, des Bretons, femmes, hommes, enfants, qui chantaient de pauvres cantiques très communs, très banaux ; et tout au contraire dans Saint-Gervais, l'admiration était surtout de commande ou de curiosité de dilettanti érudits, presque jamais ou bien peu, de véritable émotion pieuse, lorsque s'épandaient les chants d'autrefois et d'un idéal désappris. Au fond il n'est de sincère musique religieuse que celle qui s'envole d'une âme véritablement religieuse. Il faut que Dieu donne la mesure et le ton.

Un usage pieux et tout à fait charmant que longtemps devait maintenir l'ancienne France, était le retour annuel des messes patronales. Les corporations où se partageait la population ouvrière et bourgeoise, chaque année se recommandaient à la spéciale protection du patron qu'elles s'étaient choisi. Ainsi faisaient les charpentiers, humbles clients de saint Joseph, les ménétriers et jongleurs dévots à saint Genest, les cordonniers fidèles serviteurs de saint Crépin. La fête, avant de s'achever en quelque festin confraternel, commençait toujours saintement par une messe, où du moins les notables du métier se faisaient honneur d'assister. On s'était retrouvé, les genoux fléchissants, à l'église, avant de se retrouver sous les tables encombrées de plats vides et de bouteilles bien séchées. Notre âge sceptique et ingrat a désappris ces touchantes solennités. Cependant

les musiciens sont demeurés, sinon plus croyants, du moins mieux empressés à se recommander aux indulgences de leur toute gracieuse patronne. Sainte Cécile garde ses fidèles. Chaque année, à Paris magnifiquement, au milieu des brumes et des tristesses de novembre, c'est une fête très joyeuse qui rassemble, sous les voûtes résonnantes d'une vieille église, l'orchestre de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique, les choristes militants ou retraités, enfin le bataillon bien chantant des enfants de quelques écoles. L'œuvre exécutée est toujours d'un maître glorifié dans le passé, ou d'un compositeur nouveau qu'un véritable talent recommande. Ce jour-là, saint Grégoire et Palestrina sont consignés dans leurs traditions illustres, mais trop lointaines. Cependant si devaient prévaloir les instructions que le Vatican, à défaut du Sinaï, formule comme en articles de loi, désormais disparaîtrait la seule fête patronale, religieusement célébrée, que Paris et la France connaissent encore. Et ne serait-ce pas une tristesse de plus que ce silence imposé autour de sainte Cécile, à ceux-là qui cultivent son art, s'ils ne partagent plus ses douces croyances?

Nous en avons assez dit pour indiquer notre pensée. Comme toutes choses, sous peine de stérilité et d'insipidité monotone, il faut que la musique religieuse, même la musique d'église, évoluent. Alentour des paroles d'absolue nécessité, de rigidité dogmatique, il faut que la floraison soit libre, respectueuse toutefois, d'une interprétation changeante et féconde. L'Eglise se plaint de perdre quelque peu la maîtrise des âmes ; ce n'est pas la reconquérir que de remonter trop complaisamment dans le passé. Notre musique moderne n'est pas artistiquement supérieure à la musique d'autrefois, certes non ! mais enfin elle est notre musique. De même que nous n'avons pas à refaire des églises romanes ou des cathédrales gothiques, nous n'avons pas à refaire ce qui fut très bien fait autrefois ; et si la musique, mise en suspicion, ne devait plus rien faire pour la foi traditionnelle et la catholicité, ce serait très fâcheux pour la musique, mais ce serait certainement aussi très regrettable pour la catholicité. L. AUGÉ DE LASSUS.

Un musicien français : M. Albéric Magnard

ET SON NOUVEAU DRAME MUSICAL.

Tous ceux qui ont l'amour incorrigible de l'indépendance, l'insouciance du qu'en dira-t-on et surtout la passion de la musique n'ont pas oublié la soirée de mai 1899 où, sans fausse réclame, sans fausse modestie non plus, se révéla, dans une séance organisée par l'auteur et composée exclusivement d'œuvres inédites, la forte et curieuse individualité de M. Albéric Magnard. Peu familier sans doute jusqu'alors au public des concerts, le nom du jeune compositeur n'était cependant pas inconnu de tous les auditeurs qu'une curiosité peut-être inégalement sympathique avait réunis dans la salle du Nouveau-Théâtre. Ceux-là — et j'étais du nombre — n'ignoraient pas que, fils de l'étincelant chroniqueur qui si longtemps fit nos délices au *Figaro*, M. Albéric Magnard, après un court passage au Conservatoire, avait poursuivi et terminé ses études musicales sous l'amicale direction de M. Vincent d'Indy. Un tel nom suffisait à garantir la solidité d'une éducation artistique qui devait plus tard, développée par une sensibilité aux prises avec la vie, donner de si bons résultats. Je savais aussi que, loin d'user des moyens puissants qui s'offraient naturellement à lui

pour répandre ses premières productions, M. Magnard semblait au contraire mettre un soin jaloux, s'éloignant du reste du monde, à s'isoler dans son travail. Une *Suite* d'orchestre dans le style ancien, une première *Symphonie*, des *Promenades*, pour piano, un drame en un acte, *Yolande*, représenté à Bruxelles, dénotaient déjà chez lui, en dépit de complications peut-être excessives et de brusqueries parfois déconcertantes, une faculté d'invention thématique et rythmique peu commune, une écriture et une sûreté de construction où se reconnaissait aisément la salubre influence de l'auteur de *Fervaal*. J'avais également conservé le souvenir d'un *Quintette*, pour piano et instruments à vent, naguère exécuté en Belgique, et dont la lecture m'a fait depuis apprécier davantage encore l'allure tour à tour passionnée, élégiaque, humoristique et joyeuse, sans parler du charme et de l'imprévu des sonorités. Ces heureux antécédents, brièvement résumés, suffiront à faire comprendre l'intérêt qui s'attachait au concert du Nouveau-Théâtre où M. Magnard nous fit connaître coup sur coup, outre quelques mélodies pénétrantes chantées par M^{me} Raunay, ses deuxième et troisième *Symphonies*, une *Ouverture* et un *Chant funèbre*, pour orchestre. Certes, l'*Ouverture*, par la vivacité de son rythme et par la netteté de sa forme, n'était pas indifférente. On pouvait néanmoins lui reprocher parfois une surcharge de dessins et une tension continuelle, sensibles encore dans plusieurs passages du premier morceau de la *Deuxième Symphonie*. Mais le *scherzo* et l'*andante*, d'une saveur déjà particulière, paraissaient vouloir s'affranchir complètement de ces inconvénients, interdits d'ailleurs aux débutants médiocres. On n'en trouvait plus aucune trace dans la tragique déploration orchestrale dédiée par M. Magnard à la mémoire de son père, où une pensée si émouvante et si gravement recueillie se développe suivant une si frappante progression dans le style le plus ferme et le plus suivi. Avec ce grandiose *Chant funèbre*, la *Troisième Symphonie*, qui clôturait le concert, forme le plus complet contraste. Ici tout est mouvement, lumière, chaleur et vie. Nul détail superflu ne vient plus nuire à la concision du plan, à la sobriété d'une instrumentation à dessin classique. Et l'inspiration, libérée de toute contrainte, mais issue du même esprit vigoureux et volontaire, se distingue — pour la caractériser en peu de mots — par une force concentrée, un élan fougueux, et surtout une vigueur et une variété de rythme dont le pouvoir est grand et qui sont bien de notre race. Aussi le public entier du Nouveau-Théâtre fit-il avec raison à cette œuvre significative un accueil enthousiaste, confirmé par la suite à Bruxelles et à Nancy, grâce à l'artistique initiative de MM. Eugène Ysaye et J.-Guy Ropartz, toujours soucieux de rehausser l'intérêt de leurs programmes par des nouveautés judicieusement choisies.

Après ce beau succès — dont tant d'autres auraient cherché à exploiter immédiatement le bénéfice, — et sans autrement s'inquiéter de la divulgation d'un bagage musical déjà important, M. Magnard se retira de nouveau dans la solitude et le silence, d'où il indiqua nettement à tous qu'il n'entendait pas être importuné, et se consacra tout entier à l'élaboration des œuvres nouvelles qui seules l'intéressaient dès lors. Ce fut d'abord — en dehors du drame musical dont je voudrais dire tout à l'heure au moins quelques mots — une *Sonate* pour piano et violon, interprétée en 1902 par MM. Ysaye et Pugno à la salle Pleyel, témoignant des mêmes qualités qui donnent à la *Troisième Symphonie* un prix si élevé, bien que les idées en soient, à mon sens, d'une expression plus profonde, et la signification générale plus directement émotive. Je n'en veux pour

preuve que la largeur de la phrase de l'*andante* et l'originalité de la conclusion du *finale* où l'ardeur passionnée du sentiment s'éteint peu à peu dans le calme et la quiétude. Ensuite vinrent un *Hymne à la Justice*, pour orchestre, — entendu une seule fois à Nancy, — d'une harmonieuse pureté de lignes avec ses deux thèmes habilement opposés ; puis quatre *Poèmes en musique* pour chant et piano fort heureusement variés et d'une couleur pénétrante. Enfin, cette année même, M. Magnard a fait exécuter à la Société Nationale un *Quatuor* à cordes, composition d'envergure et de difficulté considérables, et sur laquelle il y aurait quelque ridicule à formuler une opinion définitive après une seule audition et sans avoir pu en lire la partition (1). Du moins ce *Quatuor* impose-t-il dès l'abord une impression de noblesse et d'autorité saisissante. Le premier morceau, dont le développement est conduit avec une surprenante diversité de ressources contrapontiques, se prête à merveille à l'essor d'une pensée qui s'est mûrie, on le sent, par l'étude quotidienne du génie qui conçut les *Derniers Quatuors*. A l'exemple des grands *andantes* de la dernière manière de Beethoven, une action intérieure semble aussi animer le beau *Chant funèbre*, dont la plainte angoissée s'apaise dans un hymne fervent et mystérieux qui s'épanouit largement, comme baigné d'une lumière surnaturelle. Quant à la *Sérénade* et aux *Danses*, qui tiennent lieu du *scherzo* et du *finale* traditionnels, elles décèlent une virtuosité de réalisation, une fantaisie de conception et une liberté d'allures qui confirment l'émancipation définitive du tempérament et de la personnalité de leur auteur.

Fidèle aux principes d'indépendance sur lesquels il a réglé toute sa vie et qu'il lui fut donné de pouvoir réaliser à sa guise, M. Magnard, qui avait suivi, pour ses premières productions, le sort commun, a voulu bientôt conserver l'entière propriété de ses œuvres et se faire lui-même son éditeur. C'est dans ces conditions qu'il vient de publier tous ses derniers ouvrages, d'ailleurs fort luxueusement gravés. Cette intéressante tentative privée en matière d'édition mérite certes d'être encouragée, et a fait déjà plusieurs adeptes parmi les compositeurs. Il faut souhaiter que nul obstacle ne vienne en retarder le développement ou l'empêcher de porter tous ses fruits.

*
* * *

En même temps que les ouvrages symphoniques dont je viens de parler sommairement, M. Magnard a fait paraître la partition piano et chant de *Guerccœur*, tragédie en musique, en trois actes. Ce n'est pas à la fin d'une rapide étude et en quelques phrases que je prétendrai vous donner autre chose qu'une impression d'ensemble sur l'œuvre considérable qui nous apporte le témoignage que, chez M. Magnard, le musicien de théâtre est digne du symphoniste. Aussi bien convient-il de ne pas déflorer par une trop succincte analyse, et avant sa réalisation scénique, le poème de *Guerccœur*. Il suffira d'indiquer que l'idée essentielle en est basée sur la dramatique opposition entre les félicités célestes du renoncement et la souffrance d'ici-bas qui ramène bientôt au ciel le héros *Guerccœur*, qu'un désir irrésistible de passion et de liberté avait entraîné une seconde fois sur la terre, où il ne trouve que trahison et déloyauté chez la femme et le peuple qui, au cours de sa première existence, lui avaient juré une éternelle

(1) Le *Quatuor* de M. Magnard a paru depuis que les lignes ci-dessus ont été écrites. L'étude détaillée de la partition n'a fait que confirmer mon sentiment sur l'exceptionnelle valeur de cet ouvrage, l'un des plus achevés à coup sûr qu'ait jusqu'ici signés son auteur.

fidélité. Je m'en voudrais cependant — faute d'examiner les problèmes élevés qu'ils soulèvent — de ne pas vanter dès à présent la langue souple, colorée et heureusement évocatrice, ainsi que la variété donnant aux cinq tableaux judicieusement proportionnés de la tragédie un intérêt constant et une allure qui convient admirablement à la musique, — et à la musique de M. Magnard.

Cette musique qui commente le drame de si près, qui en épouse les moindres contours avec tant de zèle expressif et tant de logique tonale, possède certes encore cette intensité de mouvement, cette ardeur passionnée et cette véhémence d'invention rythmique que nous lui connaissions déjà. Elles éclatent particulièrement au second acte, dans la partie humaine de l'action, où l'amour, les remords de Giselle et la révolte du peuple sont rendus de façon frappante, sans parler du poétique réveil de Guercœur dans la vallée parfumée, ni du délicieux chœur des Illusions, qu'on dirait conçu par un Rameau de notre époque. Mais les chœurs mystiques du premier tableau, dont l'imposante tenue forme avec les supplications désespérées de Guercœur le plus absolu contraste, puis, au troisième acte, la solennelle prophétie de la déesse Vérité sur les destinées futures du genre humain, et le quatuor vocal, où les Divinités compatissantes endorment de leurs voix berceuses la souffrance de Guercœur, ont une sérénité, une émotion simple et communicative, dont j'avais déjà senti le germe dans certaines parties de *Yolande* et dans l'andante de la *Première Symphonie*, mais qui ne s'étaient jamais manifestées avec tant de générosité et de grandeur : elles confèrent à la musique de *Guercœur* une valeur et une portée nouvelles.

Il faut souhaiter que l'Opéra-Comique ou la Monnaie de Bruxelles, théâtres d'art, nous donnent bientôt l'occasion d'entendre *Guercœur* dans le cadre qui peut seul lui convenir et lui prêter toute sa signification. En attendant la représentation qui révélera au grand public le drame de M. Magnard, dans l'espoir aussi que la récente publication de ses derniers ouvrages symphoniques (1) ne fournira plus aux instrumentistes et aux chefs d'orchestre l'excuse commode de paraître en ignorer l'existence, — les brèves lignes qui précèdent n'auront eu d'autre but que de conseiller dès à présent aux esprits curieux et amis de la musique la lecture d'œuvres qui, même privées du bénéfice de l'exécution instrumentale ou de l'animation scénique, par la seule richesse de leur substance, par l'ampleur de leurs proportions et par la fermeté de leur écriture, prennent place parmi celles qui honorent le plus notre Art et classent au nombre des meilleurs et des plus français de nos compositeurs actuels un musicien volontairement confiné dans la retraite, loin de l'agitation et des intrigues stériles où se complaît l'arrivisme de tant de ses congénères, travaillant sans relâche à sa besogne d'artiste. Je ne sais guère de plus réconfortant spectacle ni de plus noble exemple.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

(1) Ouvrages d'Albéric Magnard : 1^o Propriété des éditeurs : *Suite dans le style ancien* pour orchestre (Marquet) — *Six Poèmes en musique*, *Yolande*, drame en un acte (Choudens). — *Première et Deuxième Symphonie* (Bellon et Ponscarme, ancienne maison Baudoux). — *Promenades*, pour piano (A. Durand et fils).

2^o Propriété de l'auteur, 55, boulevard Beauséjour, Paris, vente par correspondance, envoi franco : *Troisième Symphonie* (orchestre et réduction piano). — *Ouverture*, *Chant funèbre*, *Hymne à la Justice* (partitions d'orchestre). — *Quintette* pour piano, flûte, hautbois, clarinette et basson. — *Sonate* piano et violon. — *Quatre Poèmes en musique* (chant et piano). — *Guercœur*, tragédie en musique, trois actes et cinq tableaux (partition piano et chant). — *Quatuor* pour instruments à cordes. — Pour paraître prochainement dans les mêmes conditions : *Hymne à Vénus* (orchestre).

Richard Strauss et ses nouveaux lieder

(Chez Fürstner, Berlin)

Richard Strauss est né à Munich le 11 juin 1864. Son père, Franz Strauss, qui était musicien de la chambre royale, où il occupait le poste de corniste, le confia aux soins du maître de chapelle de la cour, W. Meyer. Strauss attira bien vite l'attention sur lui et principalement par une symphonie en *fa mineur*, exécutée en 1881, sous la direction de Lévy, puis par une *Sérénade* pour treize instruments à vent (op. 7) que H. de Bülow fit entendre un peu partout avec l'orchestre de Meiningen. En 1885, H. de Bülow le fit appeler à Meiningen comme directeur royal de musique ; mais il fut nommé, en 1886, troisième chef d'orchestre à Munich, sa ville natale. En 1889, il accepta un poste analogue à Weimar, aux côtés de Lassen. Enfin, un peu plus tard il retourne à Munich, comme chef d'orchestre de la cour, et succède, en 1898, à Weingartner, en qualité de chef d'orchestre de l'Opéra, à Berlin. Aujourd'hui Strauss s'est conquis une réputation universelle, et les principales villes d'Europe qui l'ont vu diriger ont pu apprécier ses qualités et son autorité de chef d'orchestre. Je me rappelle, à ce sujet, combien je fus frappé de son habileté, il y a quelques années, alors qu'il dirigeait au Residenz-Theater, à Munich, *Così fan Tutte*, au cycle de Mozart, et où il rénovait l'exécution de l'époque en dirigeant à la fois l'orchestre et en tenant lui-même la partie de clavecin de cet opéra. Ce fut là une exécution des plus curieuses, et il s'en acquitta avec une aisance telle, que le public lui fit un triomphe. Mais, outre sa consécration de chef d'orchestre, Strauss est, à notre époque, le compositeur le plus en renom parmi ses contemporains allemands. Il fait preuve, du reste, dans ses compositions, d'une maîtrise et d'une science incontestées qui lui ont servi à se créer une première place parmi les compositeurs modernes. Sa technique et son habileté d'écriture sont étonnantes : nous ne pouvons que manifester notre admiration devant une connaissance aussi prodigieuse du métier. Mais, malgré tout, je crains que cette habileté consommée n'atténue la valeur expressive de sa musique. Je veux dire par là que cette habitude de se jouer des moindres difficultés le conduit à écrire avec une telle facilité, que l'esprit achève avant que le cœur se soit ému. Sans vouloir le mettre en parallèle avec Wagner, si nous considérons les qualités d'émotion de l'auteur de *Tristan et Yseult*, nous voyons, précisément, qu'elles n'ont jamais été asservies au métier et que c'étaient elles qui s'exprimaient les premières ; la technique, en lui, a été progressant, à mesure que son génie s'affirmait, et n'en a été que la conséquence. En effet, l'on pourrait même ajouter que Wagner s'affranchissait des formules, grâce à une inspiration généreuse, toujours dominante dans son œuvre. Par contre, chez Richard Strauss, le métier empêche peut-être l'inspiration de se dégager librement et par la suite, de nous communiquer des impressions aussi intenses, malgré les surprises d'écriture qu'il nous ménage, et qui nous procurent une légitime admiration.

Le nombre des œuvres de Richard Strauss est déjà très considérable. Les principales que nous connaissions sont : une sonate de piano (op. 5) ; une sonate de violoncelle (op. 6) ; un concerto de violon (op. 8) ; des morceaux de piano (op. 9) ; un concerto de cor (op. 11) ; une symphonie en *fa mineur* (op. 13) ; des poèmes symphoniques dont plusieurs, joués chez Lamoureux et Colonne, furent très

discutés et donnèrent lieu à de vives polémiques. Voici les titres des ses poèmes symphoniques : *Aus Italien* (op. 16) ; *Don Juan* (1889), *Macbeth* (1891), *Tod und Verklärung* (1890), *Till Eulenspiegel lustige Streiche* (1895), *Also sprach Zarathustra* (1897), *Don Quixote* (1898) ; un drame lyrique : *Guntram* (Weimar, 1894), deux chœurs *a cappella* à seize voix : *Der Abend* et *Hymne* ; enfin un grand nombre de mélodies pour chant et piano.

L'*Album* que vient de publier, à Berlin, l'éditeur Fürstner, est un recueil de vingt-cinq lieder arrangés pour le piano. Parmi ces compositions, nous parlerons de celles qui nous paraissent les plus intéressantes. Nous aurions aussi tenu à faire quelques citations du texte qui commente la musique, afin d'éclairer davantage nos lecteurs ; mais, malheureusement, il est d'ordinaire si puéril et si enfantin qu'il ne nous semble y avoir aucun intérêt à le reproduire. Nous sommes même un peu surpris que Strauss ait consenti à orner de son talent de si pauvres sujets.

Wasserrose (Rose d'eau) est un petit tableau symphonique, purement descriptif. Le rythme binaire associé au rythme ternaire donne une certaine allure et un cachet d'originalité à ce morceau :



Mais nous préférons la seconde partie, le $\frac{1^2}{8}$ en *fa # majeur*, où l'accompagnement paraît vouloir évoquer les murmures d'une source. Il s'en dégage une poésie délicate.

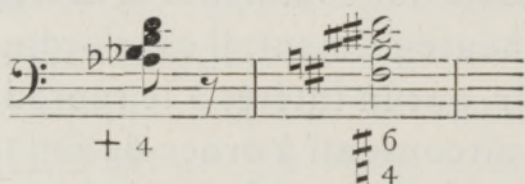
Dans *Blauer Sommer* (Été bleu), l'auteur nous montre avec quelle sûreté il sait se servir du langage harmonique et combien cette science lui est familière :



Nous remarquerons dans ces deux mesures une véritable profusion d'harmonies ; chaque note se trouve soulignée par un accord. Tout en appréciant cette prodigalité dans la composition, nous serions presque tenté de la regretter, car elle finit par devenir dans la suite une fatigue ; l'oreille se lasse à la fin et voudrait un peu plus de variété. Ce langage harmonique si serré et si compliqué amène fatalement le compositeur à moduler assez souvent, pour ne pas dire presque constamment ; les modulations passagères, les enharmonies et les résolutions exceptionnelles sont autant de procédés dont se sert Strauss pour

développer son système harmonique, procédés qui finissent par nous ôter toute impression de tonalité. Et c'est là un point qui, à la longue, nous contrarie et nous excède, car ce flottement imprécis et continu, qui serait admissible s'il exprimait un sentiment de rêve ou bien d'extase, ne fait qu'irriter le désir que nous avons de nous rattacher à une forme plus définie.

Wenn... (*Si...*), en *mi* ♭, débute sur la dominante et module à la cinquième mesure en *si* ♯ majeur par la *résolution exceptionnelle* de l'accord de triton sur celui de sixte et quarte de *si* ; cette modulation est du plus heureux effet autant qu'imprévue :



L'ensemble de ce morceau est d'une allure rapide. Nous signalerons aussi plus loin l'amusante cadence rompue : accord de *sixte et quarte* qui se résout sur l'accord de *sixte sensible* de *mi* majeur :



Le commencement du morceau en *ut* ♯ mineur, *Weisser Jasmin* (Jasmin blanc), est principalement construit avec l'accord de sixte et quarte.

L'auteur se servira de ce renversement chaque fois qu'il voudra moduler ; c'est, du reste, un procédé dont il use assez fréquemment. Dans ce lied qui débute sur l'accord de sixte et quarte (*sol* ♯, *do* ♯, *mi* ♯), il module successivement trois fois, toujours avec l'accord de quarte et de sixte : 1^{re} fois en *mi* majeur, 2^e fois en *sol* majeur, 3^e fois en *ut* majeur. Cette dernière modulation (accord $\frac{6}{4}$, *sol*, *do*, *mi*) rattrape tout de suite l'accord de septième sensible du ton de *do* ♯ (*sol* ♯, *si* ♯, *ré* ♯, *fa* ♯) pour rentrer dans la tonalité initiale :



La première idée du *Rückleben* (Souvenir) est expressive ; le motif en est grave et empreint d'une certaine mélancolie qu'accentue, à la troisième mesure, l'appoggiature *do* ♭ :



Durant la seconde idée, en *ré* majeur, accompagnée par des doubles triolets, l'auteur emploie de nouveau son procédé modulante. Ainsi, dès qu'il quitte le ton de *ré* majeur, il module successivement à chaque mesure : 1^o *ré* mineur, 2^o *si* \sharp majeur, 3^o *mi* \flat ; arrivé à cette tonalité nouvelle, il s'y arrête pendant quelques mesures, et passe en *sol* mineur pendant trois mesures ; la mesure suivante fait entendre l'accord de septième sensible de *la* \flat majeur pour arriver à cette nouvelle tonalité...

Comme on peut s'en rendre compte, Strauss use presque constamment de ce procédé qui semble être dans ses compositions une *formule*. Evidemment, il fait étalage d'une science consommée, mais peut-être en abuse-t-il trop souvent et ce parti pris d'harmoniste finit-il par engendrer la monotonie et la fatigue.

Néanmoins ces nouvelles compositions seront d'un enseignement excellent pour ceux qui apprécient les harmonies aux combinaisons compliquées ; elles resteront comme un document de premier ordre pour l'histoire de la grande musique à notre époque.

ADALBERT MERCIER.



L'enseignement de la musique au collège.



Au collège de Semur-en-Auxois, dans le courant de l'année scolaire 1903-1904, on a fait une tentative d'éducation musicale qui a donné d'appréciables et très réels résultats.

Trois conférences-concerts furent organisées suivant une gradation méthodique.

1^{re} Audition, sur Haydn.

- Programme : 1^o Conférence sur Haydn et sa musique ;
 2^o Allegro du *Trio* n^o 6 (ré majeur) pour piano, violon et violoncelle ;
 3^o Andante et finale du *trio* 18 ;
 4^o Symphonie n^o 2 (ré majeur, *Adagio*, *Allegro minueto*, *Allegro spiritoso* (réduction pour petit orchestre et piano 4 mains).

2^e Audition, sur Mozart.

1^o Conférence sur la vie et les œuvres de Mozart ;

2^o *Trio* n^o 5 (piano, violon, violoncelle) ;

3^o Sérénade de *Don Juan* (chant, piano et violon) ;

4^o Allegro et menuet de la symphonie en *sol* majeur (pour petit orchestre et piano).

3^e Audition, sur Beethoven.

1^o Conférence sur la vie et les œuvres de Beethoven ;

2^o Andante quasi allegro du Quatuor à cordes n^o 5 ;

3^o Chœur à 4 voix chanté en allemand par les élèves (internes et externes) (*Die ehre Gottes ans der Natur*).

4^o Symphonie n^o 2 en entier (petit orchestre et piano 4 mains).

Dans ces causeries-conférences, M. Savey-Cazard, principal du collège, faisait une courte biographie du musicien qui occupait la séance et expliquait ensuite aux élèves de quelle façon l'on compose une sonate ou une symphonie. Quelques mots sur le style et l'œuvre en général achevaient de les renseigner sommairement sur ce qu'ils allaient entendre.

Chaque morceau était ensuite expliqué rapidement dans ses diverses parties avant d'être exécuté.

Les élèves, petits et grands, ont montré un intérêt et un goût très vifs pour ces genres de réunions, et à la dernière, celle qui fut consacrée à Beethoven, ils chantèrent, sous la direction de leur dévoué professeur d'allemand, M. Tissol,

un chœur de Beethoven à quatre voix. Le résultat témoigne d'un effort considérable

N'est-ce point là une preuve évidente qu'il n'est pas impossible de donner à la jeunesse de nos lycées et collèges le goût de la musique sérieuse, en la préparant par une évolution lente et méthodique à la compréhension des œuvres des grands maîtres ?

Si cette tentative était généralisée et donnait partout d'aussi certains résultats, d'ici à une vingtaine d'années on n'entendrait plus dire que les Français ne s'intéressent qu'à la musique de café-concert ; car, pour détruire ce jugement désolant, il est indispensable de leur enseigner, dès le jeune âge, à écouter, à comprendre et à aimer la bonne musique. Tous nos compliments à M. Savey-Cazard. — E F.

Concours Osiris. — *Président de la Commission* : M. ALFRED BRUNEAU.

M. Daniel Osiris, qui vient de faire cadeau à l'État du célèbre domaine de la Malmaison, et qui a donné tant de preuves de sa philanthropie, a eu la généreuse pensée, sachant notre zèle pour le chant choral, d'ouvrir ici même un concours pour l'acquisition d'un chœur destiné à être chanté par les élèves de nos lycées. Nous avons publié le programme de ce concours, et nous en faisons connaître le résultat, que M. Alfred Bruneau a bien voulu établir avec sa haute autorité artistique.

Sur les 17 compositions envoyées, les suivantes ont été retenues : *Remember*, — *Bonus, bona, bonhomme, Abonné* — *En attendant mieux*, — *Sursum corda*. Toutes renferment des qualités sérieuses, mais, inégalement, des faiblesses. On désirait une composition de caractère juvénile, vive, amusante, facile et distinguée à la fois. Un divertissement *ad libitum* permettait au musicien de donner carrière à sa fantaisie et à son savoir en contrepoint. Ce désir n'a été que partiellement satisfait. *Remember* est une œuvre considérable, claire, bien rythmée, convenablement écrite, non dépourvue de verve, mais trop facile, où l'idée vraiment musicale faiblit parfois, et où le « divertissement » est insuffisant. *Bonus, bona, bonhomme*, ne manque pas d'originalité, mais avec des lacunes. Le début, avec la première syllabe de *vivat* sur le temps fort, n'est pas heureux, et la partie des premiers dessus est écrite trop bas pour bien sonner ; à la fin de la première page, sur les mots *comme un renard*, il y a des intonations bien difficiles : *ré^b-mi* (septième descendante), *do* (sixte ascendante), *fa* (quarte ascendante). Une page a paru impraticable, avec ses 16 doubles croches à la mesure, sur chacune desquelles il faut, dans un mouvement *animé*, prononcer le mot *teuf*. Le divertissement et l'ensemble sont faibles. *En attendant mieux* est une pièce correcte et de bon aloi, bien prosodiée, d'allure sage, — trop sage même, — mais sans ampleur, et surtout trop écourtée. Dans *Sursum corda*, il y a une écriture assez fine, quelques idées heureuses, mais des vulgarités, des faiblesses, pas assez de construction et de nerf ; une page qui a paru être du style de petite opérette a été sévèrement jugée. Les autres envois ont dû être écartés, soit parce qu'ils ne remplissaient pas les conditions du concours, soit parce qu'ils témoignaient d'une trop visible inexpérience.

Toutes ces œuvres ont été examinées, et jugées en dernier ressort sans que

les enveloppes contenant les noms qui correspondent aux devises aient été décachetées. En somme, les meilleures ont paru trop grises, et n'avoir pas assez de caractère pour être offertes à la jeunesse des lycées. En raison du but poursuivi et de la récompense élevée offerte par M. Osiris, la Commission a cru devoir laisser le concours encore ouvert jusqu'au 1^{er} avril 1905. Les mêmes concurrents pourront, bien entendu, envoyer de nouveaux ouvrages ; nous leur demandons un plus sérieux effort, vraiment digne d'eux et du programme suivi.

Munich et le théâtre du Prince-Régent.

Août 1904.

La mode capricieuse défend à ses adeptes de goûter plusieurs fois de suite le même plaisir sans en varier le cadre. — Avouez-vous cette année avoir été à Bayreuth ? ! — Comment peut-on y aller encore ? semblerait dire votre interlocuteur scandalisé. — C'est à peine s'il est permis, en passant, de s'y arrêter pour entendre *Parsifal* ; d'autre part, à moins de traverser l'Océan, ce n'est que dans la *ville sacrée* qu'on peut ouïr le chef-d'œuvre du maître. Mais Frau Cosima, son théâtre et ses chefs d'orchestre — on sait que fils et gendre se succèdent au pupitre — ne méritent plus une aune d'attention ! Depuis trois ans que le théâtre du Prince-Régent s'élève au-dessus de l'Isar, il s'est acquis une réputation d'année en année grandissante ; M. de Possart, intendant des théâtres royaux, lui-même tragédien et metteur en scène de premier ordre, grâce à une direction ferme et intelligente, en fera d'ici peu le premier théâtre wagnérien du monde. Toujours il s'est appliqué à choisir pour sa troupe ordinaire des artistes d'un mérite éprouvé ; pour le Festival, il ajoute quelques étoiles de première grandeur, telles que *Milka Termina*, de New-York, *Van Rooy*, de Londres, *Burriau*, de Dresde, *Albert Reiss*, de Londres ; Weingartner, Nikisch et Mottl, les kapellmeister élus pour la direction musicale des opéras, ne sont pas de mince réputation. Les décors, les costumes contribuent encore à donner à ces représentations un vif intérêt.

La salle, toute en gradins depuis l'orchestre jusqu'aux sept grandes loges qui occupent tout le fond de l'édifice, forme un vaste trapèze ; le style néo-grec est sobre : pour toute ornementation, sur les murs latéraux, quatre niches ornées de reliefs ont reçu des trépièdes d'or où manque la fumée des sacrifices : sur les fûts des colonnes qui séparent les niches on a placé des vases grecs, aux formes harmonieuses. — Cette année, l'orchestre invisible a subi une modification qui promet d'être un notable perfectionnement ; l'ouverture par laquelle la sonorité arrive dans la salle est susceptible de s'agrandir ou de diminuer ; il suffit au chef d'orchestre de presser un bouton électrique et le *crescendo* des instruments s'accroît aux oreilles des auditeurs, ou la sonorité en est étouffée comme par une sourdine : c'est, somme toute, un système analogue à celui de la boîte expressive à jalousies, dans laquelle l'orgue est d'ordinaire enfermé.

Une analyse détaillée de chaque représentation nous entraînerait un peu loin. Nous nous contenterons donc de donner quelques impressions sur les principaux interprètes : *Milka Termina* est une *Isolde* passionnée et sincère, peut-être sans une grande spontanéité, mais si gracieuse ! Ses poses plastiques dénotent

une intelligence réelle de la beauté des lignes ; il est à regretter que sa voix, dont au reste elle se sert avec une habileté rare, la trahisse parfois.

Mathilde Fränkel-Clariss, dans le rôle de Brünnhilde, forme avec cette dernière un douloureux contraste : son jeu maladroit et sa voix chevrotante gâtent, aussitôt qu'elle paraît, un ensemble excellent. On s'étonne que la direction ait engagé cette artiste insuffisante ; M. de Possart n'a d'ailleurs pas tardé à reconnaître son erreur en remplaçant M^{lle} Fränkel par M^{me} Senger, de tous points satisfaisante.

La voix d'*Heinrich Knot*e est jeune, fraîche et d'un beau métal ; mais incarner en huit jours trois héros tels que *Tristan*, *Walther* et *Siegfried*, n'est-ce pas présumer un peu trop de ses forces ? Certes, il imprime une juvénile allure au personnage de *Siegfried* ; il est débordant de vie, expansif, léger et presque spirituel dans les grosses plaisanteries. — De son jeu varié il anime cette sombre caverne des *Nibelungen*, et son enthousiasme se communique aux spectateurs lorsqu'il forge l'épée qui lui servira à tuer le Dragon, accompagnant son travail du chant de la forge, cette merveille de rythme !...

Ayant eu moins souvent l'occasion de chanter *Tristan*, *Knote* n'a pas établi avec le même bonheur ce rôle plus difficile à jouer que celui de *Siegfried*. Sa psychologie ne laisse pas d'être compliquée, et il exige de l'artiste des nuances infinies. Il est à regretter que *Burrian*, dont nous avons pu apprécier dans la *Walküre* le talent délicat et la voix souple, ne se soit pas produit dans ce rôle, son meilleur assurément. *Knote* ne possède pas encore les qualités de *bel canto* nécessaires pour rendre toutes les finesses vocales du rôle si difficile de *Walther von Stolzing* ; en perfectionnant l'émission trop gutturale des notes élevées et en les faisant passer par le *masque*, il arrivera aisément à un excellent résultat. *Anton von Rooy* semble l'incarnation même de *Hans Sachs* à la figure duquel il sait donner un indicible charme ; mais la traversée de l'Océan ne semble pas avoir réussi à l'illustre chanteur, dont la voix vibre parfois d'une façon exagérée.

Quant à Albert Reiss (David et Mime), Joseph Geiss (Beckmesser), nous leur dirons comme Molière à La Grange : « Pour vous je n'ai rien à vous dire ! »

Hans Edgar Oherstetter tient avec intelligence le rôle difficile de *Fafner*, sa voix étendue et bien timbrée sonne dans la perfection : souhaitons de le voir, l'an prochain, dans le rôle de Wotan qui lui semble destiné. — Olive Fremstad est douée d'une voix superbe aux sonorités d'orgue, mais pourquoi s'affubler de ce costume désuet de *Marguerite* de Faust avec cette fade perruque à tresses blondes patiemment nattées sur des faveurs rouges ? — Senta et Sieglinde ne pouvaient trouver de meilleure interprète que *Berta Morena*. *Ernesta Delsarta* est une charmante *Freia*. *Ella Tardeck* n'a pas su préciser les traits de l'exquise *Eva*.

La mise en scène est, en général, très soignée ; toutefois un dessinateur qui a un musée tel que la *Pinakothek* à sa disposition est coupable de ne pas introduire plus de pittoresque et de fantaisie dans les costumes des *Meistersinger*. Ses décors, ceux du *Ring* surtout, font honneur aux auteurs de leurs maquettes, mais l'exécution laisse quelquefois à désirer ; certains accessoires peints à trompe-l'œil sont d'un déplorable effet ; les éclairages gagneraient aussi à être plus artistement ménagés et gradués.

Ces observations de détail une fois faites, il nous faut convenir que ce cycle présente un ensemble des plus imposants ; l'impression artistique qui s'en dégage est inoubliable ; il y a chez tous les acteurs qui y prennent part, depuis le pre-

mier rôle jusqu'au dernier choriste, un désintéressement de la personnalité en faveur de l'intérêt général, une application soutenue, une discipline de fer qui seuls permettent de rendre une grande œuvre dans toute son intégrité. — Il serait bon que cet exemple fût suivi par nos artistes, hélas ! trop souvent préoccupés de leurs seuls intérêts personnels...

LUCIEN DE FLAGNY.

Documents inédits sur Tamberlick.

Nous faisons figurer ci-après, à titre de documents inédits, 2 engagements, copiés textuellement d'après les originaux. On remarquera qu'ils sont rédigés en langue française (?) bien qu'à destination d'Angleterre et de Russie.

1. — M. Enrico Tamberlick reconnaît s'être engagé avec le théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg pour une saison qui commence le premier octobre prochain et finira le 6 mars nouveau style 1851, en qualité de primo Tenore devant chanter pas moins de trois fois par semaine, si la Direction le désire, et obligé de chanter tous les rôles de son emploi qui lui seront distribués par la Direction, sans prétendre à aucun exclusivisme.

2. — M. Tamberlick recevra un traitement de soixante mille francs pour ce laps de temps qui lui seront payés chez lui en portions égales et aux époques fixées selon les habitudes des théâtres Impériaux.

3. — La Direction des théâtres Impériaux fournira à M. Tamberlick les costumes, coiffures et chaussures appelés de *caractère* ; mais l'artiste se fournira lui-même les costumes, coiffures et chaussures appelés de *ville*, qu'exigeront ses rôles.

4. — M. Tamberlick s'oblige à se trouver exactement aux répétitions toutes les fois qu'il lui sera requis par la Direction des théâtres Impériaux ou ses préposés (*sic*) ; à se tenir prêt à tous les rôles portés sur son répertoire ; enfin à se prêter à tout ce qui pourra servir les intérêts et le bien de l'entreprise, en ne faisant usage de ses talents que pour elle et ne pouvant en disposer autrement qu'avec la permission de S. E. le Directeur général ; à se conformer aux usages et règlements établis ou à établir pour le bon ordre et la police du spectacle.

5. — Dans le cas où M. Tamberlick se dirait malade ou dans l'impossibilité de chanter, ce fait devra être constaté par le médecin de la Direction Impériale, dont le certificat fera seul autorité ; si le certificat porte que l'artiste peut chanter, il lui sera tenu de reprendre son service.

6. — Dans le cas, où une maladie priverait la Direction des talents (*sic*) de M. Tamberlick pendant deux semaines, ce terme expiré, la Direction est en droit d'arrêter le paiement de ses appointements jusqu'au moment de sa rentrée au théâtre.

7. — Cet engagement ayant dès ce moment pleine et entière force et valeur, en cas que M. Tamberlick se permît de contracter avec un autre théâtre un engagement à dater du 1^{er} septembre de l'année 1850, il sera passible d'un dédit de soixante mille francs envers la Direction des théâtres Impériaux de Russie, sans pouvoir s'y refuser sous aucun prétexte que ce soit, et au cas contraire la Direction Impériale aura droit de le faire poursuivre en quelque pays où il se trouverait pour en recevoir le paiement du dédit ci-dessus fixé, ainsi que tous les frais occasionnés par le refus de payer ce dédit à la première réclamation.

8. — M. Tamberlick s'engage à se trouver à Saint Pétersbourg assez d'avance pour pouvoir commencer ses représentations le 1^{er} octobre, nouveau style, sous peine d'une amende de au profit de la Direction.

(L'article 9 est biffé.)

10. — Il est de plus convenu, qu'en cas de suspension ou fermeture de théâtre par ordre du gouvernement ou toute raison qui ne permettrait la continuation des représentations et par conséquent l'exécution du présent contract, l'artiste ne sera payé de la totalité des appointements ci-dessus fixés, mais recevra seulement le paiement d'après le nombre des représentations qui auront été faites, en calculant le prix de chacune par le nombre de spectacles fixés pour la saison.

11. — M. Tamberlick aura droit à un demi-bénéfice dont le revenu lui appartiendra entier et aura droit de choisir tout opéra à donner pour le susdit bénéfice, les dépenses duquel seront à la charge de la Direction Impériale.

12. — M. Tamberlick choisira de commun accord avec la Direction Impériale l'opéra de son début.

13. — M. Tamberlick met à la disposition de la Direction Impériale le répertoire des opéras suivants qui ne seront pas exclusivement à lui, mais qu'il sera obligé de chanter à la demande de la Direction Impériale.

ROSSINI : *Otello* — *Barbiere* — *Cenerentola* — *Mosè* — *Dona del Lago* — *Tancredi* — *Assedio il Corinto*.

MOZART : *Don Giovanni*.

DONIZETTI : *Gemma di Vergi* — *Parisina* — *Maria Padilla* — *Roberto* — *Devereno* — *Lucia* — *Martiri* — *Torquato* — *D. Sebastiano* — *Favorita* — *Lucrezia Borga* — *Maria di Rohan* — *Regina di Golconda* -- *Adelia*.

BELLINI : *Morina* — *Straniera* — *Puritani*.

MERCADANTE : *Giuramento* — *Vestale* — *Elisa e Claudio* — *Graziella di Virgi* — *Illustre rivale*.

PACINI : *Medea* — *Fidanzata* — *Corza* — *Laffa* — *Ebrea*.

AUBER : *Muto di Portici* ou *Masanielo*.

MEYERBEER : *Roberto il Diavolo* — *Ugonotti*.

HALÉVY : *Juive* — *Reyne de Chypre*.

BATTISTA : *Anna la Prie*.

VERDI : *Ernani* — *Toscari* — *Lombardi* — *Attila* — *Masnardieri* — *Giovanna* — *Paris Alzira*.

Signé :

ENRICO TAMBERLICK.

ROYAL ITALIAN OPERA

LONDON

Les soussignés, M. Frederick Gye, Directeur du Théâtre de l'Opéra Royal Italien à Londres, d'une part, et M. Enrico Tamberlick, artiste dramatique, de l'autre part, sont convenus ce qui suit :

1^o M. Tamberlick s'engage à faire l'emploi de Premier ténor absolu au théâtre de Covent-Garden pendant la durée de son engagement avec M. Gye.

2^o Cet engagement commencera le premier du mois de juillet 1858 et finira à la fin de la saison du théâtre de M. Gye, mais pas plus tard qu'à la fin d'août ;

3^o Les appointements de M. Tamberlick seront 540 livres par mois, être payés par mois.

4^o M. Tamberlick chantera dans les concerts aussi bien que dans les opéras, mais il ne chantera nulle part hors du théâtre dans le royaume de la Grande-Bretagne pendant l'année 1858, sans la permission écrite de M. Gye, excepté aux concerts privés et gratuits ;

5^o M. Gye fournira les costumes à M. Tamberlick pour ses divers rôles, selon l'usage ordinaire des théâtres ;

6^o M. Tamberlick se conformera aux règles ordinaires du théâtre en cas de maladie, d'incendie, répétitions, etc.

Signé :

GYE.

Londres, 10 septembre 1857.

Actes officiels et informations.

OPÉRA-COMIQUE. — L'Opéra-Comique vient de faire une très brillante réouverture avec *Carmen*. Tous nos vœux de succès à ce charmant théâtre auquel M. Carré a su donner une si haute valeur artistique et une allure si vivante, en accueillant tant de nouveautés ! c'est lui qui est l'espoir des compositeurs lyriques français de toutes les Ecoles ; nous sommes assuré que cette saison sera digne des précédentes.

ECOLE DE CHANT CHORAL. — Pour créer l'institution chorale complète et pratiquement organisée qui manquait à Paris, et pour inciter les compositeurs de musique à écrire de grandes œuvres avec chœurs, dont l'exécution était incertaine ou trop dispendieuse, MM. Henri Radiguet et Louis Masson, sous les auspices de M. J. d'Estournelles de Constant, chef du bureau des théâtres, ont soumis à M. le Ministre des Beaux-Arts le projet d'une *Ecole de chant choral*, ouverte aux hommes, femmes et enfants, afin de réunir toutes les ressources vocales, et divisée en sections, ayant leur siège dans différents quartiers, afin de rendre aussi étendu et aussi favorable que possible le recrutement des élèves.

M. le Ministre des Beaux-Arts vient d'approuver leur projet par cette lettre :

« MESSIEURS,

« Vous avez bien voulu me faire part de votre projet d'organisation d'une *Ecole de chant choral* ouverte aux hommes, femmes et enfants, et destinée à former des masses chorales qui permettraient l'exécution des grandes œuvres musicales avec chœurs. A cet effet, vous demandez que la petite salle de concert du Trocadéro soit mise gratuitement à votre disposition, une fois par mois le dimanche matin, pour des répétitions d'ensemble, et qu'une des petites salles du rez-de-chaussée soit affectée à l'administration de votre école.

« L'administration des Beaux-Arts ne peut qu'approuver l'intéressant projet que vous lui avez soumis et que souhaiter la réussite d'une œuvre qui semble appelée à rendre de réels services à l'art musical et à développer le goût du chant parmi le peuple.

« Je m'empresse donc de vous accorder les autorisations que vous avez sollicitées ; vous pourrez utiliser une fois par mois, le dimanche matin, la petite salle des concerts, et une pièce du rez-de-chaussée sera mise à votre disposition pour l'administration de votre école.

« Recevez, Messieurs, l'assurance de ma considération très distinguée.

« Pour le Ministre :

« Le Directeur des Beaux-Arts,

« H. MARCEL. »

L'Ecole de chant choral ouvrira en octobre. Dès maintenant, les inscriptions d'élèves sont reçues et toutes communications peuvent être transmises au siège de l'administration, palais du Trocadéro

ARMIDE — On annonce que, l'hiver prochain, M. Gailhard nous donnera l'*Armide* de Gluck, jouée avec succès à Béziers à la fin du mois d'août. Le sujet de cet opéra (tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse) est un de ceux qui ont le plus attiré

l'attention des musiciens. Les drames lyriques les plus connus sur *Armide* sont ceux de Ferrari (Venise, 1639), de Rampini (ibid., 1711), de Graun (Berlin, 1751), de Traetta (Vienne, 1760), Jomelli (Naples, 1771), Salieri (Vienne, 1771), Sacchini (Milan, 1772), Astaritta (1777), Gazzaniga (1777), Rauzini (Londres, 1778), P. de Winter (Munich, 1778), Mortellari (Milan, 1778), Jos. Mysliweczek (1780), Jos. Haydn (1782), Cherubini (Florence, 1782), Anfossi (Londres, 1782), Zingarelli (Rome, 1786), Mosca (Florence, 1799), Righini (Berlin, 1799), Rossini (Naples, 1817). Il faudrait ajouter à cette liste : *Armida, regina di Damaso*, d'Orgiani (Vérone, 1711) ; *Armida e Rinaldo*, de Sarti (Saint-Pétersbourg, 1785) ; *Armida abbandonata*, de Ruggeri (Venise, 1710) ; *Armida al Campo*, de Boniventi (Venise, 1707) ; *Armida al Campo d'Egitto*, de Vivaldi (Venise, 1718) ; *Armida immaginaria*, de Cimarosa (Naples, 1778) ; *Il trionfo d'Armida*, d'Albinoni (Venise, 1726) ; *Rinaldo*, de Tozzi (Brunschwig, 1775), de Hændel (Londres, 24 février 1711) ; *Rinaldo ed Armida*, de J. Eccles (Londres, 1698) ; *Gerusalemme liberata*, de Pallavicino (Venise, 1688, représenté aussi sous le nom d'*Armida* à Hambourg en 1695), de Righini (Berlin, 1802).

Les opéras français sont : *Armide et Renaud*, de Lulli (Paris, 1686), livret de Quinault ; *Armide*, de Gluck (Paris, 23 septembre 1777), même livret ; *Renaud*, de Desmarets (Paris, 1722), livret de Pellegrin ; *Renaud*, de Sacchini (Paris, 1783), livret de Lebœuf.

Chez les Allemands, il y a, sur le même sujet, les opéras de Häffner (Stockholm, 1792), Rheineck (1779), Zumsteeg (Stuttgart, 1790), Paradies (Prague, 1797), Gläser (Vienne, 1828), — le ballet d'Apell (*Renaud et la Forêt enchantée*, Cassel, 1782).

De tous ces opéras, ceux de Lulli, Gluck, Sacchini et Rossini eurent seulement un grand succès ; et celui de Gluck, seul, est encore joué.

DR. K.

LE CONGRÈS DE LA FÉDÉRATION MUSICALE DE FRANCE. — Nous avons annoncé dans le dernier numéro de la *Revue* qu'un Congrès tiendrait ses assises à Suresnes le 15 août.

Cette assemblée, présidée par M. Laurent de Rillé, réunissait près de cinquante délégués de Sociétés musicales de France et d'Algérie.

Le but de cette séance était de rechercher par quels moyens on pourrait arriver à unir toutes les Sociétés musicales par un lien qui leur permettrait de développer leurs progrès artistiques, qui leur faciliterait l'obtention de divers avantages et qui leur donnerait satisfaction au point de vue de revendications dont certaines nous ont paru tout à fait légitimes.

La Fédération musicale de France, fondée il y a huit ans, et qui fut récemment présidée par M. Gastinel, puis par M. Samuel Rousseau, a cherché à réaliser ce programme d'union et d'élévation artistique.

Depuis ce temps, des fédérations régionales se sont formées un peu partout en France, mais, jalouses de leur indépendance, elles n'ont pas cru devoir s'unir par un lien fixe et durable.

Le Comité directeur de la Fédération musicale de France, ayant été fondé à penser que sa présence pouvait nuire à la fusion qu'il avait cherché à provoquer, prit, sur la proposition de M. Clérissé, délégué de l'Union départementale des

sociétés musicales de l'Eure, la décision de disparaître en bloc, afin de laisser le terrain net.

Après avoir exposé les travaux de l'année, M. Henri Brody, secrétaire général de la Fédération, fit valoir dans son rapport les raisons que nous venons d'indiquer, et déposa la démission du Comité directeur sur le bureau.

Une commission de délégués, où figuraient MM. Clérisse, Lafitte, directeurs des Enfants de Lutèce, Brévannes, de l'Orphéon, etc., etc., fut aussitôt constituée. Son rapport, présenté par M. Fouasse, directeur de l'Orphéon d'Evreux, concluait à la remise de tous pouvoirs à un Comité uniquement formé des présidents des Fédérations régionales, auquel serait adjoint, à titre de secrétaire, M. H. Brody.

Cette proposition fut adoptée à l'unanimité.

Ce Comité provisoire est chargé de jeter les bases d'une organisation nouvelle de la Fédération musicale de France. Aucune raison ne peut actuellement s'opposer à la fusion de toutes les fédérations existantes.

Chacune d'elles gardera son autonomie ; mais un comité composé de musiciens, de critiques, d'écrivains, de jurisconsultes dont les noms seront choisis par les représentants des Sociétés musicales, aura la confiance des orphéonistes, et, s'inspirant des désirs exprimés par les Sociétés musicales, pourra travailler à l'œuvre d'union, de solidarité et d'art qui est le but de la Fédération.

Il y a dans les Sociétés musicales une somme considérable de bonnes volontés. Un grand nombre d'entre elles présentent un intérêt artistique que nous nous plaisons à reconnaître et à saluer.

La *Revue musicale* aidera de toutes ses forces la Fédération nouvelle à réaliser son noble programme.

AIX-EN-PROVENCE. — Par arrêté du 16 août 1904, de M. le préfet des Bouches-du-Rhône, M^{lle} Pécout Marie-Gabrielle est nommée professeur de piano à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M^{lle} Wanska, qui a demandé à faire valoir ses droits à la retraite.

TROCADÉRO. — Les concerts qui devaient être organisés, en juillet dernier, dans la grande salle des fêtes du Palais du Trocadéro, par M. Walter Behrens, avec le concours de la fanfare anglaise « Besses of the Barn », sont reportés au 29 octobre prochain.

NANCY. — Par arrêté de M. le préfet de la Meurthe-et-Moselle, M. Heck (Jean-Armand) a été nommé professeur de violon à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire.

BOULOGNE-SUR-MER. — Par arrêté de M. le préfet du Pas-de-Calais, M. Défiez Edmond a été nommé professeur de solfège secondaire à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Malo, décédé.

LA BAULE. — Une large baie abritée, une plage de sable fin s'étendant à perte de vue avec la mosaïque de ses coquillages, de grands bois de pins, de coquettes villas, voilà les éléments d'une villégiature idéale. En outre, le Casino neuf et pimpant offre, parmi les attractions de rigueur, un plaisir qui n'est jamais à dédaigner et qui, dans un tel décor, est encore rare : celui d'entendre de la bonne musique. C'est au chef d'orchestre, M. Francisco de Lacerda, que nous

devons ce plaisir-là. Nos lecteurs le connaissent déjà par ses précieuses recherches historico-musicales publiées ici, et par sa *Danse du Voile* qui lui a valu un premier prix à notre dernier concours. Absorbé par ses travaux personnels, ses cours d'orchestre, d'ensemble vocal, etc., et surtout par son enseignement à la *Schola Cantorum*, où il occupe une place au premier rang, ce musicien éminent, toujours prêt à se dépenser pour l'avenir d'une belle idée, passe ses vacances à démontrer que le niveau des concerts de casino peut et *doit* être relevé. Il a commencé par constituer un orchestre capable de le seconder (plusieurs de ses collaborateurs, et non des moins dévoués, sont de véritables artistes ; il faut citer MM. Facon (violon), Schwab (violoncelle) et Zeitlin (violon), qui enthousiasmaient la salle entière, dimanche dernier, avec la *Danse tzigane*, de Nachez, œuvre de haute difficulté, enlevée avec autant de verve que de sûreté et de précision). C'est ainsi qu'il arrive à donner des concerts où, à côté des valse les plus entraînantes des Strauss, Waldteufel et Ganne, des célèbres Czardas de Gung'l, des brillantes marches de Fahrbach et Strobl, on a le plaisir (d'ailleurs fort goûté du public, d'entendre des fragments des grandes œuvres symphoniques de Haydn, Mozart, Beethoven et de quelques bons compositeurs modernes.

Parmi des numéros de styles complètement différents exécutés avec une sûreté d'interprétation impeccable, on n'a que l'embarras du choix. Citons au hasard le *Largo* de Hændel, exempt de sa coutumière monotonie ; les *Danses hongroises* de Brahms, enlevées avec un brio extraordinaire ; le *Rondo* de la 13^e Symphonie de Haydn, détaillé avec une finesse et une légèreté exquis ; la *Marche hongroise* de Berlioz, brillante et sonore ; la délicate ouverture d'*Obéron* et enfin l'ouverture de *Léonore* n° 3 où M. de Lacerda a montré la puissance d'une interprétation qui cherche sa raison d'être à la source même où a puisé le génie du maître, c'est à-dire dans la vérité. M. de Lacerda a la simplicité, l'énergie et la sincérité des talents robustes. Sans prétention, comme sans parti pris, il montre en tout ce qu'il entreprend l'intention bien arrêtée de faire triompher le grand art, l'art vrai. Et il y réussit.

BOULOGNE-SUR-MER. — Au Casino, c'est devant une salle comble que la troupe des artistes interprète successivement le théâtre d'opéra et d'opérette ; nous y entendons *La Fille de M^{me} Angot*, *Grisélidis*, *Boccace*....

Soutenus par un orchestre dirigé habilement, les chanteurs font valoir heureusement les qualités de ces ouvrages.

En résumé, spectacles divertissants et agréables qui font passer une bonne soirée à l'auditeur.

A. M.

LA MUSIQUE FRANÇAISE EN RUSSIE. — M. Pierre Sechiari, le premier violon solo des Concerts Chevillard, nous écrit de Russie (9/22 août), où il obtient le même succès qu'à Paris, une aimable lettre d'où nous détachons les lignes suivantes :

« Pavlovsk, où je suis en ce moment, est le Saint-Germain de Pétersbourg ; mais il y a ici une immense salle de concert qui peut contenir 5.000 personnes, et chaque soir, elle est archi-comble. Comme orchestre, la Philharmonie de Prague (60 musiciens), dirigée successivement par son chef, M. Nedbal, l'excellent altiste du quatuor tchèque, et Vincent d'Indy, qui a fait entendre le *Camp de Wallenstein*, *Sauge fleurie*, l'*Apprenti Sorcier* de Dukas ; Colonne, qui, ensuite,

a dirigé un mois ; Panzner, de Brune, dont ce sera le tour demain. Solistes : Jacobs, de Bruxelles, comme violoncelliste, et de nombreux chanteurs et chanteuses, la plupart allemands. Chaque mardi, concert d'œuvres russes : les compositeurs nationaux les plus aimés ici sont toujours Rimsky-Korsakof, Borodine et Tchaïkovsky, dont la 4^e et la 5^e Symphonie sont particulièrement goûtées. Personnellement, j'ai joué : *Symphonie espagnole*, *Concertos* de Bruch, Mendelssohn, Beethoven, *Rondo cappricioso* de Saint-Saëns, etc .. et j'ai dû, à chaque concert, donner 3 ou 4 morceaux en *bis*. Il fait ici un temps épouvantable et la pluie ne cesse un seul instant. — PIERRE SECHIARI. »

— La statue de César Franck sera inaugurée le 20 octobre, square Sainte-Clotilde. Le 16, M. Colonne donnera un concert consacré à la mémoire du grand compositeur et jouera la 2^e partie de *Hulda*.

— On nous écrit de Villers-sur-Mer que, durant le mois d'août, le nom d'une cantatrice de l'Opéra-Comique a été affiché à l'intérieur de l'église ; à Wimereux, le dimanche 5 septembre, l'organiste jouait des fragments de Richard Wagner... Tout cela est-il conforme aux ordres récents du Pape ?

LE BAROMÈTRE MUSICAL : Opéra.
Recettes détaillées du 20 juillet au 19 août 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Juillet	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	13.258 92
22 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	12.249 34
25 —	<i>Paillasse. — La Maladetta.</i>	Léoncavallo.—Vidal.	12.124 41
27 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.299 42
29 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	12.650 84
1 Août	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	13.659 41
3 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	13.140 92
5 —	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	13.460 34
8 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.194 91
10 —	<i>Lohengrin.</i>	Wagner.	14.126 42
12 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	14.570 34
15 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	16.529 41
17 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	12.312 92
19 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.676 84