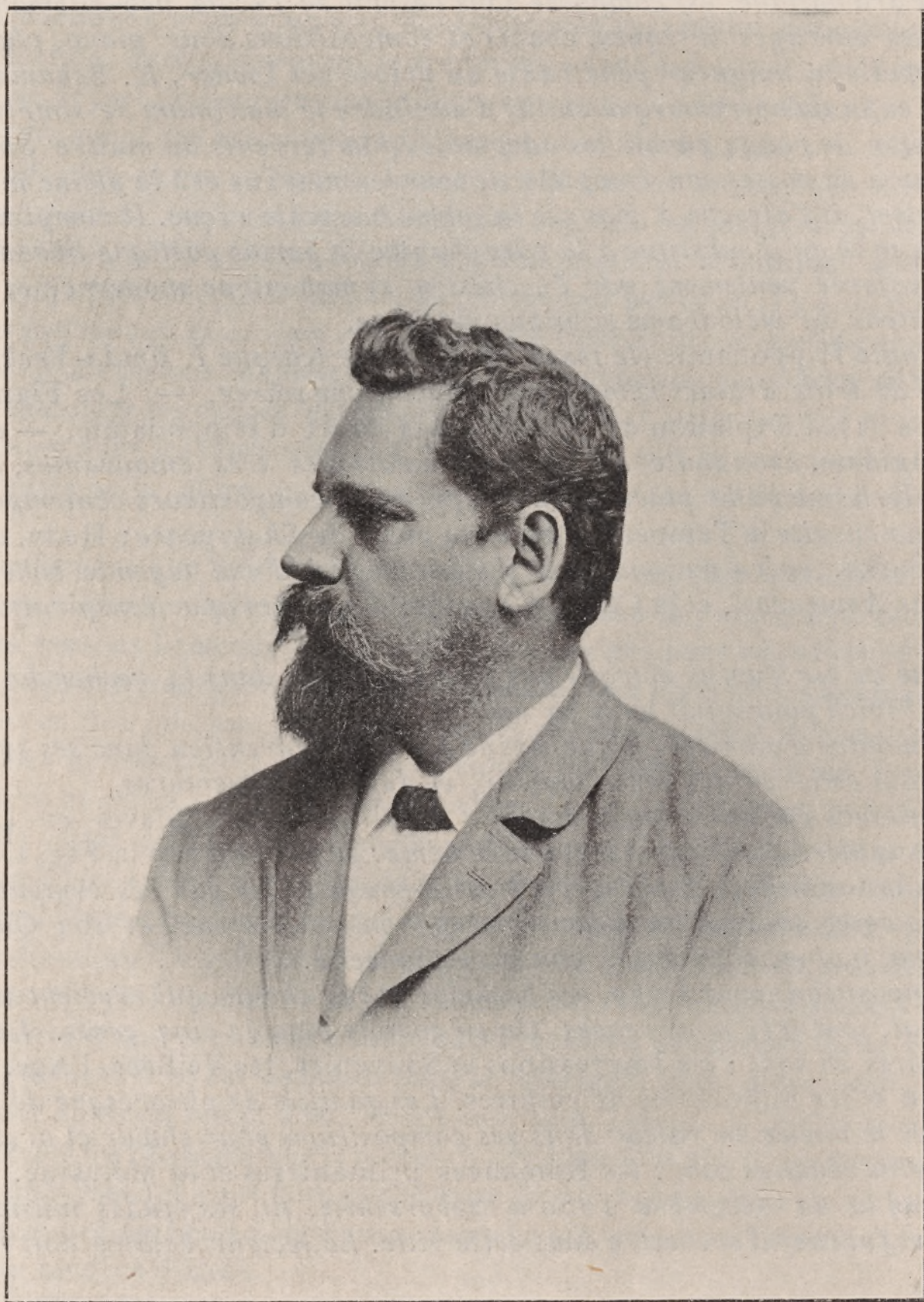


LA
REVUE MUSICALE

N^o 7 (cinquième année)

1^{er} Avril

1905.



Zdenko FIBICH

ZDENKO FIBICH (1850-1900)

Zdenko Fibich, un très distingué compositeur tchèque, intéressant par le charme poétique de son esprit rêveur, les hautes qualités de style et de facture qui se retrouvent dans toutes ses compositions, et ses tendances émancipatrices d'anciennes formules musicales, trahit dans l'œuvre qu'il a laissée l'influence de trois maîtres : Wagner, Schumann et Smetana. La Fiancée de Messine, opéra en 3 actes, paroles d'Otokar Hostinsky, où il déploie pour la première fois sa puissance dramatique, est composée dans l'esprit de l'école néo-allemande.

Dans ses ouvrages lyriques, chants et compositions pour piano, plus d'un trait rappelle la langueur pénétrante du prince des Lieder, R. Schumann. La tendance enfin qu'on remarque en lui d'atteindre le maximum de simplicité et d'expression le range parmi les adeptes les plus fervents du maître Smetana.

Parvenu à la possession complète de tous les moyens et à la pleine maturité de son talent, il s'attache à élargir la forme musicale reçue. Il rompt avec les habitudes en ce qu'il substitue à la voix chantée la parole poétique libre de toute entrave, colorée seulement par l'orchestre symphonique moderne, et se fait ainsi créateur du mélodrame scénique moderne.

La trilogie Hippodamie (le texte est du poète tchèque I. Frida-Vrchlicky), composée de trois drames remplissant chacun une soirée, — Les Fiançailles de Pelops (1), l'Expiation de Tantale et la Mort d'Hippodamie, — est une œuvre originale, abondante en scènes dramatiques très émouvantes, qui assure à Fibich une belle place parmi les premiers compositeurs contemporains.

Il donna ensuite la Tempête, d'après la pièce de Shakspeare; Hedy, d'après Byron; Sarka, opéra national, où il s'est inspiré d'une légende bohème (la guerre des Amazones), et la Chute d'Arcune, drame lyrique d'inspiration très élevée.

Chacune de ces œuvres marque une nouvelle étape dans la recherche de l'idéal que Fibich poursuivait toute sa vie.

Il fait montre d'admirables qualités de style et d'invention dans ses symphonies, surtout celle en mi bémol majeur, et dans ses ouvertures.

Ses meilleurs poèmes symphoniques s'appellent Zaboj, Slavoj et Ludick, le sujet en est tiré d'une autre légende bohème; puis Toman et la Fée, Othello, et enfin A la tombée de la nuit, particulièrement goûté par ses compatriotes.

On joue assez souvent aussi son Quatuor en sol majeur et son Quintette pour piano, violon, clarinette, cor et violoncelle.

Ses compositions pour piano, ses ballades et ses chants, qui révèlent un goût très délicat, sont très nombreuses. On en compte plus de cinq cents. Les plus intéressantes en sont : les Impressions et Souvenirs, les Veillées, l'Age, Sur la Montagne et les Silhouettes de peintres. Les qualités de pittoresque de Fibich sont mises le mieux en valeur dans ses compositions pour chœur et orchestre, dont les plus réussies sont : les Romances printanières et la Mélusine.

Il est né le 21 décembre 1850 à Seborschitz, fit ses études musicales à Prague, et fut chef d'orchestre dans cette ville. Le lecteur éclairé doit retenir son nom.

HENRI HANTICH.

(1) Cette œuvre a passé sur la scène non seulement à Prague, mais aussi à l'étranger. Elle fut reçue avec beaucoup de faveur à Amsterdam et à Vienne.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

VI^e LEÇON (cours du lundi), d'après une sténographie.

LA MUSIQUE ET LA PHYSIOLOGIE.

MESDAMES ET MESSIEURS,

Nous sommes arrivés à la conception suivante de la musique :

Il y a, dans toute composition musicale (comme, d'ailleurs, dans toute composition poétique), 1^o un *sentiment*, dont quelques caractères seulement (intensité, modification, durée...) peuvent être « imités » avec exactitude, mais qui, étant le point de départ de l'œuvre tout entière, s'y retrouve à l'état diffus ; 2^o des *images* qui provoquent des associations d'idées très variables ; 3^o un *sens* plus ou moins profond, plus ou moins banal, intraduisible par le langage des mots, et dont l'esprit musical, seul, est juge. Nous nous sommes bornés, pour justifier ces trois propositions, à des analyses d'ordre psychologique et artistique ; ce qui a déterminé notre méthode, c'est le souci de commencer par ce qu'il y a de plus sûr et de moins exposé aux négations systématiques, c'est-à-dire le sentiment musical lui-même. Nous devons maintenant sortir de ce domaine purement subjectif, soit pour examiner les causes extérieures qui peuvent jouer un rôle plus ou moins important dans les phénomènes étudiés jusqu'ici, soit pour connaître les théories différentes de la nôtre, et soumettre ainsi nos idées à l'épreuve de la discussion.

En affirmant que le fait capital est l'existence d'une *pensée musicale*, nous n'entendons nullement réduire l'étude de la musique à la psychologie pure, et supprimer tous les liens qui la rattachent à des lois positives régissant l'organisation du monde extérieur et matériel. Les systèmes que nous allons examiner ne nous gênent en rien ; ils sont légitimes, car ils correspondent à divers ordres de recherches nécessaires et à d'autres besoins de l'esprit ; nous ne ferons aucune difficulté de recueillir, tout en nous efforçant de lui assigner sa vraie place, la part de vérité qu'ils nous apportent. Nous ne réfuterons que la prétention de chacun d'eux à donner une explication d'ensemble et à rendre tous les autres inutiles. Dans cette manière de voir, qui consiste à tout concilier par voie de subordination, il n'y a aucun parti pris d'éclectisme. Il est impossible de ne pas reconnaître en l'homme un esprit raisonnable ; mais cette raison est déterminée très souvent par des causes extérieures, et elle a une genèse qu'on peut étudier chez l'enfant ; il en est de même pour la musique. Rien n'est isolé ; les choses forment un *nexus* infini. Tout réagit sur tout. Quand le matérialisme montre l'influence du physique sur le moral, il est dans le vrai ; il ne devient inadmissible que quand il veut faire sortir toute la vie morale de la vie physique. Cette analogie précise l'état d'esprit avec lequel nous abordons l'examen critique d'un certain nombre d'idées.

I

La première doctrine que nous rencontrons, en abandonnant notre premier point de vue, est la doctrine physiologique. Elle a pour objet d'expliquer l'émotion

musicale par l'action purement physique qu'exercent les sons sur notre organisme, en vertu de lois indépendantes de nous ; et elle s'efforce de ramener au déterminisme de la sensation commune les phénomènes auxquels nous avons cru pouvoir attribuer un caractère rationnel-spécifique. Cette doctrine veut prouver que la musique ne produit pas des effets directs sur l'intelligence, l'imagination, la sensibilité morale, mais que les rythmes, les consonances et les dissonances qui la constituent ont sur nous une action analogue à celle d'un phénomène purement matériel : par exemple, un breuvage amer ou sucré, une caresse ou une piqûre sur la peau, un objet glacé ou brûlant ; et elle considère cette action quasi mécanique comme déterminant l'émotion musicale. — C'est l'opinion de Helmholtz, qui, dès les premières pages de son livre (4^e édit. *Einl.*, p. 4), déclare que la physiologie acoustique, en nous expliquant le mécanisme des sensations sonores, peut seule nous donner le secret de la musique ; c'est aussi l'opinion de Wundt, qui, dans ses *Eléments d'une psychologie physiologique* parus en 1874, douze ans après le livre de Helmholtz, a écrit que « considérer la consonance et la dissonance comme des phénomènes de sensation pure, et les dégager des sentiments qui s'y trouvent liés, est la première condition d'une bonne méthode de recherches ». En réduisant la musique à la sensation, Wundt était tenu d'expliquer pourquoi certains sens (l'odorat, le goût) n'ont pas donné lieu à des arts spéciaux comme le sens de l'ouïe ; il s'en est tiré, fort ingénieusement, en disant que les sensations de l'oreille sont seules *désintéressées*. Un mets a-t-il un fumet délicat ? on désire le manger ; mais un violon a-t-il de beaux sons sous les doigts d'un artiste ? la sonorité seule nous plaît, et l'instrument ne nous intéresse pas. Le même point de vue est celui de deux autres Allemands d'autorité considérable, M. Lipps, M. Stumpf. D'après Hausegger (1), les *mouvements sonores* produisent en nous, par un processus purement physiologique, des *mouvements semblables*, lesquels, par régression, font naître des sentiments analogues à ceux qui les ont inspirés chez le compositeur : « dans la musique de Beethoven, dit-il, ce n'est pas l'esprit qui parle à l'esprit, mais » la matière qui affecte le corps. Analogue est l'opinion de Hennig (*Esthétique de la musique*, 1897, p. 40-62). En Russie, on peut citer les travaux de M. Dogiel ; en Italie, ceux de M. Patrizi ; en France, ceux de MM. Binet et Couturier (travail sur la *Vie émotive* dont la troisième partie est consacrée à l'influence de la musique sur la respiration, le cœur, et la circulation capillaire, *Année psychol.*, 1896) ; ceux de M. le Dr Ferrand (Communication à l'Académie de médecine de Paris, dans le *Bulletin*, 1895, p. 226-270) ; de M. N. Vaschide, chef des travaux au Laboratoire de psychologie expérimentale de l'Ecole des Hautes Etudes de Paris, et de M. J. Lahy (*les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique*, dans la *Rivista musicale* de Turin, 1902, fasc. 1 et suiv.) ; de M. Féré, médecin de Bicêtre (*Travail et plaisir*, Alcan, 1904). Dans sa *Psychologie des émotions*, M. Th. Ribot, défendant la doctrine de James, d'après laquelle un certain *habitus* physique n'est pas la conséquence mais la cause de l'émotion, a cru trouver dans la musique un argument décisif en faveur de sa thèse ; et comme il dit ailleurs que la création musicale est faite avec des états émotionnels abstraits, on voit le rôle capital qu'il conviendrait, d'après lui, d'attribuer à l'action physique des sons. Ce

(1) Dozent pour l'histoire et la théorie de la musique à l'Université de Graz (*La Musique comme expression*, 1885, p. 121). — Cf. Lipps, *Psychologische Studien* (Heidelberg, 1885, 2^e partie).

n'est là qu'une esquisse bibliographique très incomplète. Mais plusieurs des ouvrages que je viens de citer indiquent tout le nécessaire.

En réagissant contre l'abus des discussions métaphysiques et en s'engageant dans les voies de l'observation précise, cette doctrine a rendu de grands services et mis en lumière des faits très intéressants. Le principe qui lui sert de point de départ n'est nullement embarrassant pour ceux-là mêmes qui n'admettraient pas toutes les conclusions.

Quela musique soit, à certains égards, très sensuelle, et nous procure un plaisir ou un déplaisir physiques, liés à la qualité des sons entendus, il n'en saurait être autrement, puisque la musique a pour point de départ les sensations de l'oreille. Une fausse note nous arrache des exclamations involontaires, des gestes d'impatience, et donne à notre visage une expression de malaise ; la sonorité d'une belle voix ou d'un bon instrument peut être au contraire, par elle-même, une cause de réelle jouissance. Remarquons cependant que la beauté des sons ne nous touche guère quand elle n'est pas liée à un sens sérieux de la phrase jouée. Voici une expérience que nous avons tous faite. Un virtuose peut exécuter un morceau de pacotille sur un excellent violon ou un piano Pleyel : il ne nous émeut pas, il nous déplaît même et nous irrite. Au contraire, avec une voix mauvaise et en s'accompagnant d'un piano médiocre, un compositeur de talent chante une de ses œuvres : il peut nous donner la sensation d'art la plus fine et la plus agréable.

Voici quelques autres observations générales.

I — Pour que la doctrine physiologique pût s'imposer et remplacer toutes les autres, il faudrait qu'elle pût expliquer, d'une façon complète et définitive, le mécanisme de l'audition. Or, l'oreille est encore mal connue. Les savants y font des découvertes, auxquelles ils donnent leur nom, comme les voyageurs qui explorent des pays nouveaux. Il y a deux hypothèses, entre lesquelles on peut hésiter. La première est celle que Helmholtz a adoptée (p. 227 de l'édit. all. de 1877 et d'après laquelle l'oreille aurait, pour la perception de chaque son, un organe spécial (piliers dits *de Corti*, fibres de Hensen). Un partisan de ces idées (Mach, *Beiträge zur analyse der Empfindungen*, Iena, 1866, p. 113) est même allé jusqu'à dire que chacun de ces piliers, vibrant sous l'influence d'un son déterminé et venant frapper les filets nerveux comme les touches d'un piano, pouvait se diviser ainsi qu'une corde donnant les harmoniques du son fondamental, ce qui paraît bien étrange ! On a fait observer que le nombre des sons perceptibles est de beaucoup inférieur à celui des fibres (3.000 environ). Admettons qu'il y ait 200 fibres pour la perception des bruits ; resteraient 2.800 pour les sons musicaux, c'est-à-dire pour 7 octaves. Cela ferait 400 fibres pour chaque octave, c'est-à-dire un peu plus de 33 pour chaque intervalle de ton. En d'autres termes, entre *ut* ♮ et *ré* ♮ nous devrions percevoir très facilement (puisque nous avons, par hypothèse, un organe spécial pour chacun d'eux) 33 sons différents !... On a fait observer aussi que les oiseaux, qui ont l'ouïe si fine, le sens musical relativement développé, n'ont pas de piliers ; alors on s'est rejeté sur les fibres de Hensen (au nombre de 60.000) dont chacune serait accordée pour un son déterminé... En tout cela, rien de certain ! — La seconde hypothèse est celle de l'*accommodation* ; elle admet que l'oreille est un instrument très souple dont les éléments n'ont pas de fonction spéciale, mais qui se modifierait selon les sollicitations du dehors en s'ajustant aux divers sons à percevoir.

aussi parmi les consonances ? Pourquoi la quarte, considérée d'abord comme consonante, est-elle regardée par Dehn (*Traité d'Harmonie*, 1840) comme une dissonance qui appelle une résolution ?... Pourquoi un même sujet est-il diversement affecté par la même symphonie, suivant les circonstances ? M. Paul Bourget nous apprend que ses sensations de musicien sont très mobiles. Ce qui l'enchantait hier, lui déplaît aujourd'hui, ou le laisse indifférent. Son oreille, pourtant, ne change pas !... C'est sans doute parce que les phénomènes musicaux ne sont pas le résultat d'un pur mécanisme ; l'oreille ne les crée pas comme le moule crée la forme de la matière fluide qu'on y verse ; l'intelligence intervient pour apprécier, défaire et refaire l'œuvre du sens auditif, et lui donner, par une seconde création, un sens définitif, ou provisoire et variable comme l'esprit lui-même. Il y a là une transformation du phénomène sonore en phénomène musical, transformation où la libre activité de l'intelligence joue un rôle plus grand que l'oreille. Avoir une impression vraiment musicale, ce n'est pas s'accommoder, par une sorte de réceptivité passive, à des sollicitations venant du dehors ; souvent, c'est imposer le cachet d'une personne morale, plus ou moins riche et éduquée, à une matière indéterminée. Il est peu probable que l'oreille française ait changé d'organisation depuis un siècle ; cependant, nous goûtons peu certaines romances qui faisaient les délices de nos grands-pères, et nous applaudissons des œuvres qui leur étaient pénibles : c'est que dans les unes et les autres nous mettons autre chose que ce qu'ils y mettaient. — Pourquoi Berlioz déclarait-il ne pas comprendre le prélude de *Tristan et Iseult* ? Est-ce qu'on hésite jamais à dire si on s'est brûlé en mettant la main dans le feu ?

« L'homme civilisé, dit M. Ribot, est sensible à la musique (sauf des exceptions) à des degrés divers, depuis le populaire qui préfère comme le sauvage les airs bien rythmés, jusqu'au plus raffiné mélomane ; mais, pour tous, *le premier effet est physique* ». D'accord ; l'homme ne peut prendre connaissance d'une chose objective quelconque autrement que par ses sens qui sont d'abord affectés d'une certaine manière. Mais, s'il y a un degré très inférieur de culture où l'esprit subit ses sensations, il y a un moment où l'esprit s'affranchit du déterminisme physiologique, et fait ses affaires lui-même, directement, en se servant de son oreille comme on se sert d'une paire de lunettes pour lire ou pour écrire. La musique est pour lui un texte qu'il déchiffre sans avoir besoin de recourir à une traduction (par l'organisme). Il est tellement maître des nerfs, qu'il arrive à aimer — pour des raisons dont le sens esthétique est seul juge — des dissonances déchirantes ; et la musique « gaie » de certaines opérettes lui paraît triste à pleurer.

II. — Quand les physiologistes, pour montrer les effets de la sensation musicale (ou sonore), prennent des graphiques de la respiration, du pouls capillaire, des mouvements cardiaques ; lorsqu'une circonstance particulière leur permet de constater l'afflux sanguin qui, sous l'influence des sons, augmente le volume du cerveau, ou lorsqu'ils enregistrent, avec l'ergogramme de Mosso, l'énergie musculaire dépensée, ils font d'utiles travaux, mais dont les conclusions ne sont nullement incompatibles avec une théorie intellectualiste de l'art musical. Leurs expériences sont-elles incapables d'arriver à des conclusions générales, c'est-à-dire scientifiques ? Les résultats n'en doivent-ils pas nécessairement varier avec chaque sujet ? C'est ce qui paraît bien probable.

Ce qu'on peut au moins affirmer, c'est que, en voulant généraliser, ils s'ap-

puient assez souvent sur des faits de légende, ou mal interprétés. Je crois devoir en signaler brièvement quelques-uns qui reparaissent dans beaucoup de publications (1) :

1° Les *expériences faites sur les animaux* (par ex. sur les célèbres éléphants du Jardin des Plantes, l'araignée de Grétry, etc...) ; elles ne prouvent absolument rien, la psychologie de l'animal nous étant très inconnue ; 2° Les *légendes* (comme celle de Timothée, faisant entrer Alexandre en fureur ou le calmant à volonté avec des airs de musique) ; 3° Les *affirmations de romanciers* (celle de Tolstoï, par ex., dans *la Guerre et la Paix*, tr. fr. par « une Russe », vol. II, p. 117) ; 4° Le *pouvoir attribué par tradition à la musique de guérir certaines maladies*. Il y a là une erreur d'interprétation. Il est parfaitement exact que, chez les anciens et même chez les modernes, on a eu recours à la musique pour essayer de guérir certaines maladies ; mais c'est parce qu'on attribuait autrefois au chant le pouvoir *magique* (ce qui n'a rien de commun avec la physiologie) de débarrasser le malade du mauvais Esprit qui était censé le posséder ; l'opinion des modernes (jusques et y compris la thèse peu décisive de M. Soula, 1883), attribuant à la musique un pouvoir réel, n'est qu'une survivance de cette très antique croyance.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Deux anciennes mélodies de la Vénétie occidentale (2).

II

CONSIDÉRATIONS FINALES.

En examinant bien les cinq phrases de notre mélodie n° 1, celle de *l'Oiseau*, il n'aura pas échappé au patient lecteur qui aura suivi avec attention la structure de la version première, celle de San Florian, que deux d'entre elles, la troisième et la quatrième, ne forment point, comme les autres, des membres à part, bien définis, mais que leurs lignes mélodiques s'entrecroisent : elles sont pour ainsi dire soudées ensemble. En effet, la fin de la troisième et le commencement de la quatrième phrase ne sont point séparés par un arrêt, une interposition ; la même mesure contient, sans interruption de la ligne mélodique, la cadence, la chute de l'une et la mesure initial, le commencement de l'autre, la fin du vers *b)* et le commencement du vers *a)*.

Version du S. Florian.



C'est là qu'a lieu la transformation du distique ou quatrain en pentamètre, c'est ici qu'est l'originalité de ce chant et qu'il dévie de la structure normale. Voici comme il aurait dû être :

(1) V. dans la *Rivista musicale* le travail de MM. Vaschide et Lahy, cité plus haut.

(2) Suite et fin. Voir la *Revue* du 1^{er} mars.

phrase, B. phrase, A (répétition)

Per la cam-pag-na vo-la Quell' u-ze-lin del bosc

7 8 | 9 10 | 11 12 | 13 14 | 15 16 || 7 7 8 | 9 10 | 11 12 | 13 14 | 15 16 (A)

pour faire concorder les longues et les brèves, former des mesures initiales conformes au levé.

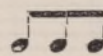
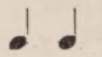
C'est de cette manière, c'est-à-dire avec une césure bien définie, voire des pauses pour donner au chanteur le temps de respirer, que ces deux phrases (la 3^e et la 4^e) se présentent dans la version de la Lombardie :

3^e phrase. 4^e phrase.

Per la campag-na vo-la Quell' u-ze-lin del bosc

7 8 | 9 10 | 11 12 | 13 14 | 15 16 || 7 7 8 | 9 10 | 11 12 | 13 14 | 15 16

Les arcs ici ne se rencontrent pas, ne fusionnent pas : chacun achève sa parabole : la distinction est parfaite et la structure pentamétrique en ressort clairement, correctement, selon toutes les règles de la musique d'art.

Que la mélodie se chante ainsi en Lombardie, nous n'avons aucune raison de le mettre en doute. puisqu'elle a été notée par un musicien expert, et jusqu'à preuve du contraire nous devons admettre que sa mémoire aura été fidèle, bien que, s'agissant de mélodie populaire, le musicien professionnel, le musicien d'art soit toujours exposé, lorsqu'il écrit de mémoire un air populaire, à substituer les rythmes réguliers établis par les lois et adoptés par l'habitude aux rythmes libres du génie populaire. Il faut se garder et se méfier de tout essai de faire entrer les mélodies traditionnelles dans les formes préconçues des mesures conventionnelles. C'est pourquoi nous avons cru devoir noter nos deux mélodies non en 6/8, c'est-à-dire en rythme binaire composé : , préférant les inscrire en rythme ternaire simple : $\frac{3}{4}$ ; en prenant pour χρόνος πρώτος la noire au lieu de la croche, ce qui nous a paru aussi plus rationnel, vu le mouvement lent de la cantilène. Ceci nous a conduit à la constatation du mètre supérieur de *trois mesures (a tre battute)* (1), dont l'allure ailée, comme nous l'avons dit, prête un si grand charme à la ballade de *l'Oiseau* tel que nous l'entendîmes à San Florian et à Serravalle (2). Dans la version lombarde, trouvée dans le recueil susdit, tout se passe plus correctement, chaque phrase se compose de deux mesures isochrones, l'élément binaire symétrique préside à chacune.

Or, correction et chant populaire se rencontrent rarement, et si la mélodie d'art et sa structure artificielle peut se comparer souvent aux cristallisations, aux formes similaires, la vraie chanson populaire est, elle, plutôt une plante, un organisme vivant, à mouvement libre, et animée d'une vie particulière dans

(1) Pendant de la tripodie iambique du vers.

(2) Et qui ne se trouve pas dans la structure de la mélodie notée de mémoire par le Maestro Sacchi.

chaque part de ses manifestations, — dans chacune de ses branches, dont l'une ne sera jamais l'exacte reproduction de l'autre. — Que l'on compare entre elles ces trois versions recueillies de la bouche du peuple, sur cette route qui de la plaine lombardo-vénitienne monte lentement vers les Dolomites et dont ces trois versions marquent autant d'étapes : quelle diversité ! quelle désinvolture, dans celle surtout que chantent là haut sur le haut plateau des montagnes qui s'élèvent à pic en face de *Longarone* au delà du torrent qui va devenir le Piave, — et quelle poésie ! — ces jeunes paysannes de montagne — entonnant cette lente ligne mélodique fleurie comme les ondulations des prés sur leur haute plaine (*hoch-plateau*) ! Ce sont en effet les « fioritures », les « appoggiatures », qui distinguent la version du hameau *Erdt* de celle de San Florian, de celle de Serravalle ; on dirait que plus haut cette mélodie est allée, plus elle s'est affranchie des règles préconçues, des formes stylisées ; — c'est la version à 2.000^m de hauteur qui ressemble le moins à celle de la plaine ! — C'est à peine si on y découvre encore les traces d'une structure quelconque, outre la division primaire en deux membres de période, et, ce qui est bien plus curieux : la structure de cinq phrases en est complètement disparue ! — Ce n'est plus la forme $a\ a\ |\ b\ a\ b$ que nous avons constatée dans les versions de San Florian et de Serravalle, et qui ressort si clairement dans celle de la Lombardie : c'est la forme suivante : $a + a\ ||\ b + b$, — en tant que nous considérons la base métrique proprement dite du distique, le même qui a servi aux autres versions. La phrase initiale, le premier vers *a*) : « (E) *L'Uzelin du bosc* », est répétée, et le second vers *per la campagna vola* aussi — sans [que la phrase première y revienne pour la troisième fois, ce qui avait déterminé le pentamètre. — En

♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |
 Quell' u- ze- lin del bosc

revanche, nous voyons une phrase étrangère surajoutée à la fin du premier membre de la période (Vordersatz).

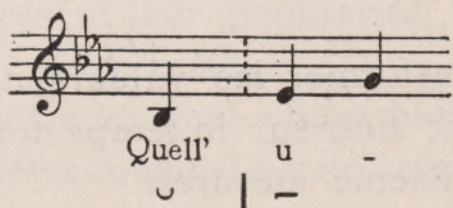


Si cet épiphthegme, ou phrase surajoutée (1), ne doit compter pour rien dans la quantité du vers, il ne doit pas non plus être compté, du moins en ce cas, il nous semble, dans la quantité de la mélodie ; c'est un ornement, une prolongation volontaire, au gré du chanteur, de la note finale, comme le paraphe dans une signature.

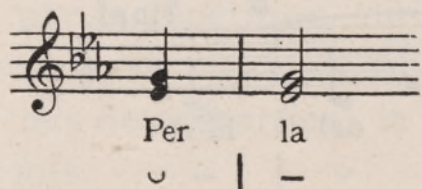
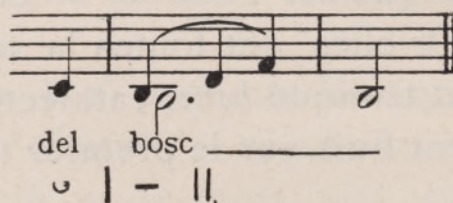
Et nous voici à la mesure finale — si importante comme complément de la mesure initiale, si caractéristique au point de vue de l'éthos, si déterminante et indicatrice comme document ethnologique d'origine, de provenance.

Voici la physionomie des *mesures finales* des quatre versions des deux premiers vers de l'*Oiseau* mis en regard de leurs *mesures initiales* respectives :

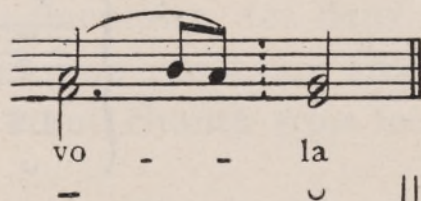
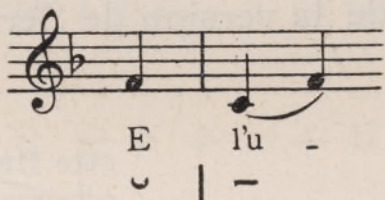
(1) « On appelait ἐπιφθεγμα dans l'antiquité, et l'on appelle γυρισμα en grec moderne, une phrase ou un mot surajouté qui s'intercale soit à la fin, soit au milieu d'un vers, et qui ne compte pour rien dans la quantité. » (*Mél. pop. de Grèce*, de Bourgault-Ducoudray, p. 24. Introduction.)

*Mesure initiale.**Mesure finale.***S. Florian :**

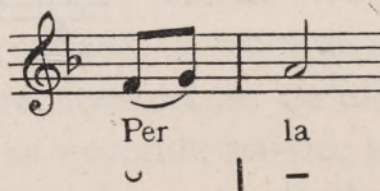
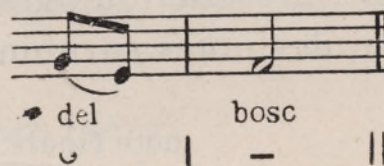
Solo:



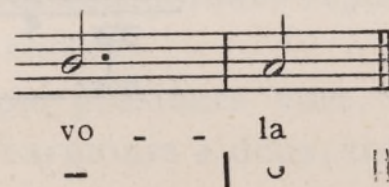
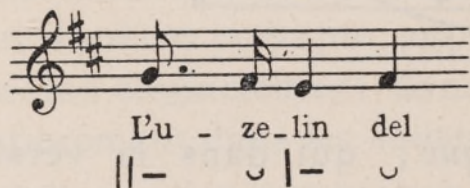
Chœur. :

**Serravalle :**

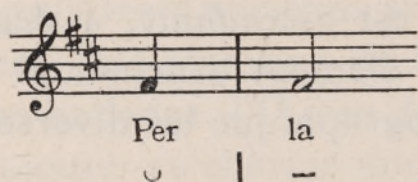
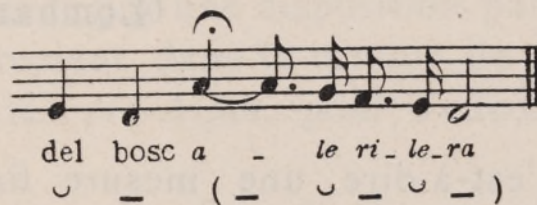
Solo.



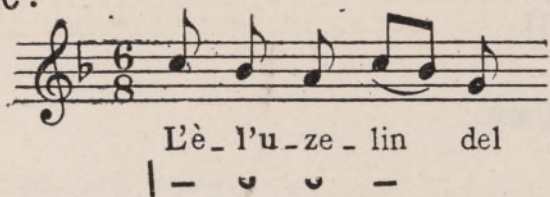
Chœur.

**Erdt :**

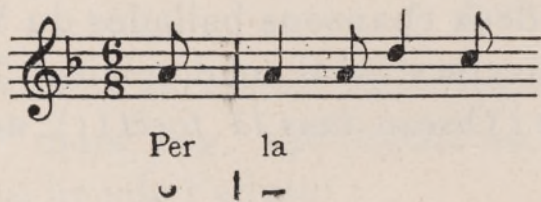
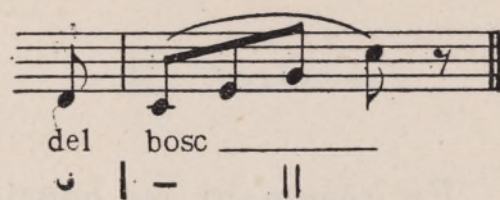
Solo.



Chœur.

**Lombardie :**

Solo. ,



Chœur.



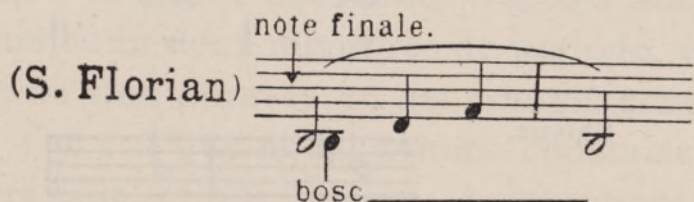
Sur huit mesures initiales, il y en a 6 *au levé* correspondant au mètre iambique avec anacrouse (San Florian, *a* et *b* ; Serravalle, *a* et *b* ; Erdt *b* ; Lombardie, *b*) et deux *au frappé* : l'une, de la version de Erdt, correspondant au mètre trochaïque sans anacrouse du premier vers, qui a changé sa nature par suite de l'élision de la première syllabe (*È* ou *Quell*) et est devenue tripodie trochaïque catalectique ; l'autre, de la version de Lombardie, où la syllabe *L'è* reçoit l'ictus et le frappé, de légère devient accentuée, ce qui est à noter.

Quant aux *mesures finales*, il devrait y avoir quatre mesures catalectiques et quatre acatalectiques pour correspondre avec la rime masculine et féminine du distique *del b'osc* ∪ ∟ et *v'ola* ∟ ∪.

Or elles ont toutes la tendance à transformer les valeurs des syllabes : le mot tronqué *bosc*, catalectique qui devrait finir sur le temps fort, et virtuellement finit sur le premier temps de la troisième mesure :



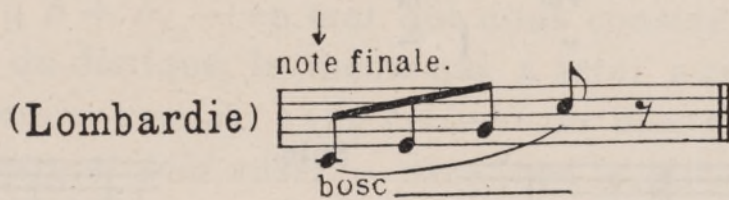
reçoit presque toujours, à l'exception de la version de Serravalle, une prolongation, des notes surnuméraires :



ou



ou :



c'est-à-dire une mesure finale *acatalectique*, qui dans la version de la *montagne* se développe en une agogée *descendante*, à degrés *conjoint*s, tandis que dans celle de la *plaine* cette agogée est *ascendante*, à degrés *disjoint*s. Cette adjonction ajoute à la structure un élément ornemental et caractérise comme signe distinctif ethnologique et topographique les diverses versions.

III

RÉSUMÉ.

En résumant les considérations principales sur la structure pentamétrique que nous a suggérées l'analyse de ces deux chansons-ballades du Veneto occidental, et spécialement celle dont les diverses versions donnaient lieu à l'analyse comparative : l'ancienne mélodie de l'*Oiseau dans la forêt* (1), nous arrivons aux conclusions suivantes :

1. La structure à cinq divisions ou phrases musicales (pentakolon mélodique) se rencontre dans les traditions anciennes du chant populaire du Veneto et notamment dans le district de Belluno et les communes de Vittorio-Veneto jusqu'à Longarone.

2. Cette forme à cinq phrases s'y présente sous diverses variantes, et avec différents textes.

(1) Qui se chante, nous a-t-on assuré, même au delà des Alpes du Tyrol (information que nous n'avons pas encore pu contrôler nous-même).

3. Les deux spécimens principaux de ce type, les plus répandus et ayant conservé jusqu'à présent leur popularité, sont les chansons-ballades *l'Uselin del bosc* et *la Figlia del paesan*.

4. Le pentamètre musical a pour base un dimètre (2 + 2) poétique (distique).

5. Le pentamètre musical est déterminé non pas par dilatation, ni adjonction, ni répétitions de paroles, ni par intercalation d'un vers ou de mots hors cadre (επιφθεγμα), mais par la répétition entière et non fragmentaire des deux vers (κῶλα) qui composent le distique et notamment par une répétition (reprise) non symétrique des deux parties, le premier vers étant chanté trois fois, le second vers deux fois.

6. La répétition des vers ne s'y fait pas d'une façon suivie, mais d'une façon mélangée ; le vers *a* étant, à sa troisième reprise, placé entre les deux répétitions du vers *b* :

$$a + a \parallel + b + a + b \parallel = 5 \text{ phrases (vers).}$$

7. La première partie de ce pentamètre d'ordre supérieur est toujours exposée par une voix seule (coryphée), la seconde chantée par le chœur.

8. La première partie, lors même qu'elle est chantée par plusieurs voix, est toujours à l'unisson ; la seconde partie, toujours avec harmonie à deux, trois, quatre parties, presque toujours en tierces.

9. La structure musicale pentamétrique déterminée par une disposition particulière du dimètre poétique apparaît plus clairement dans la version de la *plaine* et moins distinctement dans les versions des *pré-Alpes*, pour s'effacer presque entièrement dans les *hautes Alpes*.

10. Cette disposition alternative d'un chant solo suivi d'un chœur, propre aux chants populaires d'ancienne tradition, et qui était en usage chez les anciens Grecs (première Ode pythique de Pindare), indique l'origine ancienne de ces deux chansons-ballades (*l'Oiseau dans la forêt* et *la Fille du paysan*) du Veneto occidental et ajoute, au charme musical de la structure pentamétrique qui leur sert de base, l'intérêt et le mérite d'une tradition ancienne parfaitement conservée.

E. ADAÏEWSKY.

Venise, oct. 1903.

ERRATA

Dans les « Deux anciennes Mélodies de la Vénétie occidentale » de E. Adaïewsky, n° du 1^{er} mars, *pag.* 146 (notice au bas de la page), lire :

Fadalto au lieu de *Fadutto* ;

Fatto alto au lieu de *Jutto alto* ;

pag. 147, schéma métrique de *la Fille du paysan* :

	∟	∪	—	∪	—	∪	—
E	la	fi-	glia	del	pae-	san	

id. (notice au bas de la page)

lire : *phrase initiale* au lieu de *phrase immédiate*.

p. 151 lire : *tutti dican*, au lieu de *tutti dicau*.

id. inflexion qui la *rend* propre, au lieu de *veut*.

Théâtres et Concerts.



CONCERTS CHEVILLARD. — 12 et 19 mars. — *La Damnation de Faust*, conduite avec beaucoup de précision, et avec la reprise traditionnelle de la *Marche hongroise*. Mais pourquoi alors nous avoir privés naguère, avec tant d'obstination, du plaisir d'entendre deux fois le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*? M^{me} Raunay est une Marguerite délicieuse, et M. Lafite un Faust excellent. — L. L.

CONCERTS COLONNE. — 19 mars. — 1^{re} audition de l'*Ave Maria* de Max Bruch.

Ce morceau, sans accent religieux, qui est plutôt un air de théâtre qu'une prière, peut cependant appartenir au genre de la musique mondaine pour église catholique par un certain accompagnement de harpe : les arpèges de harpe sont de rigueur pour tout *Ave Maria* qui se respecte. M^{me} Lola Rally a chanté en allemand avec assez de succès. Le violoncelle solo de l'orchestre, M. Ch. Baretti, a joué le *Concerto en ré* de Lalo. Il s'est tiré à son honneur des difficultés du finale, sans trop de fausses notes ; son style est bon, et sa sonorité charmante. Ce concerto, à peu près dénué de traits de virtuosité pure, bien écrit pour l'instrument, sauf quelques passages scabreux, a été écouté avec plaisir et a valu à l'interprète d'unanimes applaudissements. — L'ouverture des *Noces de Figaro*, exécutée dans un mouvement modéré, sans exagération de nuances, m'a fait plus de plaisir chez M. Colonne que chez M. Chevillard, où le vertige de la vitesse et le mystère du pianissimo m'avaient étrangement surpris. Pour terminer, le *Requiem* de Berlioz (13^e audition), sans doute trop rempli d'effets romantiques, une ou deux fois agaçant par des puérilités démodées, mais admirable cantate de deuil et de terreur, profondément religieuse et faite pour l'église. M. Emile Cazeneuve m'a ému comme d'habitude dans son simple et poignant *Sanctus*.

M. Colonne avait donné, le dimanche précédent, la 1^{re} audition d'une *Elégie symphonique*, de M. Armand Marsick. Je reprocherai à ce musicien des visées trop ambitieuses. Son talent s'accommoderait mieux, il me semble, d'un genre de musique intime et tempéré. Ce haut style qui amalgame Verdi, Massenet et Wagner, est un peu inexpérimenté : que M. Marsick cherche ce que ses épaules peuvent porter, et je ne doute pas qu'il ne montre alors des qualités plus personnelles. — A. L.

WASHINGTON PALACE. — 15 mars. — Deuxième concert de M. Ed. Bernard et Willy-Burmester. Ce dernier est un violoniste sérieux, d'un mécanisme sûr, mais trop épris de difficultés : le *Rondo* de Saint-Saëns, l'*Étude* de Chopin-Burmester, la *Danse des sorcières* de Paganini-Burmester, témoignent de ce goût fâcheux. M. Ed. Bernard triomphe dans le *Prélude, aria et finale* de Franck, et dans le *Nocturne* et la *Polonaise* de Chopin, par son jeu ample, puissant, et en même temps bien ménagé et réfléchi. Je connais peu de pianistes qui approchent de cette haute intelligence. — L. L.

SALLE ERARD. — 27 mars. — Premier concert historique de M. R. Viñès. C'est sur un clavecin authentique que sont exécutées les œuvres anciennes, jusqu'au XVIII^e siècle : les variations sur le *Chant du chevalier*, du vieux maître espagnol Cabezon (1510-1566), œuvre admirable, dont la forme un peu austère s'accompagne de tant de grâce et d'émotion ; un charmant *Minuetto* inédit de Moreno (XVIII^e siècle) ; puis des œuvres de l'école anglaise, plus sèches, sauf le beau *Prélude* de Purcell ; une fugue de Frescobaldi, et une *Sonate* de Scarlatti, fort jolie, avec quelques tendances à la virtuosité italienne ; nos clavecinistes enfin triomphent, avec une danse de Chambonnières, les *Vieux Seigneurs* de Couperin, que l'on croit voir glisser à pas menus sur le parquet, et son *Arlequine*, d'une recherche harmonique exquise ; les *Tourbillons* de Rameau (sur un fortépiano du XVIII^e siècle), et le *Concert des oiseaux* de Dandrieu, gazouillis confus et charmant qui parfois s'arrête essoufflé, comme pour reprendre haleine. Les œuvres de l'école allemande ont paru moins colorées, moins poétiques : la miniature convient mieux à Rameau qu'à Haendel, à Couperin qu'à J.-S. Bach. On ne saurait rêver interprétation plus souple et plus sobre, plus émue et plus impeccable, plus délicate et plus vigoureuse que celle de M. R. Viñès. — C. Z.

Jeudi 30 mars. — Brillant concert donné par M^{lle} Gerda Magnus, avec le concours de M. Joseph Hollman (au programme : Saint-Saëns, Max Bruch, Scarlatti, Schubert, Chopin, Hollman).

ECOLE DES HAUTES ETUDES SOCIALES. — 20 mars. — M. Laloy, dans sa première conférence, étudie *Fervaal*, de V. d'Indy, et montre que si l'influence wagnérienne s'est exercée sur le drame, la musique, par son caractère de netteté, de fermeté, de précision, même un peu minutieuse, révèle une personnalité bien accusée. Le 27 mars, deux œuvres de l'école veriste française, l'*Ouragan*, de Bruneau, et *Louise*, de Charpentier, sont analysées à leur tour. Le 3 avril, il sera question de *Pelléas et Mélisande*.

— 23 mars. — M. Calvocoressi retrace fort agréablement l'histoire de l'école russe contemporaine. Un concert fait suite à cette conférence : le quatuor Luquin enlève de verve la *Sérénade espagnole* du quatuor Bélaïef (cette partie du quatuor est de Borodine). M^{lle} Tomasset chante avec expression, mais parfois dans un mouvement trop lent, des mélodies de Borodine, Moussorgsky, Rimsky-Korsakof et Balakiref. Et M. Viñès est merveilleux de délicatesse, de poésie et de virtuosité dans les *Tableaux d'une Exposition*, de Moussorgsky, et l'orientale *Islamey*, de Balakiref.

SALLE DES GALERIES DE LA CHARITÉ. — 24 mars. — Ce concert, composé de fragments de l'*Orfeo*, du *Couronnement de Poppée*, de l'*Armide* de Lulli, des *Éléments* de Destouches, et de *Castor et Pollux*, permettait de suivre le développement de la musique dramatique jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. C'est ce que j'ai essayé de montrer dans une courte causerie préliminaire, en dégagant surtout le caractère dominant de ce genre de l'opéra, aristocratique et mondain dans son principe, dans ses origines, et encore aujourd'hui dans l'opinion d'une bonne partie du public. M. d'Indy, qui devait diriger le concert, retenu au dernier moment par un deuil de famille, avait désigné, pour le remplacer, M. de Lacerda, qui voulut bien assumer cette lourde tâche. Il faut lui en savoir beaucoup de gré, car l'exécution a été parfaite de correction, de précision, de finesse et d'intelli-

gence ; et ainsi s'est affirmée une fois de plus devant un nombreux public, la maîtrise de ce jeune maître. M^{mes} M. Legrand, Pironnay et L. Flé, MM. Bourgeois et David ont eu leur bonne part des applaudissements : ne craignons pas de dire que, pour le style, les chanteurs de la *Schola* n'ont guère de rivaux. — L. L.

SALLE DU JOURNAL. — 23 mars. — La conférence de M^{me} de Sémo est suivie d'un concert où l'on exécute quelques-uns de ces chants arabes, si intéressants et si pieusement recueillis par M. Rouanet, notre collaborateur (n° du 1^{er} mars).

SALONS MUSICAUX. — Toujours très brillants et très recherchés du monde artistique et littéraire, sont les samedis de M. Dujardin-Beaumetz, le très bienveillant sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts. Au programme de la dernière soirée donnée rue de Valois : un fragment (correct, académique, un peu froid) de la *Symphonie* en *ut* majeur de Jules Mouquet, un des derniers prix de Rome ; le délicieux *Rondino* en *mi* ^b de Beethoven (pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) ; le *Preludio* et *fughetta*, op. 40 — pétillant d'esprit et de grâce — de Gabriel Pierné (par les mêmes instruments, plus 2 flûtes) ; l'air de la folie de *Lucia* (bien peu de *jolie* dans cette virtuosité !) par M^{lle} Courtenay ; *Arabesque* de Debussy et *Napoli*, de Liszt, exécutés par M. Ed. Bernard ; quelques pièces de Massenet ; un *Madrigal* aimable de Lauweryns, le menuet de l'*Orphée* de Gluck, un *Scherzo* de Widor par M. Georges Barrère, et le 1^{er} acte de *Lakmé* (avec MM. Clément et Delvoye, M^{mes} Vallandri, Pierron, etc.). Je ne parle pas de la partie littéraire de cet éblouissant programme (M. Le Bargy, M^{lle} Sylvie, etc.). — C.

— 18 mars. — Très intéressante matinée chez le sculpteur Alexandre Zeitlin, dont le frère, M. L. Zeitlin, joue avec beaucoup d'ampleur et de sûreté le *Poème* de Chausson. M. Ricardo Viñès nous fait entendre la *Toccata* de Debussy, et la *Pavane pour une Infante défunte*, de Ravel, d'un charme mélancolique si raffiné ; je compte beaucoup sur Ravel pour l'avenir de notre musique. M. Llobet est un virtuose de la guitare, qui tire de son instrument une étonnante variété de timbres et de nuances : on a beaucoup goûté le *Caprice arabe* de Tarrega, et les variations sur l'air de la *Jota*. Enfin M^{me} Georgette Leblanc chante, dit et mime à la fois les poèmes chinois de Judith Gautier, mis en musique par M. G. Fabre, ainsi qu'une chanson de Maeterlinck, et le *Dansons la Gigue* de Ch. Bordes ; l'effet est grand et saisissant ; c'est là un art nouveau et unique en son genre, et le goût le plus pur préside à cette union de la plastique et de la musique.

Le lendemain, c'était à un concert tout moderne que nous conviait M^{me} la princesse de Cystria. Un joli duo de la *Tempête* de Chausson, puis la *Sonate* de Franck, fort délicatement interprétée par MM. Viñès et Zeitlin, les *Masques* et l'*Ile joyeuse* de Debussy, que M. Viñès enlève avec une fougue et une souplesse merveilleuses, le *Balcon* et le *Clair de lune*, de Debussy, où nous retrouvons M^{me} C. Fourier et ses qualités si personnelles d'émotion intense et de construction intelligente, enfin deux mélodies nouvelles d'A. de Polignac : *Jardin du Roy* (1)

et *Rêverie* (1) : j'aime beaucoup la langueur mélancolique de la première et le petit développement par imitation du milieu, qui dit si bien la tristesse des choses anciennes ; et j'aime mieux encore la seconde, pour les inflexions tendres du chant, et l'accompagnement où l'on croit voir se lever, pour retomber lentement ensuite, les voiles du souvenir. Il y a là, comme dans toutes les œuvres de l'auteur, un charme particulier et inimitable, le charme d'une pensée subtile et pure, nourrie de rêve et presque étrangère à ce monde. M^{me} Fourrier a merveilleusement compris et mis en valeur ces deux pièces qui lui ont valu un grand succès. Puis, le salon à moitié vide déjà, M. Viñès consent à se remettre au piano et nous joue la *Pavane* et les *Jeux d'eau* de Ravel, qu'on ne se lasse point d'entendre. — L. L.

— Le même jour, très intéressant concert du *Double Quintette*, dans les salons de M^{me} Postel-Vinay.

GRANDE SALLE PLEYEL. — *Concerts d'avril*. — Le 1^{er}, M. Franz Fischer, chef d'orchestre des théâtres de Munich et Bayreuth ; 2, M^{me} Bertrand Papin (élèves) ; 3, M^{me} Pasque Jétot ; 5, M. Joseph Debroux ; 6, M. Albert Geloso ; 7, M. Max Berhens, professeur au Conservatoire de Genève ; 8, la Société de Concerts des Instruments anciens ; 9, M^{me} Anna Fabre (élèves) ; 10, M. Franz Fischer (2^e séance) ; 11, M. Edouard Tourey, avec orchestre ; 12, M^{me} Lucile Wurmser, harpiste ; 13, la Société des Instruments à vent, à 4 heures ; M^{lle} Schnitzer ; 15, M. Paul Viardot ; 16, M^{lle} Fernet (élèves) ; 17, M. Gustave Borde ; 18, la Société des Compositeurs de musique (avec orchestre).

— Les cinq matinées musicales consacrées à l'audition annuelle des élèves des Cours Hortense Parent auront lieu les dimanches 2, mercredi 5, jeudi 6, vendredi 7, et dimanche 9 avril (salons Pleyel). On sait que ces cours pour les jeunes filles du monde représentent l'école d'application de l'excellente école préparatoire au professorat du piano fondée par M^{lle} Parent en 1882.

OUVRAGES REÇUS

ROGER DUCASSE. — *Petite Suite*, pour piano à quatre mains. Paris, Astruc.

GABRIEL DUPONT. — *Poèmes d'Automne*, pour piano et chant. Paris, Astruc.

MAURICE RAVEL. — *Quatuor* pour instruments à archet. Paris, Astruc.

LIONEL DE LA LAURENCIE. — *Essai sur le goût musical*. Paris, Joanin. (Ouvrage rempli de faits et d'idées intéressantes, qui sera le régal de tous les délicats.)

EMILE TRÉPARD. — *Le cantique de Bethphagé*, piano et chant. Paris, Grus.

GUIDO ADLER. — *Richard Wagner*, leçons professées à l'Université de Vienne, 1 vol. Leipzig, chez Breitkopf (magistral).

(1) Demets éditeur.



Informations.

Sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, M. Bienvenu-Martin vient d'accorder une somme de six cents francs à la Société quatuor Haydn-Mozart-Beethoven, et une somme de deux mille quatre cents francs à l'Ecole de Chant choral.

ROUBAIX. — Par arrêté du 4 mars de M. le Préfet du Nord, MM. Beyls (Yvon) et Mercier (Hector) ont été nommés professeurs du Cours élémentaire de solfège et du Cours de contrebasse à cordes, à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Turbelin, décédé.

SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS. — Les concours ouverts en 1904 par la Société des Compositeurs de Musique ont donné les résultats suivants :

I. *Symphonie* à grand orchestre :

Prix de 1.000 francs, offert par M. le Ministre des Beaux-Arts, non décerné.

Deux mentions honorables :

1^o Avec prime de 300 francs, à M. Georges Sporck ;

2^o Avec prime de 200 francs, à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Thalassa*.

II. *Œuvre symphonique* pour piano et orchestre :

Prix de 500 francs (fondation Pleyel-Wolf-Lyon), non décerné.

III. *Mélodie*, avec accompagnement de huit instruments concertants :

Prix de 500 francs, offert par M. Albert Glandaz, décerné à M. Marcel Bertrand;

Deux mentions honorables :

1^o A l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Expression et Sincérité* ;

2^o A M. Aloys Claussmann.

IV. *Quatuor* pour deux violons, alto et violoncelle :

Prix de 500 francs offert par la Société, décerné à M. Emile Goupil.

Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Las! j'en tremble...*

V. *Suite* pour harpe chromatique et deux instruments à vent :

Prix de 200 francs offert par la Société, décerné à M. Edouard Mignan.

Deux mentions honorables :

1^o A l'unanimité, à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Instar omnium* ;

2^o A M. Aloys Claussmann.

Il ne sera pris connaissance des noms des auteurs ayant obtenu des mentions qu'avec leur assentiment.

BORDEAUX. — *Grand-Théâtre*. — Quelques manifestations hostiles à la direction se sont produites ces jours derniers au Grand-Théâtre au sujet de diverses récriminations formulées par quelques énergumènes. Je suis extrêmement heureux de constater que leur but a totalement échoué et que notre sympathique directeur, M. F. Boyer, a montré, dans une lettre justificative, la situation toujours florissante de notre scène, en rapport avec les moyens qui lui sont fournis et les besoins du répertoire moderne.

Dans *Manon* et *Lakmé*, M. Ed. Clément vient de remporter un énorme succès. Il semble même que son merveilleux organe ait gagné en sonorité et en ampleur

dans le médium ; dans ces conditions, notre plus vif désir est de le voir le plus souvent possible revenir parmi nous.

M. Jérôme est engagé sur notre scène pour le restant de la saison.

JOS. GRIMO.

LILLE. — Le dernier concert de la Société de musique de Lille, dimanche 12 mars, débutait par la *Pastorale* que M. Maquet conduisit avec une grande autorité. Il la joue « à l'allemande », et ses mouvements rappellent plus ceux de Nikisch que ceux de Chevillard. Quoi qu'il en soit, l'exécution a fait grand plaisir, justement parce qu'elle n'était pas ce qu'on entend tous les jours, et la deuxième partie a été écoutée religieusement, car l'orchestre l'a rendue avec un charme infini.

Le *Mazeppa* de Liszt, qui suivait, n'a pas enthousiasmé la salle, non que l'exécution n'en fût pleine de feu, mais cette œuvre contient par trop de « ferblanterie romantique » et manque de conviction, principalement dans la petite marche finale, fantaisiste mais banale. M^{lle} Renier a fait entendre le *Concerto* pour harpe de Pierné. Ecrit pour l'orchestre dans une tonalité désagréable, le *Concerto* fait briller toutes les ressources de la harpe, débutant par un thème qui n'est pas sans analogie avec celui de *l'Après-Midi d'un Faune*, avec, après quelques modulations, un allegretto point désagréable par ses pizzicati de cordes.

M^{lle} Renier possède plus de force et de virtuosité que de charme réel, mais il est vrai, point de mièvrerie, et son beau talent s'est exercé plus à l'aise dans des pièces pour harpe seule et surtout dans la *Gavotte* de la sonate de violon de Bach en si mineur, arrangée pour piano ou harpe par Saint-Saëns.

M^{me} Brema, par son style et son autorité admirables, éclipse, à mon avis, toutes les cantatrices dramatiques actuelles, chantant à mi-voix l'air d'*Orphée* de Gluck avec des demi-teintes exquis ; elle a ensuite déployé son talent dramatique dans le finale du *Crépuscule*, où elle arrache l'admiration des moins convaincus, tant par son art que par la noblesse de ses attitudes. L'orchestre, qui l'accompagnait sans répétition, acquiert de jour en jour plus de souplesse, de sonorité et de cohésion. Lille renaît d'ailleurs à la musique : fondation d'une Société d'instruments à vent et d'une Société de musique de chambre que dirige Rieu et son excellent quatuor à cordes. Au dernier programme, Monsuez a joué à ravir la *Sonate pour violoncelle* de Strauss, et Rieu celle de Benjamin Godard.

M^{lle} Chrétien, qui les accompagnait, est une belle artiste ; mais pourquoi s'opiniâtre-t-elle à écraser de la sonorité de son Steinway l'instrumentiste qui n'en peut mais ? C'est à décourager de faire de la musique de chambre !

Pendant ce temps, la Société des Concerts populaires poursuit sa marche monotone et n'a pas d'histoire. Après un concert Dubois Duvernoy, honnête, mais terne, elle s'apprête à donner un festival Blockx. Le Directeur du Conservatoire d'Anvers saura galvaniser, par sa maîtrise, l'orchestre languissant et donnera à M. Gédalge, qui y assistera, l'idée qu'il se trouve devant une association pleine de vie et de sentiments artistiques....

Dr H. GAUDIER.

ROUEN. — Après bien des incidents — en octobre grève d'une partie du personnel, en novembre dissolution de la société formée entre les directeurs, MM. Métot et Queval, qui ne s'entendent plus, en janvier liquidation judiciaire de la

direction Queval, — le calme semble revenu au Théâtre des Arts et la saison s'achève aussi brillamment que possible, grâce à l'intelligente administration du directeur actuel. — M. Raoul François n'est pas un inconnu à Rouen ; tout le monde ici a gardé un excellent souvenir des deux années durant lesquelles il avait déjà administré le Théâtre. Ses deux saisons furent superbes pécuniairement, ce qui est quelque chose, et artistiquement, ce qui est beaucoup. C'est alors, je tiens à le rappeler, que *Siegfried*, à cette époque non encore représenté en France, le fut pour la première fois à Rouen.

Cette année, M. François assumait une lourde tâche en consentant à prendre la direction du Théâtre pour les deux mois qui restaient à courir. La troupe léguée était sans répertoire, et, pour amener le public, on devrait changer l'affiche le plus souvent possible. Certes, les résultats obtenus n'ont pas toujours été fameux, mais je dois reconnaître que la faute n'en est pas au directeur, et malgré tout il y eut plusieurs soirées intéressantes, entre autres celles données avec les concours de M^{lles} Thevenet, Soyer, MM. Zocchi, Fournets, etc.

Quant aux nouveautés de cette année, elles se résumeront à la *Reine Fiammette*, *Suzel* d'André Pollonais et *Grisélidis*. Le délicieux conte dramatique de MM. Xavier Leroux et Catulle Mendès, joué sous le règne de M. Queval, retrouva au Théâtre des Arts le succès qui l'accueillit à Paris lors de son apparition. L'auteur dirigeait et sut parfaitement vivifier l'orchestre ; je fus surtout frappé des nombreuses qualités de l'exécution orchestrale.

Suzel, de MM. Julien Goujon, Bernède et André Pollonais, compte parmi les mauvais legs forcément recueillis par M. François. Sur un sujet bien anodin, M. Pollonais écrivit une partition où l'on trouve encore roulades et romances d'une inspiration par trop facile ; on en est aussi resté à la première représentation.

GEO. MONTREUIL.

M. Camoin, actuellement directeur du Théâtre d'Angers, est nommé pour trois ans directeur du Théâtre des Arts.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 janvier au 19 février 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Janvier	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	17.692 41
21 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	11.407 »
23 —	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	14.319 91
25 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	15.265 76
27 —	<i>Daria. — Coppelia.</i>	G. Marty. Léo Delibes.	11.828 91
30 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	C. Erlanger.	14.135 91
1 ^{er} Février	<i>Daria. — Rigoletto.</i>	G. Marty. Verdi.	14.795 76
3 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	18.509 41
4 —	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	12.346 »
6 —	<i>Daria. — Rigoletto.</i>	G. Marty. Verdi.	13.796 91
8 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	14.632 76
10 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	16.167 41
11 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	13.793 »
13 —	<i>Daria. — Rigoletto.</i>	G. Marty. Verdi.	12.173 41
15 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	13.463 26
17 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.317 41
18 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	11.700 »

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 janvier au 19 février 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Janvier	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	8.863 »
21 —	<i>Xavière. — Hélène.</i>	Th. Dubois. Saint-Saëns.	6.912 88
22 — matinée	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	9.608 50
22 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohême.</i>	Mascagni. Puccini.	5.828 50
23 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.531 50
24 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.306 »
25 —	<i>Xavière. — Hélène.</i>	Th. Dubois. Saint-Saëns.	3.613 »
26 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	9.807 52
27 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6 865 »
28 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	9.904 74
29 — matinée	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.666 50
29 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — Lakmé.</i>	Mascagni. L. Delibes.	5.806 50
30 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.625 50
31 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.556 50
1 ^{er} Février	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.234 »
2 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	8.479 64
3 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	8.497 »
4 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.740 38
5 — matinée	<i>La Fille du Régiment. — Xavière.</i>	Donizetti. Th. Dubois.	5.494 50
5 — soirée	<i>Les Rendez-vous Bourgeois. — La Traviata.</i>	Nicolo. Verdi.	5.211 50
6 —	<i>Le Domino noir.</i>	Auber.	4.543 »
7 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	5.768 50
8 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	5.823 50
9 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.372 52
10 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.309 50
11 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.726 74
12 — matinée	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	7.211 50
12 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.231 50
13 —	<i>Xavière. — Les Rendez-vous Bourgeois.</i>	Th. Dubois. Nicolo.	4.297 »
14 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	5.158 50
15 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	6.356 50
16 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.053 64
17 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.153 50
18 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	9.603 88
19 — matinée	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	7.079 »
19 — soirée	<i>Les Noces de Jeannette — Lakmé.</i>	Massé. L. Delibes.	6.140 50

MONTE-CARLO. — Première représentation (création) de *Amica*, opéra en 2 actes, poème de M. Paul de Choudens, musique de Mascagni.

Le nouvel opéra du célèbre compositeur italien témoigne d'un certain effort. On sent que les critiques adressées à ses précédents ouvrages ne l'ont pas laissé indifférent. Mais si la musique d'*Amica* serre de plus près le texte du livret,

elle est bien toujours de M. Mascagni, très italienne, heurtée, violente, recherchant les effets un peu gros, et dédaignant quelquefois la distinction.

Le poème est de M. Paul de Choudens. C'est un drame court qui, en peu de scènes, se hâte vers le dénouement. Un fermier, veuf, veut épouser une belle fille qui l'a ensorcelé ; mais il est gêné pour cela par Amica, sa fille, dont il se débarrasse en la fiançant à un de ses serviteurs, le timide Giorgio, qui est amoureux d'elle. Amica préfère le propre frère de son fiancé, Rinaldo, qui a été recueilli autrefois avec Giorgio à la ferme. De caractère indépendant, il s'est retiré depuis longtemps dans la montagne, où son amoureuse va le retrouver.

Ceci est l'action du premier acte, au début pastoral et se passant dans un site alpestre. A la fin de l'acte, Amica s'enfuit au milieu d'un orage classique d'un effet peu nouveau.

Au deuxième acte, beaucoup de sentiments passionnés sont exprimés violemment. Giorgio, renseigné par la nouvelle fermière, poursuit sa fiancée, la trouve dans les bras de son frère et hésite entre son amour et son affection fraternelle. Nouvelle chevalerie rustique, Rinaldo cède généreusement Amica à son rival et s'enfuit après avoir franchi un torrent sur un tronc d'arbre servant de pont. Mais Amica ne veut que lui et pour le suivre s'engage sur cette passerelle dangereuse ; elle tombe dans le précipice où elle se noie. Les deux frères, unis par la douleur, pleurent dans les bras l'un de l'autre.

Le rôle d'Amica devait primitivement être créé par M^{me} Emma Calvé. Il a été appris un peu à la hâte par M^{lle} Farrar, et un peu d'indécision s'en est suivi à la première représentation, qui n'en a pas moins été très bonne avec M^{me} Rainaldi, MM. Renaud, Rousselière, Lequien et l'orchestre de M. Jehin.

Cette œuvre, ainsi que la plupart des premières représentations à Monte-Carlo, faisait partie d'une fête de bienfaisance donnée au profit de la caisse de secours de la colonie italienne.

Hélène, de M. Camille Saint-Saëns, vient de triompher de nouveau, avec une interprétation admirable : M^{me} Litvinne a chanté et joué le rôle d'Hélène en grande tragédienne lyrique ; la voix généreuse de M. Rousselière a sonné à merveille dans le rôle de Pâris ; M^{me} Deschamps-Jehin fut une Pallas hautaine, fatale, de superbe allure. Et M^{lle} de Rubo a délicieusement chanté les phrases de Vénus.

L'orchestre, dirigé par M. Léon Jehin, a exécuté en absolue perfection cette partition magistrale.

Les Concerts classiques et modernes, en ce moment de grande saison, attirent un public nombreux qui emplit la salle Garnier et applaudit les œuvres inscrites au programme par M. Léon Jehin, et les virtuoses qui prêtent leur concours à ces belles séances musicales.

Après MM. Léon Moreau et Hugo Heermann, le maître pianiste Raoul Pugno a remporté un succès enthousiaste : il a admirablement joué Mozart, avec une fidélité d'interprétation telle que le génial compositeur de *Don Juan* revivait sous les doigts évocateurs du génial interprète. Dans l'*Africa* de Saint-Saëns et le *Rondo* de Weber, M. Raoul Pugno a fait acclamer sa virtuosité unique au monde, et surtout sa profonde fidélité d'interprétation : l'extraordinaire musicalité, qui fait la personnalité de l'éminent concertiste, assure au public des sen-

sations d'art pur, — ce qui est le privilège de M. Puguo, — et conquiert au grand artiste un succès qui va croissant d'année en année, et consolide sa triomphale réputation aujourd'hui mondiale.

NICE. — Première représentation (création) de *Rolande*, opéra en 3 actes et 4 tableaux, poème de M. Paul de Berel, musique de M. Hirschmann.

Parmi les compositeurs de la jeune école française, plusieurs cherchent à s'imposer à un public encore indécis dans ses préférences, en lui faisant de nombreuses concessions. Ils usent volontiers des harmonies modernes afin que l'on sache bien qu'ils connaissent leur affaire, mais sont assez réactionnaires dans leurs conceptions dramatiques. Cette tendance se remarque dans beaucoup d'œuvres nouvelles ; je l'avais constaté déjà, entre autres dans *Guernica*, dans *la Flamenca*, et même dans la *Reine Fiammette*, qui, au moins, est traitée, elle, avec originalité et une maîtrise remarquable. Je la constate encore dans *Rolande*.

M. Paul de Choudens, dont Paul de Berel est le pseudonyme, a favorisé cette tendance en offrant à M. Hirschmann un livret en prose rythmée, découpé en morceaux bien distincts, qui pourrait avoir été écrit pour Hérold ou Auber. Les effets les plus connus y sont accumulés le long d'une action assez simple, se passant sous le Directoire, et qui rappelle la *Proserpine* de Saint-Saëns ou la *Coupe et les lèvres* de Musset.

Après un prélude aux harmonies originales et cherchées, le premier acte s'ouvre sur le jardin des Tuileries, où, entre autres couples, devisent un jeune officier, retour d'Italie, et Rolande, sa fiancée. Dès le lever du rideau, la musique a changé de style ; elle est devenue monodique, rythmée, mélodique. Elle évite de couvrir les voix. Elle se compose le plus souvent de morceaux détachés précédés d'une ritournelle, et se terminant sur la tonique après un point d'orgue.

Le jeune officier est également aimé par une courtisane, Margha, son ancienne maîtresse. La rupture inévitable rend cette amante enragée. Elle fait provoquer son ancien amant par un bretteur dangereux avec qui il se battra le lendemain.

Le deuxième acte débute de nouveau par un prélude polyphonique qui fait place ensuite à des danses, vieux style, assez mal amenées, destinées évidemment à faire contraste avec la situation dramatique des deux jeunes époux. Car l'officier, marié de la matinée, a été obligé de quitter, en prenant un prétexte quelconque, son épouse pour aller se battre. Au 3^e tableau, nous assistons à ce duel, ce qui allonge inutilement la pièce. Mais il y avait là encore un effet à produire : la scène se passe derrière un couvent à l'intérieur duquel chantent des moines qui se taisent, comme par hasard, au moment du combat, et se remettent à chanter, toujours comme par hasard, au moment où le spadassin est tué par son adversaire.

Au dernier acte, nouveau contraste. Au début, leçon de danse très longue, gavotte qui semble écrite pour un *Petit Duc* quelconque, cela exécuté dans un vestibule, donnant sur un salon illuminé que l'on aperçoit de biais dans le fond. Margha pénètre dans ce vestibule alors que la fête est commencée. Elle offre à Rolande confiante des fleurs empoisonnées. La jeune femme les respire et meurt dans les bras de son époux, qui revient vainqueur de son duel, pendant que dans le grand salon on entend une valse genre Johann Strauss.

M^{lle} Cesbron est naturelle et gracieuse dans le rôle de Rolande ; M^{me} Heglon

est très belle dans celui de la courtisane jalouse. Le compositeur a écrit pour elle des notes basses tout le long de la partition, et l'abus finit par émousser leur effet. M. Salignac personnifiait le jeune officier très convenablement.

Mise en scène et orchestre très suffisants. Succès contestable.

EDOUARD PERRIN.

Le journal *les Beaux-Arts illustrés*, qui va paraître prochainement sous la direction de M. Arthur Bloche, expert près la cour d'appel, avec M. Gaston G'Sell, rédacteur en chef, sera, grâce à son organisation et à ses éminents collaborateurs spéciaux, l'organe le mieux renseigné sur le mouvement des choses d'art dans les musées nationaux et étrangers et dans les expositions.

Introduisant ses lecteurs chez les grands collectionneurs, dans les ateliers d'artistes, d'industries appliquées aux beaux arts, il donnera les comptes rendus les plus complets des ventes publiques avec physionomie des salles, prendra l'initiative de toutes les œuvres de bienfaisance au profit des artistes en détresse, afin de propager le développement de l'art français et d'encourager toutes les bonnes volontés.

La littérature, la musique, la poésie, l'archéologie, tout ce qui touche à l'art, aux sports, trouvera, dans le journal *les Beaux-Arts illustrés*, tant par le texte que par les gravures, un cadre digne d'eux.

Les chroniques immobilière, financière et de la mode, y occuperont une place importante.

L'abonnement pour Paris et la province : six mois, 7 fr. ; un an, 12 fr. ; pour l'étranger : six mois, 8 fr., un an, 15 fr.

S'adresser, pour toute communication, en l'hôtel des Beaux-Arts illustrés, 51, rue Saint-Georges. (Téléphone 155-48.)

Nous rappelons à nos abonnés le *Concours de Composition* qui a été ouvert par la **Revue Musicale**, pour un chœur à voix mixtes destiné à être exécuté dans les écoles. Nous avons déjà donné le programme de ce Concours (prix offert : 600 fr.), pour lequel les délais d'envoi expirent le 1^{er} août 1905.

Le Gérant : A. REBECQ.