LA

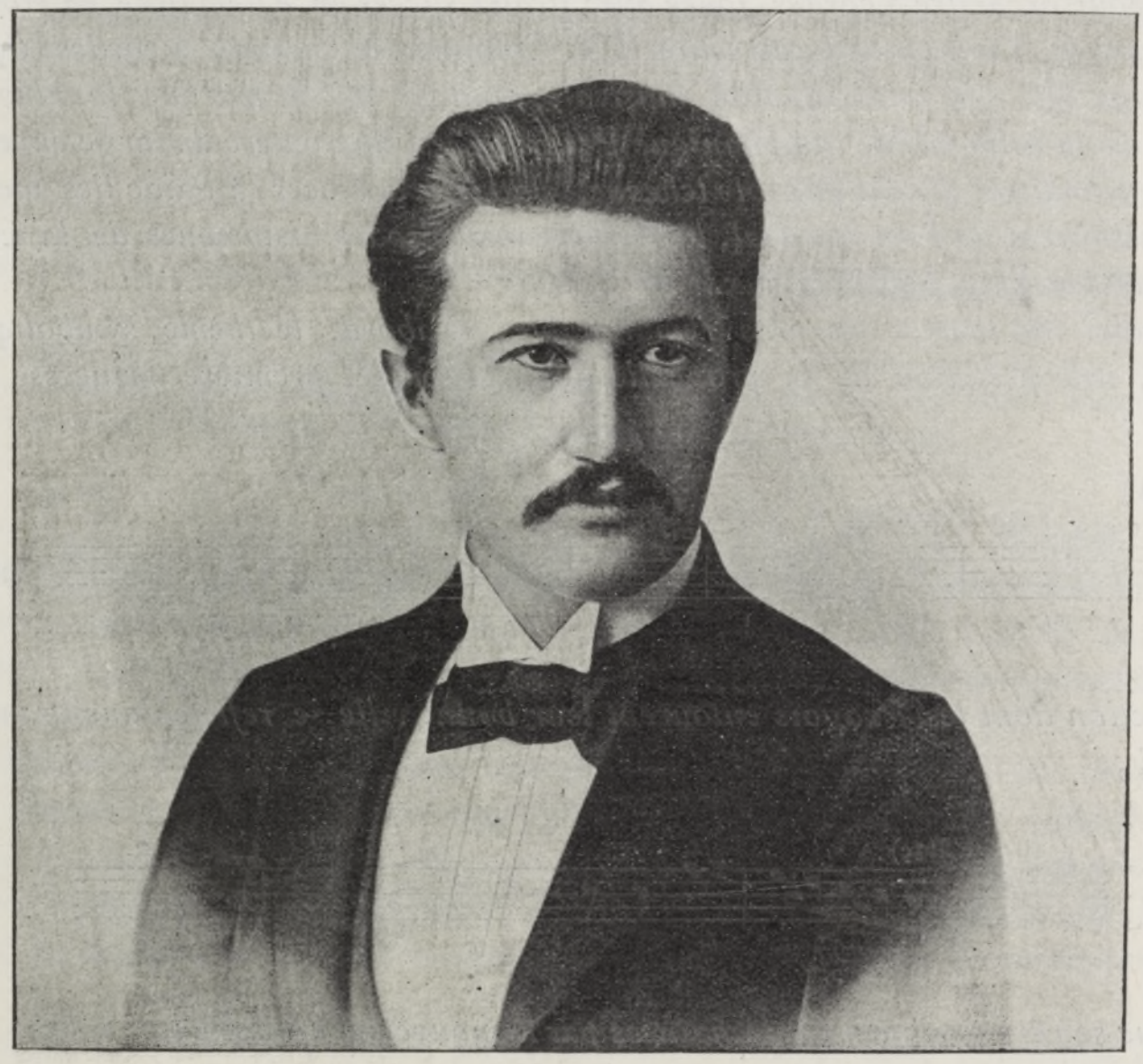
REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 2 (sixième année) 15 Janvier 1906.

Musique tchèque. — Josef Suk

M. Henri Hantich, de Prague, a bien voulu envoyer à la *Revue musicale*, sur M. Josef Suk (1), une intéressante notice d'où nous détachons les lignes suivantes. Des pièces de musique dont elle était accompagnée, nous reproduisons dans notre supplément, le *Printemps*, œuvre curieuse et



originale, d'un caractere impétueux(ou la modulation qui forme le thème principal procède par bonds) et d'une grâce un peu âpre, mais qu'on appréciera certainement, si d'abord on comprend bien que le compositeur a voulu exprimer l'énergie victorieuse et le mouvement de la vie.

La jeune génération des musiciens tchèques compte dans ses rangs plus d'un beau talent qui, à l'exemple de Smetana et de Dvorak, s'applique à mettre en valeur le

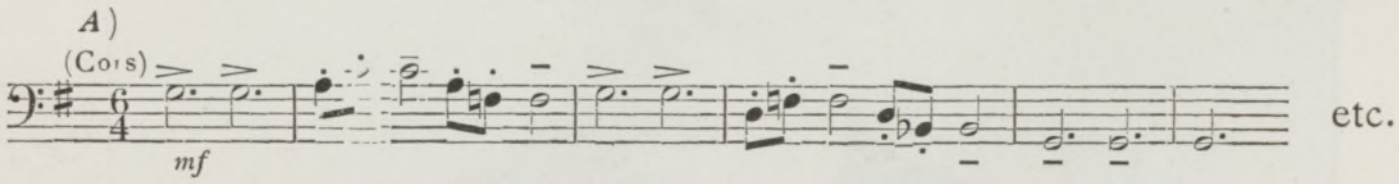
(1) Né en 1874, à Krecovice, en Bohême, fils d'un directeur d'école primaire qui fut son premier maître.

trésor des sentiments si originaux que présentent les chants nationaux de la Bohême, tout en tenant compte du goût, en général, et du haut degré de perfectionnement auquel l'art musical s'est élevé chez les grandes nations civilisées dans ce dernier quart de siècle.

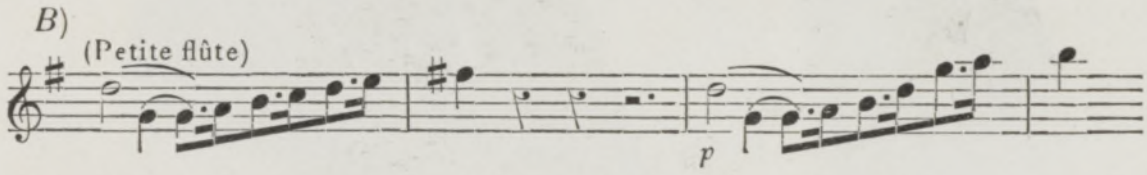
Josef Suk, connu depuis quelques années du monde musical comme premier violon du célèbre Quatuor tchèque, *s'est acquis ici une des places les plus en vue.*

Elève du Conservatoire de Prague, il suivit dès sa onzième année les cours de violon de Benewitz (tenus aujourd'hui par le fameux Sevcik), et eut pour professeur, dans la classe de composition, le maître Antoine Dvorak. Un trio pour piano et deux ballades pour violon, violoncelle et piano, signalèrent à l'attention l'élève frais émoulu de l'école de Prague. — Encouragé par Dvorak, qui le prit en grande affection (il lui donna plus tard sa fille), et par le succès qui ne tarda pas à couronner l'éclosion de charmants ouvrages, dont nous mentionnons : un Quatuor pour piano (op. 1), *l'Ouverture dramatique pour grand orchestre* (op. 4), *qui valurent à leur compositeur le prix de l'Académie et une bourse d'Etat ; la Sérénade* (op. 7) *pour orchestre à cordes, jouée avec grand succès en Allemagne, en Hollande et, en 1900, à Paris (sous la direction d'E. Colonne), le Quatuor à cordes* (op. 11), *Suk trouva vite son individualité musicale, dont il mit la marque la plus brillante dans la belle poésie symphonique* Praga. *C'est une œuvre de large envergure où le jeune maître, ardent patriote tchèque, s'attache à tracer, à l'aide des merveilleuses ressources de l'art musical, les principaux épisodes historiques de la célebre métropole des Slaves occidentaux.*

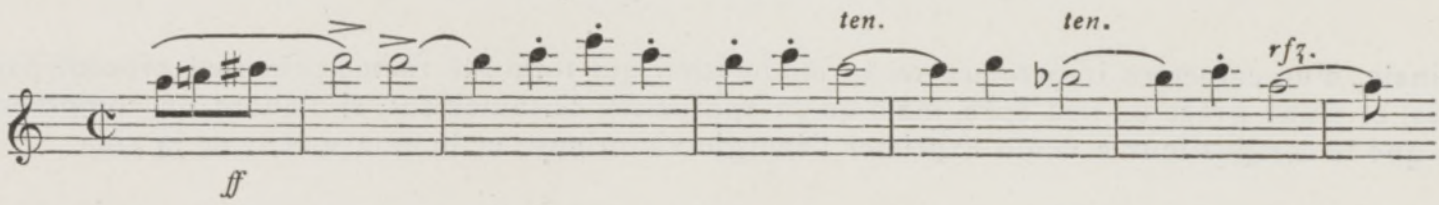
En voici les thèmes les plus remarquables. D'abord, le thème symbolique de Prague, interprétation de la prophétie de la Libusse, première princesse de la Bohême :



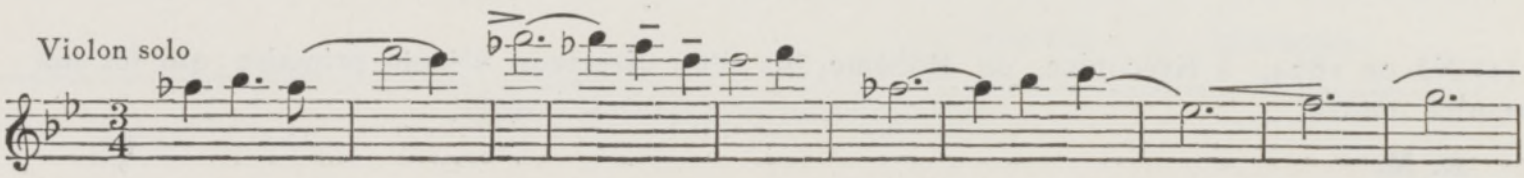
L'affection dont les Pragois entourent leur bonne ville se reflète dans la mélodie que voici :

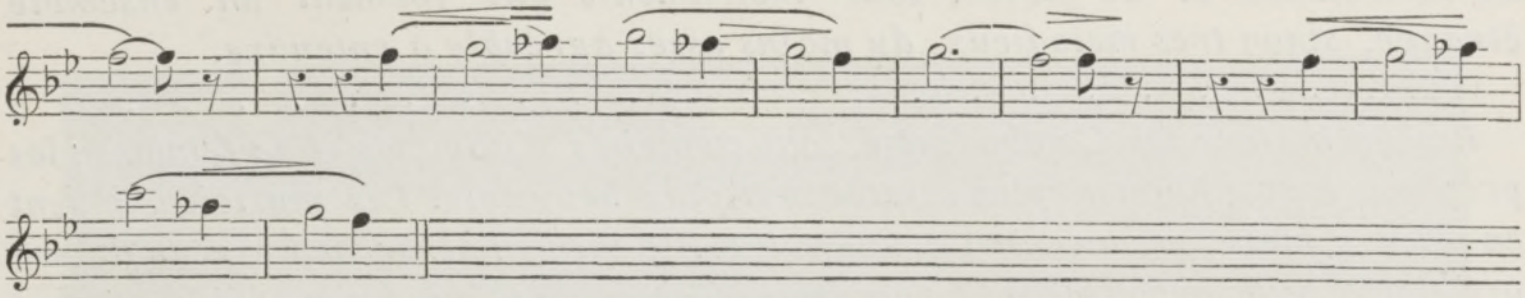


Prague souffre des guerres déchaînées par le mouvement hussite :



La paix et la prospérité rentrent dans la ville éprouvée :





Ceci, à titre de simple memento !

Parmi les autres compositions qui contribuèrent le plus à faire connaître Suk à l'étranger, citons : Raduz et Magulène, *mélodrame sur les paroles de Zeyer, la Suite pour piano* (op. 21) *comprenant un admirable Menuet, devenu un des succès des premiers pianistes contemporains, et les* Quatre Saisons.

Une certaine affinité avec Brahms qui s'accuse dans les premiers ouvrages de Suk ne va pas au delà de Raduz. *Toutes les compositions qu'il a données depuis se distinguent par leur caractère original, exempt de toute influence étrangère* (1).

HENRI HANTICH.

Notes sur la musique orientale. — Au Cambodge. — Les Arabes.

Par les soins de M. de La lande Calan, résident supérieur par intérim au Cambodge, M. Rousseau musicien distingué, nous adresse une lettre très documentée, où l'intérêt pittoresque le dispute à l'intérêt scientifique, et d'où nous détachons les lignes suivantes.

Pnom-Penh, 8 décembre 1905.

Le Cambodgien est très amateur de musique ; les représentations données par les comédiens indigènes, avec accompagnement d'orchestres composés d'hommes et de femmes, constituent sans contredit le divertissement le plus goûté de toutes les classes de la société cambodgienne.

Les Khmers n'ont point, comme la plupart des autres peuples, des caractères ou des signes graphiques pour représenter les sons, et ils n'ont adopté aucun système de notation étranger. Ils ne composent plus ; ils se contentent seulement de jouer de mémoire d'anciens airs que les débutants apprennent machinalement à exécuter sur un instrument. Le répertoire est donc actuellement très limité.

Les chefs d'orchestre réputés possèdent un choix de cent cinquante à deux cents airs anciens pouvant être joués par les musiciens modernes.

Un orchestre complet comprend un certain nombre de cymbales, de cliquettes,

(1) Compositions de J. Suk parues chez Mojmir, Urbanek-Prague :
Trio, pour piano, violon et violoncelle *op.* 2) ;
Ouverture dramatique pour piano à 4 mains (*op.* 4) ;
Prologue du mélodrame *Raduz et Magulène,* pour piano à 4 mains, avec un solo de violon (*op.* 14) ;
Quatre chants pour chœur d'hommes (*op.* 18) ;
Trois chants pour un chœur mixte (*op.* 19) ;
Suite pour piano (*op.* 21) ;
Une *Elegie* pour piano, violon et violoncelle (*op.* 23) ;
Les *Quatre Saisons*, cycle de compositions pour piano à 2 mains (*op.* 22).

de tambourins et de flûtes, tous instruments qui forment un ensemble étrange, sinon très mélodieux, du moins assez agréable à entendre.

(1). . . . . .

Les orchestres des Cambodgiens sont composés d'hommes et de femmes ; les premiers sont infiniment plus éclatants et plus bruyants. Les musiciens jouent en mesure, mais avec un entrain, une volubilité bien en désaccord avec le flegme ordinaire des Cambodgiens. Les mêmes phrases sont souvent répétées, surtout celles qui produisent le plus d'impression sur les auditeurs. Les femmes tirent de leurs instruments des sons doux, des mélodies nettes et charmantes. Il est à remarquer que ces instruments, malgré leur grande variété de formes et de dimensions, sont toujours parfaitement accordés entre eux.

Des troupes de musiciens, de chanteurs et de chanteuses vont, lorsqu'on les demande, donner des représentations dans les maisons particulières ; on les paie à raison de 5 ou 6 fr. par tête et par séance ; on les garde en général toute la nuit et on ne leur laisse guère de repos.

Dans les grands orchestres du palais, les jours de fête surtout, certains instruments sont doublés et même triplés, de manière à produire plus d'effet et aussi, sans doute, afin de permettre aux instrumentistes de s'absenter à tour de rôle sans inconvénient, car les représentations théâtrales durent alors des journées et des nuits entières.

Le local affecté à ces représentations est un simple hangar, sans décors. Assis à la turque, agenouillés ou debout, les assistants laissent au milieu de la « salle de spectacle » un espace libre circulaire dans lequel évoluent les artistes. Les sujets des pièces sont presque toujours puisés dans les livres et les légendes bouddhiques, dont les héros et les dieux ont les premiers rôles. Quelquefois même le drame se réduit à une pantomime assez sobre, coupée de chants débités sur un rythme plus ou moins monotone et scandés de cris discordants d'un caractère sauvage. Les acteurs, généralement au nombre de sept ou huit au plus, deux hommes et cinq ou six femmes, se déplacent assez facilement pour donner des représentations dans les villages.

Le costume des artistes mérite d'être décrit, et sa richesse, sa bizarrerie, suffisent à expliquer l'impression profonde que produisent ceux qui le portent sur une population simple, à l'esprit quasi-enfantin. Les actrices ont la figure peinte en blanc, elles sont coiffées d'une sorte de tiare dorée de forme pyramidale (mokhot), à l'ornementation compliquée et rutilante ; d'énormes jugulaires dorées tombent jusqu'aux épaules ; la poitrine est chargée de colliers brillants ; les bras, les poignets, les jambes sont cerclés de bracelets en métal précieux. La figure, avons-nous dit, peinte en blanc, est l'objet d'un maquillage minutieux qui fait de ces châsses animées d'adorables poupées idéalement artistiques ; enfin, comme pour ajouter à leur charme quelque chose d'étrange, des ongles d'argent ou d'or démesurément longs, recourbés et effilés, emboîtent l'extrémité de leurs doigts fuselés. Quant aux hommes, leur travestissement est variable et approprié au rôle qu'ils remplissent ; signalons le « singe vert » et le « singe noir » (suckri, olloman, balli), dont les apparitions sont fréquentes. — Dans la photographie ci-contre, on remarquera la position des mains qui, seules, exécutent la danse.

(1) Ici, notre honorable correspondant donne une liste, avec photographies, dessins en couleurs et analyse technique, des instruments de musique cambodgiens. Nous réservons pour plus tard cette partie.

Les danseuses du Cambodge (danse des mains coiffées du mokhot.

Les représentations sont visibles de tous, la troupe étant généralement rémunérée directement à titre d'attraction par un riche mandarin ou le roi. A Pnom-Penh, capitale du royaume, l'art dramatique perpétue, avec les traditions nationales, la haute littérature, la théologie bouddhique et le débit rythmé du pur langage rituel.

ROUSSEAU.

M. Hartwig Derenbourg, le savant professeur d'arabe à l'Ecole des Hautes Etudes et à l'Ecole des langues orientales, membre de l'Institut, veut bien nous adresser la lettre suivante :

Paris, le 6 janvier 1906.

Mon cher ami,

Les notes du professeur Collangette que vous avez publiées dans la Revue musicale *sur la musique arabe m'ont vivement intéressé et instruit beaucoup. Mes scholies pédantesques ne vous apporteront qu'un petit complément bibliographique.*

Les documents et anecdotes sur le pouvoir magique de l'art musical pourraient être multipliés sans difficulté. Signalez, je vous prie : les Prairies d'or *de Masoudî (mort en 956 ; voir l'Index général dans l'édition de Barbier de Meynard, IX, p. 215) ; les* Mille et une nuits *(nombreux passages anciens et relativement modernes jusqu'à la fin du XVe siècle); la belle monographie d'Ibn Khaldoûn dans ses* Prolégomènes, *écrits dans la seconde moitié du XIVe siècle, traduits par M. de Slane* (Notices et extraits des manuscrits, *XX, p. 410-422*), *traduction parfaite qui mériterait une reproduction intégrale dans la* Revue musicale ; *W. Lane,* Modern Egyptians, *éd. de 1846, II, p. 63-105. J'en passe, et des meilleurs.*

Vos lecteurs sont peut-être exposés à ignorer que le livre d'Ibn Sinâ (nom arabe d'Avicenne, 980-1037 de notre ère) est une vaste encyclopédie composée de quatre sections : Logique ; Physique ; Mathématiques et Astronomie ; Théologie. *La musique y est considérée comme se rattachant aux sciences mathématiques, sujet de la section troisième. Le titre général :* Remède, *signifie :* Remède contre l'erreur.. *Il faut dire aussi que les « Frères sincères » ou « Frères de la pureté » est un titre désignant une Académie de philosophes et de savants groupés à Bassorah, auteurs d'une Encyclopédie comprenant 51 Traités et représentant l'état de la science arabe aux environs de 1500.*

J'ajouterai enfin que les six cordes du 'oûd *font penser à la guitare plutôt qu'à la mandoline (V. W. Lane,* Modern Egyptians, *édit. de 1846, II, planche de la p. 74).*

Ce que je ne veux pas omettre, c'est d'apprécier à sa valeur votre enquête sur la musique orientale et de vous dire avec quelle impatience j'attends les richesses musicales que le professeur à l'ouïe exercée et à la curiosité aiguisée rapportera de son excursion à Damas.

Cordialement vôtre,

HARTWIG DERENBOURG,
Membre de l'Institut.

Folklore. — La musique et le chant des oiseaux. — Le coucou.

A propos de la leçon (sur le chant des oiseaux et les origines de la musique, d'après Darwin) que M. Combarieu a faite au Collège de France et que nous avons publiée dans un des derniers numéros de la *Revue musicale*, M. Hector Collard, de Bruxelles, veut bien nous donner deux indications bibliographiques dont nous le remercions vivement. Il nous signale les ouvrages suivants où le chant des oiseaux a été noté : 1° J. Vincent : *Nos oiseaux* (Bruxelles, G Balat, éditeur, 1898 ; 2° F. Schyuler Mathews : *Field Book of wild Birds and their music, a description of the character and music of Birds, intended to assist in the identification of species common in the Eastern United States.* G. P. Putman's sons, 1904 ; New-York, 27 et 29 W twenty third St.-London, 24, Belford st. Strand). — Et M. René Bloch, professeur agrégé de l'Université, nous communique enfin les notes suivantes, d'après le curieux livre d'Engel, *Myths and facts* :

Chant prophétique des oiseaux. — *Le chant des oiseaux passe peut-être plus souvent pour un bon présage que pour un mauvais. Chez les nations slaves, surtout les Polonais et les Lithuaniens, le cri du hibou annonce le malheur et la mort ; de même en Allemagne, quand la petite orfraie fait son apparition dans un village, par une nuit claire, et se perche sur les bâtiments d'une ferme pour lancer son chant mélancolique, il y a bien des gens qui en induisent qu'avant peu il y aura une mort dans la famille du fermier. D'ailleurs, une croyance semblable règne dans l'Hindoustan* (1).

Le croassement du corbeau est considéré en Russie et en Serbie comme annonçant le sang versé (2). *Le chant du cygne mourant est une tradition ancienne familière à tous. Pourtant notre cygne ordinaire ne produit pas de sons qui puissent expliquer cette tradition ; mais on sait que le cygne sauvage* (cycnus ferus), *appelé également le cygne siffleur, quand il plane, jette un cri perçant, qui peut paraître bien aigu lorsqu'on l'entend de près, mais n'en produit pas moins un effet agréable, quand il part d'une grande troupe d'oiseaux volant haut dans l'air et quand on l'entend parmi les sons variés de toute une gamme, qui augmentent ou diminuent d'intensité suivant les mouvements des oiseaux et le cours de l'air. Le chant du cygne mourant est une idée qui semble en relation avec la tradition scandinave des Valkyries, vierges en armes qui avaient des ailes de cygne. Lors des batailles, les Valkyries venaient en volant dans l'air et, planant au-dessus de la scène de carnage, elles désignaient ceux qui devaient tomber dans le combat* (3).

Le coucou passe chez les Russes et chez la plupart des autres nations slaves pour un oiseau de tristesse. D'après une tradition serbe, le coucou (appelé Kukawiza) était une jeune fille qui pleurait sans cesse la mort de son frère, si bien qu'elle fut changée en un oiseau, qui lance dans l'air les deux notes mélancoliques de sa plainte incessante. Une jeune Serbe qui a perdu son frère (son amant ?) ne peut jamais entendre le coucou sans verser de larmes. En outre, en Serbie, le coucou est considéré comme un oiseau prophétique, surtout par les heyduk *ou brigands, qui cherchent à connaître l'avenir d'après son premier ou son dernier chant* (4).

Pour les races germaniques, le chant du coucou qui se fait entendre pour la première fois au printemps, est, en général, de bon augure. Les paysans allemands

(1) *A View of the History, Literature and Religion of the Hindoos*, by the Rev. W. Ward, Madras, 1863, p. 160.

(2) *Stimmen des Russischen Volks*, von P. V. Götze. Stuttgart, 1828, p. 17.

(3) *Die Mythologie des Nordens*, von K. F. Wiborg ; ans dem Dänischen von A. v. Etzel. Berlin, 1847, p. 147.

(4) *Volkslieder des Serben*, übersetzt von Talvj. Leipzig, 1853, vol. II, p. 380.

ont aujourd'hui encore une croyance, que la mythologie germanique nous montre comme existant à l'époque ancienne : en comptant le nombre de fois que l'oiseau répète son appel, on peut en tirer le nombre des années que l'on a encore à vivre, ou le nombre des années qui s'écouleront avant un événement que l'on a des raisons d'attendre. Une vieille histoire raconte qu'après avoir mené une vie plutôt déréglée, un homme résolut de l'expier et de se faire moine pour le reste de ses jours ; il allait pénétrer dans le monastère lorsqu'il entendit précisément le coucou : c'était le première fois, au printemps. Anxieusement, il compta le nombre des appels et, trouvant qu'il se montait à vingt deux, il changea aussitôt d'idée : « Si j'ai encore vingt-deux ans à vivre, se dit-il à lui-même, je puis aussi bien me permettre vingt ans encore les plaisirs du monde ; il me restera donc deux années entières pour en proclamer la vanité au couvent. » Et, en même temps, il reprit le chemin du monde.

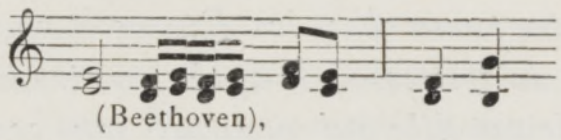
En Suède, les jeunes paysannes pensent que le chant du coucou leur indique combien elles ont encore d'années à rester sans être mariées ; mais en général elles se bouchent les oreilles et se sauvent, après l'avoir entendu un petit nombre de fois ; une fille qui l'a entendu plus de dix fois déclare d'un ton piqué qu'elle n'est pas superstitieuse et qu'elle ne croit pas le moins du monde au chant du coucou.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALLE. — III.

LE MODE MAJEUR (suite). — LA TIERCE.

(D'après la sténographie de M. Emile Dusselier.)

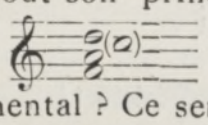


Nous savons de quels ancêtres vient notre mode majeur. Nous avons à étudier maintenant son organisation et son mécanisme. Avant toute analyse, je m'arrêterai au fait caractéristique : la tierce majeure, qui, reproduite trois fois (sur le 1er, le 4e et le 5e degré de la gamme diatonique), constitue les harmonies essentielles du mode que nous étudions. C'est, après la tonique et avec elle, l'élément capital du système, celui qui détermine la place du demi-ton et fixe ainsi la « manière d'être ». Là où la tierce est absente, l'oreille reste dans l'incertitude et ne sait quel langage on lui parle. Sans elle, il n'y a pour nous ni mode reconnaissable ni harmonie possible ; et la théorie moderne elle-même ne peut s'en passer. Depuis plus de trois siècles, elle est considérée comme le fondement de la musique. Une tierce majeure, suivie ou précédée d'une tierce mineure, donne « l'harmonie parfaite » (en majeur ou mineur) ; une troisième tierce (mineure) ajoutée donne le premier accord dissonant, celui de septième. On a ainsi la

construction d'accords types dont tous les autres sont dérivés. Telle fut la doctrine de Rameau (1), schématisme un peu simpliste, mais formule pratique des usages suivis par les clavecinistes-accompagnateurs depuis l'adoption de la basse chiffrée, et encore admise aujourd'hui. Bien qu'on puisse trouver bizarre l'idée de considérer tous les accords comme des superpositions de tierces, la tierce est devenue le commun diviseur de toutes les agrégations harmoniques. Inhérente à l'art populaire qui en fait un emploi instinctif, aussi bien dans le choix des intervalles successifs que dans le chant à plusieurs parties, elle a, dans la polyphonie savante, une sorte de privilège interdit aux quintes et aux octaves : les successions facultatives. Nous avons donc dix raisons pour une de commencer nos études par le sujet que j'aborde aujourd'hui. Je le replacerai dans son cadre historique. Ce cadre est tellement vaste, qu'en esquissant une monographie de la tierce, et en retraçant les antipathies et les injustices, les méfiances, enfin les honneurs tardifs dont elle a été l'objet, je serai amené à résumer l'histoire de la musique (occidentale).

*
* *

Son caractère essentiel, c'est la consonance, même dans la gamme tempérée où les intervalles n'ont pas la justesse mathématique (2). Rappelez-vous les charmants effets obtenus, à l'aide de la tierce, par Mozart, Bizet, Gounod, cent autres. Alors que la quinte ne produit un effet agréable que dans le registre grave et que, partout ailleurs, elle donne l'impression d'un groupement pauvre, incomplet et sec, la tierce, même dans le registre aigu, est douce à entendre et agréable (3). Elle figure cependant à un rang inférieur, après la quinte, la

(1) A vrai dire, Rameau eut quelque peine à suivre partout son principe, par exemple dans l'explication de l'accord de sixte construit sur le 4e degré  : « Cette dissonance que nous ajouterons ici ne sera-t-elle point contre le son fondamental ? Ce sera une sixte qui est consonante, mais qui formera dissonance avec la quinte de ce son fondamental ; et il semble que nous nous contredisons en cette occasion, vu que nous avons avancé que la septième était la source de toutes les dissonances. L'on verra néanmoins que l'accord dissonant formé de cette *sixte ajoutée* n'est autre que celui de la grande sixte, renversé de la septième (*Traité d'harmonie*, p. 64). Mais dans le supplément au 7e chap. du 2e liv. de ce *Traité*, il déclare que l'accord de sixte « doit être regardé comme *original* ». On lit dans l'*Encyclopédie méthodique* de Framery et Guingené (1791) : « Cet accord, que Rameau et d'autres auteurs ont présenté comme un *accord fondamental*, a donné lieu à beaucoup de discussions, de querelles même, et lui a causé beaucoup d'embarras pour le concilier avec celui de la septième simple qui se fait sur la seconde note du ton, et dont il n'est que le renversement ; il lui a fait imaginer le « double emploi » qu'on a longtemps tourné en ridicule... Nous dirons seulement ici que la sixte ajoutée est absolument inutile, et qu'en considérant que tous les accords dans leur ordre direct sont formés des tierces ajoutées les unes sur les autres, on ne peut s'accoutumer à regarder comme direct un accord dont le 4e son fait seconde avec le 3e, et sixte avec le son donné pour fondamental ». (Cf. Riemann, *Geschichte des Musikth.*, p. 465, 474, 491). — En ajoutant au-dessus de la tierce, la sixte, on obtient un accord de trois sons qui, pour les théoriciens, est bien un renversement.

(2) Dans la gamme des Pythagoriciens, la tierce était représentée par le rapport $\frac{81}{64}$. Deux sons produits par deux groupes de vibrations qu'exprime un rapport de ce genre produisent un 3e son que détermine leur différence ; or 17, dont les octaves successives sont 34 et 68, est légèrement dissonant avec 64 ; aussi les physiciens ont-ils, dans leur gamme, abaissé le *mi* d' « un comma », pour réduire la tierce au rapport $\frac{5}{4}$ (où le son différentiel, 1, est la double octave inférieure de 4). — Dans la gamme tempérée, la tierce est un peu plus grande que $\frac{5}{4}$. Cette différence est, dans la pratique, fort peu de chose. On va, selon les cas, de l'une à l'autre de ces tierces, avec une liberté qui, dans le domaine de l'harmonie, semble être analogue à celle qu'il convient de prendre, quelquefois, à l'égard de la mesure et du rythme.

(3) Je me sers à dessein du mot *agréable*, car il est impossible de donner une définition rigou-

quarte, l'octave et leurs combinaisons, parmi les consonances qu'admet la théorie moderne, et dont voici la liste : octave (2 : 1), quinte (3 : 2), quarte (4 : 3), douzième (3 : 1), double octave (4 : 1), onzième (8 : 3), tierce majeure (5 : 4), tierce mineure (6 : 5), sixte mineure (8 : 5), sixte majeure (5 : 3).

Un des faits les plus importants de l'histoire de la musique et de la grammaire musicale, c'est que pendant très longtemps la tierce a été considérée comme une dissonance, ou, selon le mot antique, comme une *diaphonie*. Cela paraît étrange, mais rien n'est plus certain. Dans une énumération des règles du contrepoint pratiquées avant le XIIIe (1) siècle, on lit que *l'accord parfait est l'octave ou la quinte* ; que la tierce *est un accord imparfait* et qu'elle *requiert après elle un autre accord*, c'est à-dire qu'elle doit être *résolue* comme les autres dissonances. Sauf de rares exceptions, une erreur aussi grave a persisté, dans la musique, jusque vers la fin du XIVe siècle. Comment a-t-elle pu peser si longtemps sur la musique et en arrêter les progrès en rendant toute véritable harmonie impossible ? A qui en revient la responsabilité ? Sous quelle influence, enfin, a-t-elle été abandonnée ? J'ai à examiner rapidement ces trois points.

1° Tout le moyen âge, en matière musicale, a cru qu'il continuait l'antiquité gréco-latine et ne s'est pas rendu compte de ce qui la distinguait de lui. En second lieu, il a eu la superstition de cette antiquité, où il plaçait la source de la « doctrine ». Or, les Grecs nous ont laissé une théorie de l'harmonie que le mot *barbare* peut seul caractériser (2). Musiciens, tout nous porte à croire qu'ils l'ont été, dans la pratique, à un degré supérieur. Malheureusement, ils ont voulu faire la théorie de leur art (pensée qui ne vint à l'esprit d'aucun des grands maîtres de l'époque classique : le Ve siècle avant l'ère chrétienne) ; et, cédant à leur goût pour les hautes spéculations, cédant aussi à l'impulsion initiale de Pythagore, ils ont absorbé la musique dans les mathématiques. Rien n'est plus éloigné du vrai sens musical que leur classification des consonances et des dissonances. La voici :

Consonances (συμφώνιαι) :	*Dissonances* (διαφώνιαι) :
L'octave (et la double octave) ;	Le demi-ton et le ton ;
La quinte (et la douzième) ;	Les *tierces majeure et mineure* ;
La quarte (et la onzième) ;	Le triton ;
(En vertu de ce principe que quand on ajoute un intervalle consonant à l'octave, on obtient encore un intervalle consonant).	Les *sixtes majeure et mineure* ;
	Les septièmes majeure et mineure.

Il est inutile de reproduire ici tous les textes d'où cette classification est tirée (3) ;

reuse de la dissonance qui ne soit pas contredite, dans la pratique, par certains faits. Je sais bien que le mot *agréable* est susceptible, lui aussi, d'interprétations très diverses : mais ici, pratiquement, nulle équivoque n'est possible. « Il faut être dépourvu de sens, comme dit Mersenne, pour nier qu'elles (les tierces) soient consonantes. »

(1) Le document auquel je fais allusion, et qui a été signalé pour la première fois par l'abbé Lebeuf au XVIIIe siècle, n'est pas un « Traité », comme on le dit ordinairement, mais une série de notes, une sorte de memento écrit en langue vulgaire au bas des pages d'un manuscrit (B. N. 813, p. 269, provenant du fonds Saint-Victor, *fonds latin* 1539).

(2) Je mets à part leur théorie du rythme.

(3) Cf. Cléonide (*Isagoge harmonica*, ch. 8, Meib.). — « Combien y a-t-il de consonances dans le système parfait ? — Six. — Quelles sont-elles ? — La quarte, la quinte, l'octave, la onzième, la douzième et la double octave » (Bacchius le Vieux, IIe siècle après Jésus-Christ, *Introduction à l'art musical*, dans Janus, *Musici scriptores græci*, p. 293).— Aristoxène, distinct de l'école mathé-

mais la définition suivante et l'exemple qui l'accompagne méritent d'être retenus : « les paraphonies tiennent le milieu entre les consonances et les dissonances ; *c'est ce qui apparaît quand on entend le triton et la tierce* (1) » (Gaudentius, IIe siècle). Ainsi, voilà un théoricien grec — de l'école d'Aristoxène — qui met le triton (*do* ♮ -*fa* ♯) sur le même rang, au point de vue de l'harmonie, que la tierce *do* ♮ -*mi* ♮ (et Fétis a voulu voir là l'origine des premiers essais polyphoniques du moyen âge !). Un art musical pratique serait bientôt jugé, s'il s'appuyait sur une base aussi étrange, et s'il prétendait faire de l'harmonie avec de pareilles idées.

Cette partie de la théorie musicale des Grecs a été viciée, dès le principe, par un faux point de départ : les nombres 1, 2, 3, 4, donnant, par leurs rapports, les premiers intervalles connus, une préoccupation purement arithmétique, étrangère à l'art, s'est substituée au sentiment musical lui même. L'énorme autorité de Pythagore, créateur génial de la science des nombres, a maintenu cette substitution pendant une trop longue série de siècles, et les Grecs se sont ingéniés à la justifier par une erreur nouvelle et d'un autre genre, mais connexe à la précédente : la théorie du *mélange*.

Pour eux, la consonance résulte d'un mélange où les deux éléments composants se pénètrent si bien, qu'ils deviennent indiscernables ; et ce mélange se produit lorsque les deux sons simultanés ont un rapport simple comme 2 : 1 (octave), 3 : 2 (quinte), 4 : 3 (quarte)... C'est quelque chose de semblable, disent-ils, au « mélange du vin et du miel ».

Aristote donne plusieurs fois cette explication du *mélange* en comparant les sons avec les couleurs et en faisant intervenir la théorie pythagoricienne des nombres simples, grâce auxquels les rapports rationnels (εὐλογιστοί) sont seuls possibles (cf Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν, ch. 3 ; *De anima*, III, 2, p. 429a ; *Mét. N.*, p. 1092b, etc., et Platon, *Banquet*, 188). Pour Aristote (corrigeant ou complétant en cela la doctrine de Démocrite), le mélange, μῖξις, est un des principes nécessaires à la différenciation de la matière primordiale et à la formation du monde. Cette théorie, d'après laquelle deux éléments qui se combinent en forment un troisième unique et nouveau (ἕν τι), est passée chez les Latins : « . . *unum quidam fiat ex multis* », dit Sénèque en la résumant. Et nous allons la retrouver dans toute la théorie musicale des modernes pendant plusieurs siècles. — Explication mauvaise, car, pour qu'il y eût « mélange », il faudrait que les deux sons fussent émis simultanément ; or la mélodie pure (forme première de la musique), où tout est *successif*, est fondée, tout aussi bien que l'harmonie, sur la consonance et la dissonance. De plus, le caractère agréable de la tierce tient, non pas à l'impression de l'unité, mais au contraire à celle de la diversité (dans la sympathie et l'entente). Au lieu d'assimiler les deux notes au vin sucré, je les comparerais à deux jeunes fiancés qui s'entendent parfaitement, malgré (et à cause de) leur dissemblance.

Cette théorie grecque de la consonance (2), avec les idées accessoires qui la soutiennent ou lui font cortège, est passée chez les modernes, protégée par l'autorité de quelques grands noms, avec tout l'héritage de la civilisation antique ; mais elle n'a pas eu partout la même fortune. L'Arabe Al-Farabi (au xe siècle)

matique de Pythagore, considère la consonance et la dissonance comme des *faits* donnés par l'oreille, mais en donne une théorie erronée, parce qu'il considère l'une et l'autre comme dépendant de la *grandeur* de l'intervalle, confondant ainsi deux choses qui ne dépendent pas du même principe. — Ptolémée, introduisant une classification nouvelle, semble bien croire que les tierces sont *les plus douces des dissonances* ; mais, en somme, l'antiquité n'a admis ni les tierces ni les sixtes parmi les consonances.

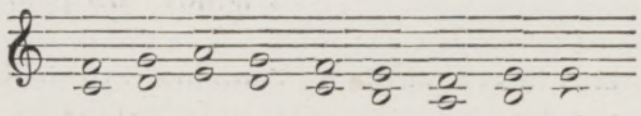
(1) « Παράφωνοι (δὲ) οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου....ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται.... καὶ ἐπὶ δύο τόνων » (*Introduction harmonique*, dans Janus, *ibid.*, p. 338).

(2) Tous les textes s'y référant ont été réunis par M. Stumpf (*Abhandlungen Münchener Akademie*, 1898, t. XXI, ouvrage qu'on peut consulter à la Bibliothèque Nationale de Paris).

essaya d'introduire le système grec chez les Perses ; il échoua, parce que les Perses avaient déjà un système musical développé, qui se dressait devant celui des Grecs et lui opposa une force de résistance sérieuse. Il n'en fut pas de même en Occident.

2° Les peuples d'origine latine — sans doute parce qu'ils n'avaient ni art ni doctrine suffisamment développés au moment où la civilisation antique pénétra chez eux — acceptèrent avidement et aveuglément la théorie qui vient d'être exposée, non seulement avec les annexes de l'idée principale, mais avec les erreurs que les agents de transmission avaient commises. L'opinion des Grecs (même altérée sur beaucoup de points par les commentateurs) eut autant d'autorité, dans le domaine musical, que le texte de la Bible dans le domaine religieux. Dès le IXe siècle, on voit le théoricien Aurélien de Réomé écrire ceci : « *Ceux qui ne goûteraient pas mes idées ou s'imagineraient y découvrir des erreurs doivent savoir que toutes les distinctions mentionnées ici, de même que la discipline musicale dans son entier, sont de source grecque* (1). » Ce texte peut être considéré comme ayant une signification générale et représentant la mentalité d'une longue période. Les conséquences de cette superstition furent déplorables.

Le problème qui s'est posé, durant plusieurs siècles, dans l'esprit des musiciens du moyen âge peut être ainsi formulé : *Comment doit-on accompagner un chant donné, de façon à faire de l'harmonie* ? Problème que l'art populaire résout instinctivement, sans avoir à s'embarrasser du fatras des théories ! mais problème qui devient singulièrement difficile (2), et qui, en fait, était insoluble, pour ceux qui l'abordaient par les voies de la tradition pythagoricienne ! Au lieu de s'abandonner au sentiment naturel de l'harmonie, les théoriciens se retournèrent vers ces dieux lointains, Aristote et Pythagore, dont la pensée les obsédait. Ils cherchaient la polyphonie vocale, qui est un besoin social, mais ils se croyaient tenus de la faire entrer dans les cadres tracés par des règles d'école dont ils étaient prisonniers. Les Grecs avaient dit que la quarte et la quinte sont, avec l'octave, les meilleures consonances ; c'est donc à la quarte ou à la quinte qu'ils se crurent obligés de doubler une mélodie :



et pour désigner cette « harmonie » ils employèrent justement le mot qui, chez les Grecs, désignait la dissonance ! La première théorie complète de l'*organum* ou *diaphonie* se trouve dans un traité dont le plus ancien manuscrit est à la Bibliothèque du chapitre de Cologne et où on lit : « On sait que l'*organum*, ou *diaphonie*, vient naturellement de la consonance de quarte. » On y lit encore que « par la consonance de quarte, on obtient un *mélange* des voix agréable » (3) ;

(1) Texte cité par M. Gevaert (*La mélopée antique*, p. 106).

(2) En voici la preuve. M. Gevaert, qui a pour les Grecs une indulgence bien explicable, et qui, pour les défendre, identifie trop souvent les choses antiques et les choses modernes avec une habileté où le savant fait place à l'avocat, croit que c'est par la voie du *genre enharmonique* que les Grecs sont (ou seraient) arrivés à la tierce majeure !... Quant à la tierce mineure, il pense que les musiciens l'ont trouvée en prenant d'abord la tierce majeure (*la-do*♯), pour redescendre à la quinte (*do*♯-*fa*♯) et remonter ensuite (*fa*♯ *la*♮). V. *Mélopée antique*, 1895, p. 12, note 3, et *Musique de l'Ant.*, I, p. 312.

(3) *Diatessaron autem est per quartanas regiones suavis vocum commixtio.* Cf. Hans Müller, *Hücbald's echte und unechte Schriften*, 1884, p. 79.

que « quelquefois, là où l'espace manque (*deficientibus spatiis*), on peut bien user de la tierce et même *de la seconde*, mais que c'est là une licence (*abusivum organum*) ». — La quinte, pour les mêmes raisons, obtint les mêmes honneurs ; et le même principe servait à les justifier. Un théoricien mort au commencement du xe siècle (en 915), Réginon (de Prüm), cite un passage de Martianus Capella (grammairien du ve siècle) où il est dit que dans le bois sacré d'Apollon les arbres répètent les mélodies du dieu : les rameaux d'en bas et les rameaux d'en haut chantent à l'octave ; *ceux du milieu sont au degré qui divise l'octave en une quarte et une quinte.* — Si le dieu de l'harmonie, si la nature elle-même donnent cet exemple, comment l'homme ne le suivrait-il pas ? La tierce (*ditonus* = intervalle de deux tons) est une consonance imparfaite, qui peut être admise exceptionnellement, *en passant* (per accidens), mais qui a besoin d'être résolue. Marchettus de Padoue (*Lucidarium musicæ planæ*, écrit en 1274) met la tierce parmi les « diaphonies » que l'on peut entendre... à la rigueur !

Quelques références : Coussemaker, *Scriptores*, III, p. 496 (Anonyme XIII) ; *ibid.*, 366, Anonyme V, la tierce est rangée, avec la sixte et la dixième, parmi les consonances équivoques (*minus claræ*) ; I, p. 378, l'auteur anonyme du *De musica libellus* met les tierces majeure et mineure au dernier rang, comme « imparfaites » ; même classification, *ibid.* I, p. 97 et suiv. C'est la théorie que reproduisent Francon de Cologne (fin du xiie siècle, auteur de l'*Ars cantus mensurabilis*), Jérôme de Moravie (2e moitié du xiiie siècle), Simon Tunstede (Coussemaker, III), Jean de Garlande (*ibid.* I, 97) et un grand nombre d'anonymes. Guido d'Arezzo, en son *Micrologus*, ch. xviii (Gerbert, II, 21), n'a pas d'autre théorie que celle-là.

Quant à l'explication de la consonance, elle est directement empruntée aux anciens, et c'est un témoignage nouveau de la sujétion complète où fut tenu l'esprit musical du moyen âge. L'auteur le plus ancien qui ait écrit sur le chant à plusieurs parties, le moine flamand Hucbald (ixe-xe siècle), définit ainsi la consonance : un *mélange* (permixtio), comme Aristote (1). Un bénédictin, Réginon, donnait la même définition (dans Gerbert, I, 237) : « Consonantia est acuti soni gravisque *mixtura*, suaviter *uniformiterque* auribus accidens : — *La consonance est le mélange d'un son aigu et d'un son grave, donnant à l'oreille une agréable impression* D'UNITÉ. »

3° Ces idées ont régné pendant plusieurs siècles et arrêté le progrès de la musique durant leur règne ; elles rendent aujourd'hui presque intolérable pour nous la musique d'un Pérotin (xiie siècle) récemment publiée (2). Pour trouver une idée raisonnable sur ce point de la théorie, il faut aller jusqu'aux *Institutions harmoniques* de Zarlino (1558, II, ch. 8), qui considère les consonances à un point de vue différent, opposé même, en distinguant celles qui sont « vides », comme l'octave, et celles qui doivent leur charme à la *diversité* des éléments composants (3). Pour la musique pratique, c'est au milieu du xive siècle environ que l'on place l'abandon des anciennes routines et l'apparition d'usages nouveaux. Bien qu'il ait adopté les idées grecques, M. Gevaert, au risque de se contredire, apprécie de la manière suivante cette révolution : « Après deux cents ans et plus de tâtonnements dans les ténèbres, une grande lumière brilla

(1) « Consonantia est duorum sonorum rata et concordabilis *permixtio* » (dans Gerbert, *Scriptores*, I, 107).

(2) Par l'*Oxford music history*.

(3)... *lequali hanno maggior possanza d'occupar l'Udito con Suoni* DIVERSI. C'est juste le contraire de l'explication donnée par Aristote.

soudain : les musiciens reconnurent les consonances de tierces (1). » Il ajoute que cette « trouvaille décisive », grâce à laquelle la musique telle que nous la concevons aujourd'hui était fondée, eut lieu « sans que l'on sache au juste où, quand et par qui ».

3° Cette question mérite de nous arrêter quelques instants. Pour résoudre le problème des origines qu'elle pose comme insoluble, je reprendrai une idée magistrale de M. Hugo Riemann, qui, par delà la grammaire, va nous faire pénétrer au cœur même de l'histoire de la musique. Il s'agit sans doute d'une hypothèse, et non d'une démonstration ferme ; mais cette hypothèse est bien près d'apparaître comme une vérité solidement établie. Elle oppose le génie des peuples latins à celui des peuples du Nord, la science et la spéculation à l'instinct et à la nature, et permet de voir clairement que le jour où l'alliance se fit entre ces deux manières d'être opposées fut le jour du progrès décisif.

Tandis que les peuples romans, tout imbus d'éducation gréco-latine, prenaient les théories antiques comme base de leur art et s'évertuaient sans succès (parce que l'idée de la tierce leur était étrangère et qu'il leur était impossible de la trouver par voie spéculative) à organiser le chant à plusieurs parties dans le sens des règles pythagoriciennes, d'autres peuples, plus naïfs, moins enivrés ou embarrassés de doctrine, et bénéficiant, si l'on peut dire, de leur infériorité au point de vue de la culture intellectuelle, s'étaient tout simplement abandonnés à leur instinct pour créer leur musique.

M. Riemann pense que, dès l'origine, les Anglo-Saxons avaient organisé leurs chants d'après les principes *naturellement* trouvés de l'harmonie. et que c'est seulement le jour où leurs habitudes ont été connues des peuples romans, que la période de « ténèbres » a été suivie d'une période de lumière. Cette conception de l'histoire musicale et des transformations de la théorie (aboutissant à un dualisme qui se fait encore sentir dans nos livres d'enseignement) s'appuie sur divers témoignages. Voici les principaux :

a) Un écrivain qui est du XIIe siècle seulement, mais qui fait connaître un état de choses bien antérieur à cette époque, Gérald de Barri (*Giraldus Cambrensis*), dans sa *Descriptio Cambriæ*, I, VI) — il s'agit du pays de Galles, — parle de la musique des Anglais ; il dit d'abord qu'ils ne chantent pas à l'unisson (*uniformiter*), mais à beaucoup de parties, si bien qu'il y a « autant de voix et de sons différents que de têtes de chanteurs ». Il ajoute : « Les Anglais qui habitent ce pays (région du nord de la Bretagne, au delà de l'Humbrie)... sont arrivés à cette spécialité nullement par l'art (lisez *par la science*), mais en suivant *des* USAGES *très anciens qui, avec le temps, sont devenus une* SECONDE NATURE. » La polyphonie vocale leur est « instinctive », et « les enfants eux-mêmes, ce qui est merveilleux, la pratiquent ». Il ajoute que « c'est probablement des Danois et de la Scandinavie que viennent ces habitudes musicales » (2).

b) Un écrivain anglais, Walter Odington (Coussemaker, I), qui enseignait à Oxford au XIIIe siècle et dont les ouvrages sont antérieurs à 1275, nous montre la distance qui, pour les gens de son pays, sépare la théorie de la pratique et nous apprend nettement que de son temps, en Angleterre, l'emploi (pratique) de

(1) Gevaert, *Traité d'harmonie*, I, p. 34. Si les Grecs ne se sont pas trompés — comme le pense M. Gevaert, — pourquoi parler de « tâtonnements dans les ténèbres », de « trouvaille décisive », etc... ? Il y a là une contradiction que je ne comprends pas.

(2) *Rerum Britannicarum medii ævi Scriptores*, I, XXXVI.

la tierce était considéré déjà comme ancien. Il constate (*ibid.*, p. 191) que le rapport de quinte, 3 : 2, est la combinaison du rapport de tierce majeure (5 : 4) et de tierce mineure (6 : 5). En effet, $\frac{5 \times 6}{4 \times 5} = \frac{30}{20} = \frac{3}{2}$; et il en conclut que, puisque la quinte est un tel produit, inversement la tierce majeure doit bien être 5 : 4, et la mineure 6 : 5. Mais, d'autre part, la tierce majeure comprend 2 tons entiers : $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8}$, qui donnent un intervalle ($\frac{81}{64}$) supérieur de l'intervalle $\frac{81}{80}$ à la tierce majeure qui vient d'être évaluée d'après la division de la quinte. Mais, dit-il, la différence est si petite que, *dans la pratique, on regarde la tierce majeure comme consonante ;* il en est de même pour la tierce mineure, *trop petite* du même intervalle $\frac{81}{80}$. Enfin, Walter Odington est le premier qui parle de l'accord parfait avec redoublement à l'octave : 64, 81 (pour 80), 96, 128 = 4, 5, 6, 8 = *do*, *mi*, *sol*, *do*.

c) Le célèbre canon anglais du XIIIe siècle, à 6 parties, *Sumer is icumen in*, doit son harmonie excellente et son effet charmant (malgré quelques suites de quintes) à l'usage des tierces et des sixtes. Cette pièce a été considérée comme une œuvre exceptionnelle, isolée, à la fois admirable et inexplicable. Ne semble-t-elle pas toute naturelle quand on la rapproche des textes qui viennent d'être cités ?

C'est lorsque cette conception musicale a pénétré chez les peuples latins que les barbaries de l'*organum* et du *déchant* ont été abandonnées, et que le contrepoint — dont l'Angleterre avait été le berceau — s'est régulièrement constitué.

En admettant cette manière de voir et en nous résumant, nous pouvons donc conclure : que la tierce, fondement de l'harmonie, a été méconnue des Grecs et exclue par eux du nombre des consonances ; qu'à leur suite, les peuples d'éducation gréco-latine, très attachés aux théories, ne l'ont adoptée qu'assez tard, à la suite des peuples du Nord, lesquels chantaient d'instinct, au lieu de chanter d'après des principes mathématiques ; qu'il y a eu enfin deux courants principaux dans l'Histoire de la musique (occidentale) : l'un venu du Nord et populaire, où l'on connaissait et pratiquait l'harmonie naturelle ; l'autre méridional et scientifique. De leur rencontre, au XIVe siècle environ, est sortie notre musique, qui a gardé dans sa doctrine ultérieure la marque de cette double origine. Dans l'histoire musicale depuis la Renaissance, on retrouve constamment cette antithèse de deux aptitudes distinctes : l'une aux spéculations l'autre à l'art pratique. Comme le remarque M. Riemann, ce n'est pas dans une tête germanique, mais dans une tête romane — celle de Zarlino, — que la théorie définitive a été conçue. Mais Zarlino, excellent théoricien, était un compositeur médiocre. Inversement, les grands musiciens du XVIe siècle, Palestrina et Orlando de Lassus, furent des compositeurs excellents, mais nullement théoriciens. Tel fut aussi Bach, lorsqu'il réalisa des réformes que d'autres savants avaient élaborées. – Depuis, les Allemands ont pris une ample revanche en matière de théorie !

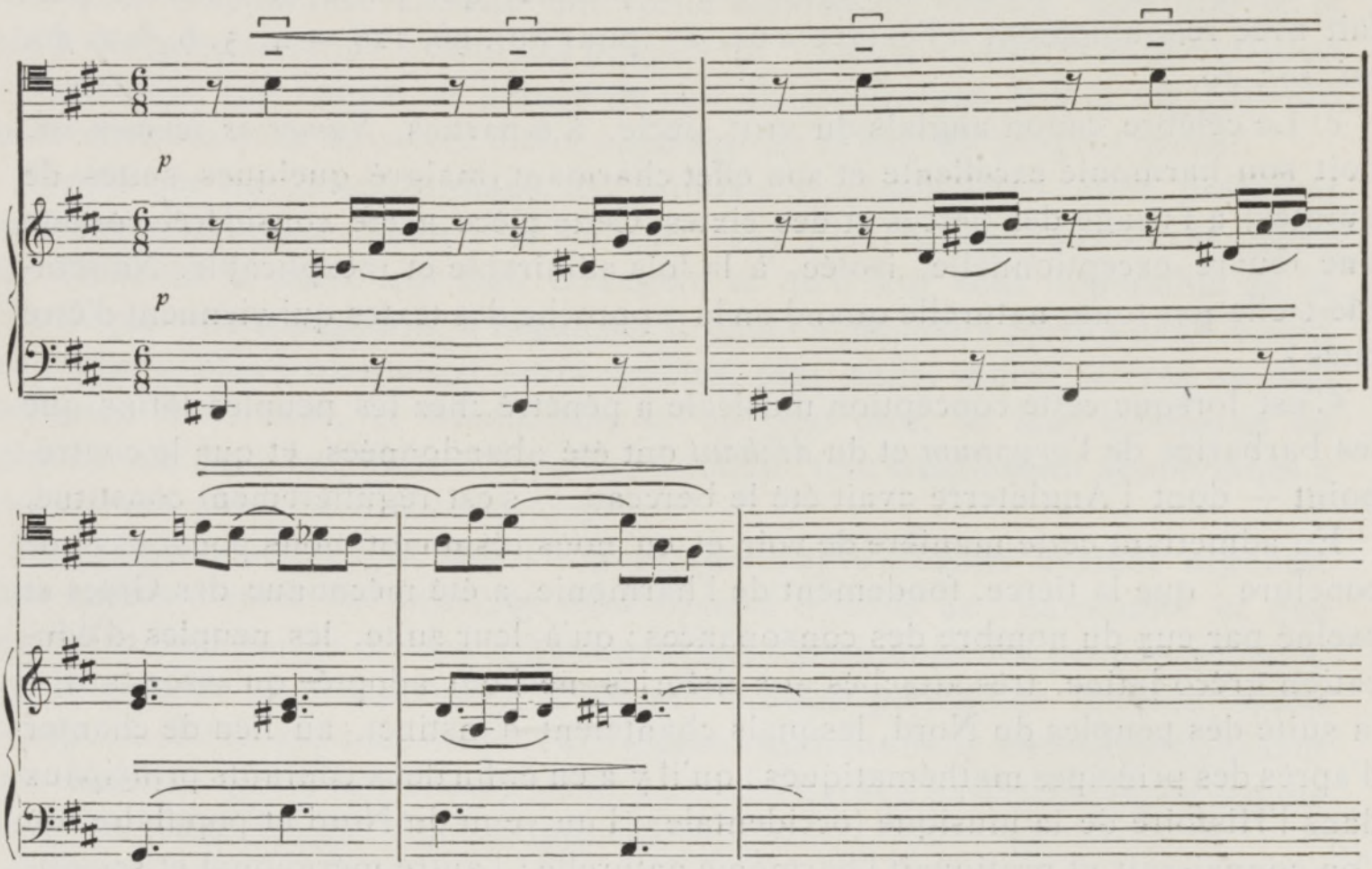
Je viens d'indiquer, à grands traits, ce que pourrait être une monographie de la tierce. Cette introduction m'a paru nécessaire. Nous allons voir maintenant le rôle capital que joue la tierce dans la constitution et le mécanisme de notre majeur diatonique.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

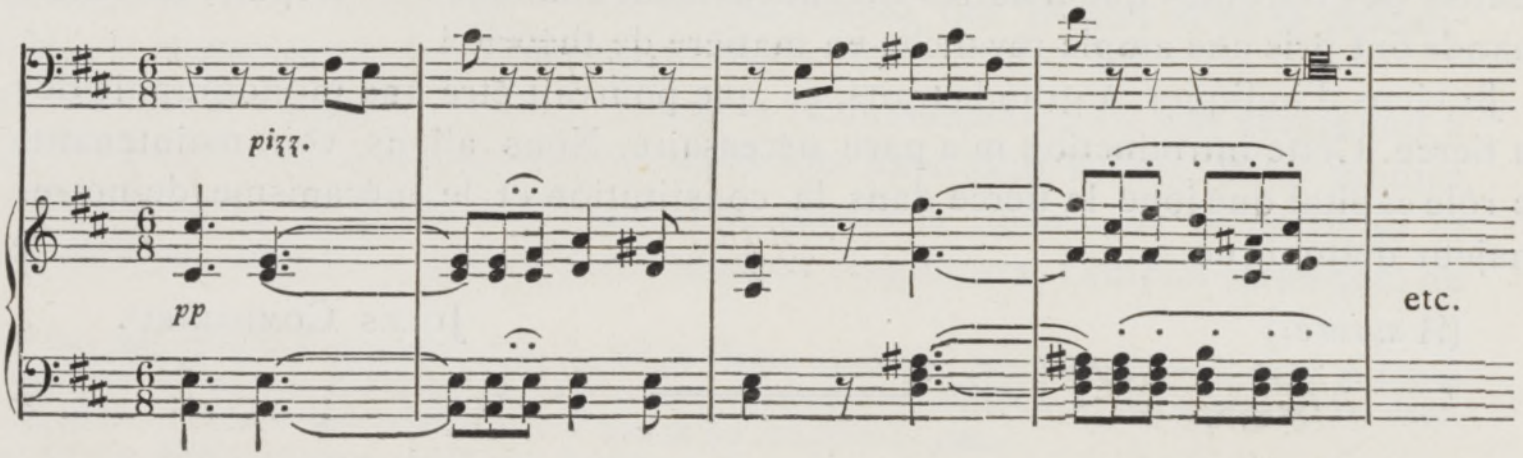
M. Théodore Dubois : Sonate pour piano et violoncelle.

(Heugel, éditeur.)

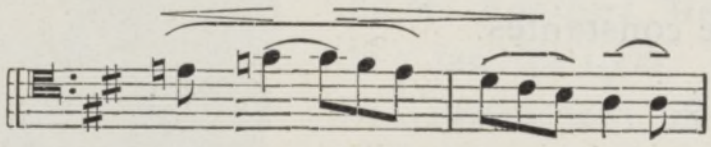
Nous avons eu une première audition des plus intéressantes au Concert Lefort du 10 courant : la Sonate pour piano et violoncelle de M. Théodore Dubois. Dans cette œuvre, écrite en trois parties, on dirait que le maître a voulu rappeler des scènes vécues et d'un souvenir ineffaçable. L'*Allegretto con moto e con calore* pourrait facilement s'intituler « Supplique », à cause de la seule phrase du commencement qui en est le thème principal :



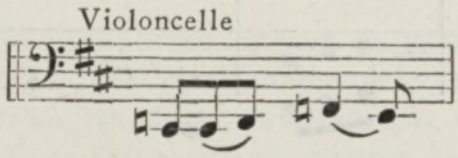
Son caractère syncopé évoque une lente et tenace persuasion qui passe de la joie à la douleur, parfois douce parfois agitée, atteignant même la brusquerie. Ce motif, présenté chaque fois par le violoncelle, augmente peu à peu d'importance. Son intensité croît, comme un fleuve de passions humaines. A cette première idée, nette et chaleureuse. viennent s'ajouter des bribes mélodiques qui passent et repassent avec un coloris changeant comme des apparitions, et qui disparaissent aussitôt en cédant la place à d'autres, plus expressives, plus ardentes. Puis, subitement, le calme renaît, la note suppliante devient tendre, souriante même ; c'est la jolie phrase en *la*, présentée par le piano :



La persistance, le désir d'arriver au but, la confiance la plus absolue en soi-et la certitude de réussir, semblent indiqués dans le motif suivant qui sillonne de légères variantes cette page de vie, et, par ses fréquentes apparitions, y ajoute plus de vigueur :

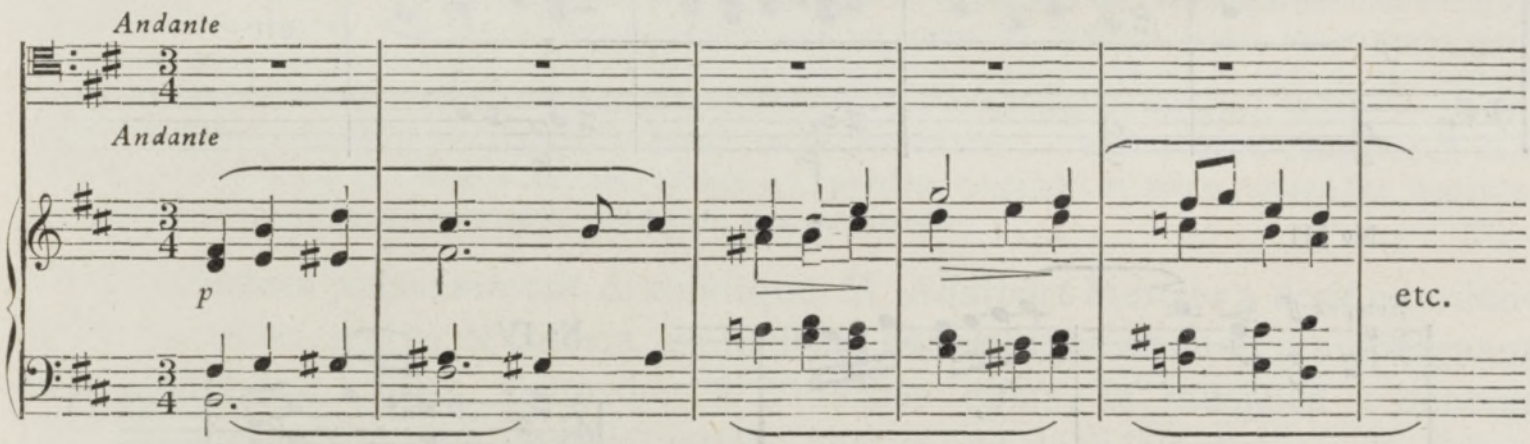


Pourtant, en toute discussion mouvementée, une réaction complète est inévitable. L'esprit se ressaisit et reprend de nouvelles forces. L'auteur s'est évidemment inspiré de cette pensée en intercalant, au milieu du morceau, ce passage en style presque fugué, et où le sujet de la seconde mesure de l'exemple n° 2 a servi de thème :



La rentrée du thème principal est habilement amenée, et la marche des motifs reprend de nouveau, pour aboutir enfin à un apaisement complet.

L'*Andante con Variazioni* possède le repos et la noblesse austère des chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle. Le thème est d'une simplicité délicieuse :



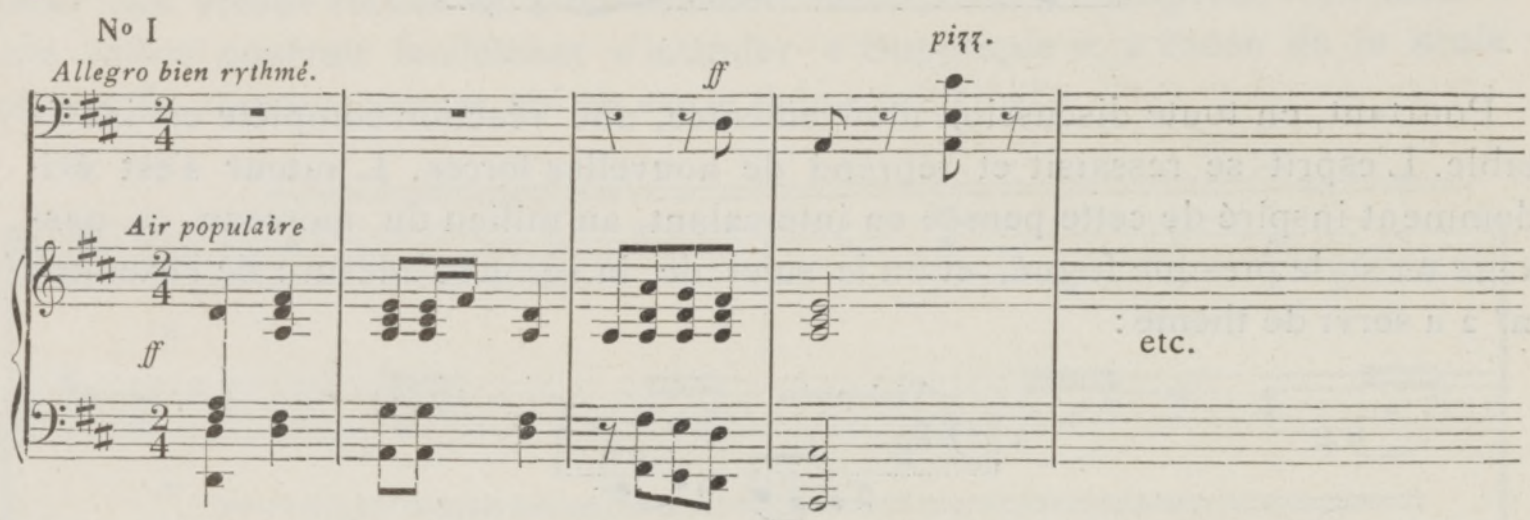
Les *Variazioni* sont plutôt des variantes fleuries, onduleuses, qu'une suite de morceaux détachables tels que nous avons l'habitude d'en voir dans la « variation ». Le gracieux *Andante* de M. Théodore Dubois forme un tout dont on ne pourrait retirer la moindre parcelle. Dans la première variante, dont le thème est chanté par le violoncelle, notons la marche des harmonies descendantes de la basse du piano, et suivons-la bientôt dans sa course ascendante, traversant une suite d'accords les plus divers.

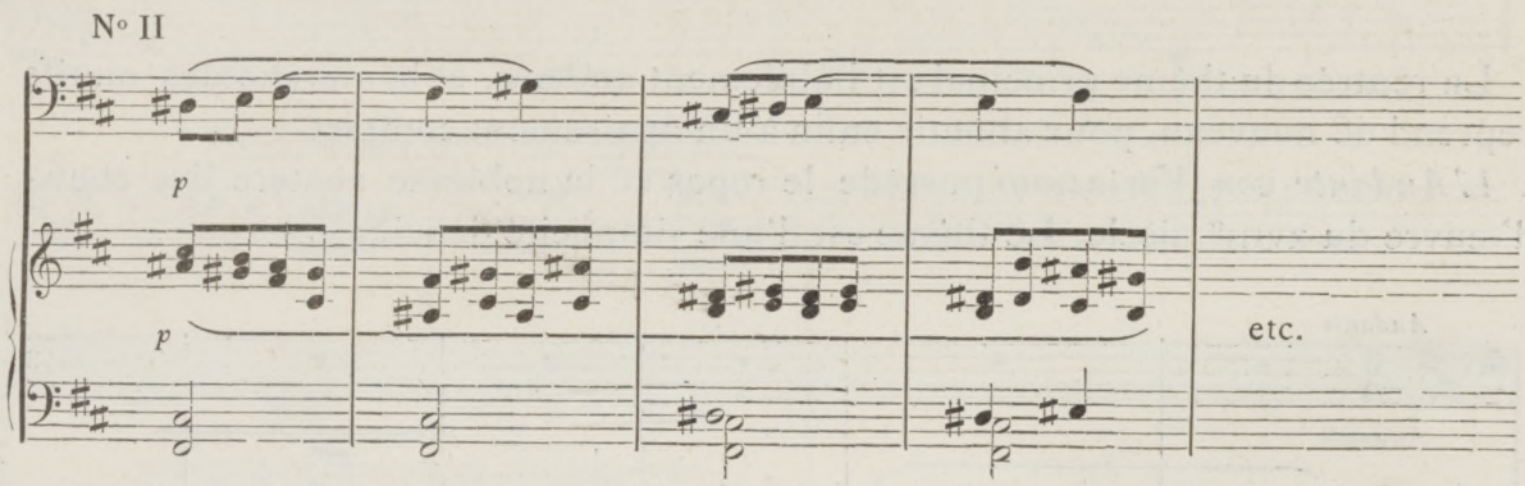
Signalons également la piquante variante dont le thème, entendu dans le medium du piano, est accompagné dans les notes hautes par une suite d'accords en doubles croches brisées, où les tierces et quartes diésées sont d'un effet charmant ; le tout relevé par des *pizzicati* légers du violoncelle.

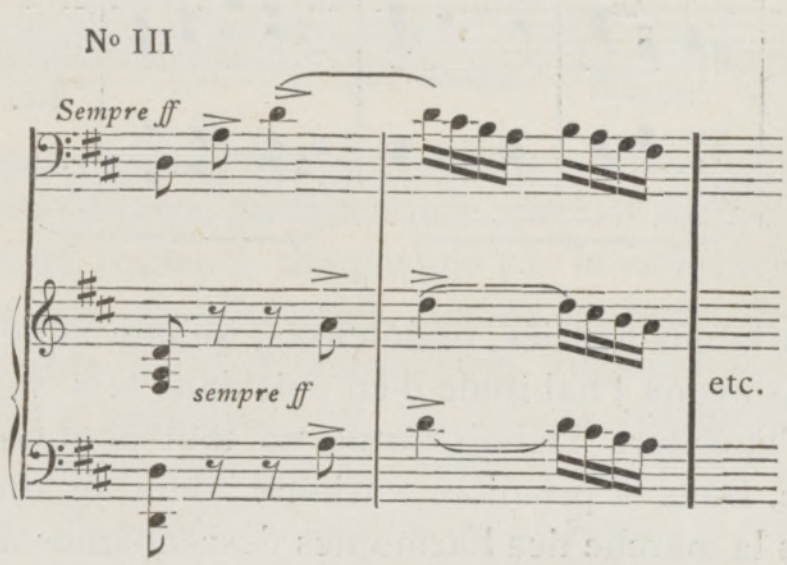
Le finale, *Allegro bien rythmé*, — sur un air populaire, — rappelant une joyeuse scène campagnarde, se compose d'un thème lourd, exposé par le piano. A celui-ci vient se joindre, en forme de canon, un motif vif en doubles croches, donnan facilement l'illusion des ébats rustiques des toiles de Téniers. Ensuite un chant

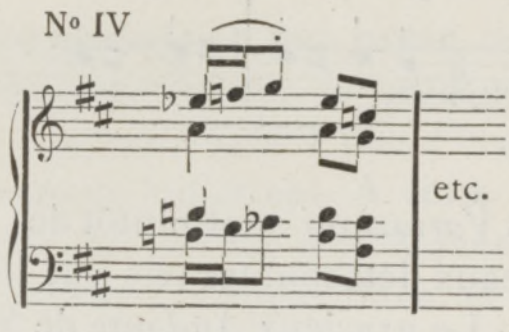
très doux, soutenu par le violoncelle, accompagné par un joli mouvement en tierces et sixtes. Cette mélodie d'un caractère recueilli à peine terminée, deux nouveaux sujets apparaissent, s'entraînant mutuellement, se culbutant, se dépassant, et rencontrant les deux premiers thèmes ; ils forment avec ceux-ci une riante farandole, où tous ces spirituels motifs se superposent à tour de rôle en une bonhomie et une grâce constantes.

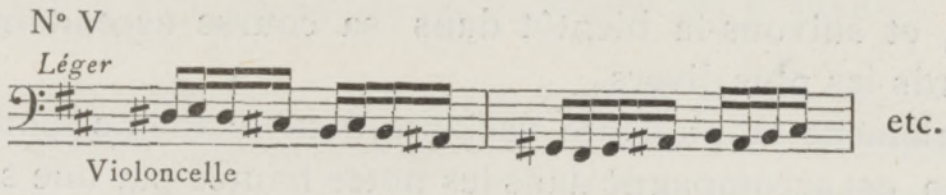
Thèmes du Finale :











Enfin, par un mouvement inattendu, le thème principal, imposant dans sa lourdeur pastorale, soutenu par une pédale massive, se dégage du tourbillon et cède en un élan sublime à l'entraînement du joyeux thème canonique.

Cette sonate, d'un caractère très élevé, occupera une place importante dans le répertoire.

LOUIS KEYZER.

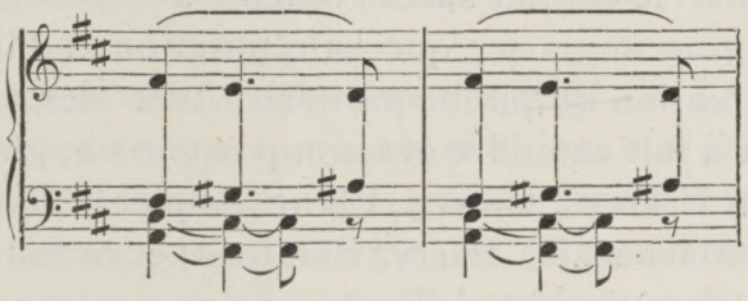
Théâtres et Concerts.

Bordeaux. Grand-Théâtre. — L'*Anniversaire*, drame musical en 1 acte, de MM. *Jean Ferval* et *Jean Harold*, musique de M. *Adalbert Mercier*, créé à Bordeaux le 5 janvier 1906.

L'intéressant effort de décentralisation artistique tenté par *M. F. Boyer*, le sympathique directeur de notre première scène, vient encore cette fois d'être couronné d'un plein succès, et cette belle première fait présager d'heureux lendemains pour le beau drame du distingué collaborateur de la *Revue musicale*, M. Adalbert Mercier, et dont voici le résumé :

L'action a lieu dans une ferme de Lombardie, le jour de la fête des Trépassés, à l'heure du crépuscule. Au lever du rideau, le maître, *Matto*, debout contre la porte entrebâillée, contemple avec tristesse l'horizon qui saigne comme son cœur endolori par la mort de sa jeune femme, *Stella*. A ce souvenir se mêle un sentiment de haine qui se précise dans un dialogue tour à tour ému et mouvementé, avec la vieille servante *Severina*. Il tâche en effet, mais vainement, de lui arracher le nom du séducteur que *Stella* expirante n'a point désigné, en avouant sa faute. Il sort avec des menaces. *Severina* est bouleversée, car le coupable, c'est son propre fils, *Sandro*. Que faire ? — Son angoisse est un instant calmée par une exquise romance que chante dans la cour *Lucia*, amie d'enfance de *Sandro*. La jeune fille, qui vient d'entrer, toute chargée de fleurs, pare l'autel. Elle laisse percer son amour pour le muletier, dont un tintement de grelots, suivi bientôt d'un tumulte sur la route, annonce le retour. Le voici enfin. *Lucia* ne dissimule pas sa joie, et dans un joli duo où *Sandro*, obsédé par le remords et la pensée de *Stella*, garde une sorte de réserve mélancolique, elle lui confesse ingénument sa passion. Selon l'usage, les paysans viennent prier pour les défunts. Ils s'agenouillent derrière *Matteo*, qui prononce le nom de ses parents morts. A celui de *Stella*, *Sandro*, tout entier à sa douleur, se trahit par un sanglot. *Matteo* se dresse : voilà son rival ! Dramatique explication entre les deux hommes ; il faut laver ce déshonneur dans le sang ; courte lutte où *Sandro* est tué, tandis qu'éperdue, hagarde, sa mère pousse des lamentations déchirantes et que reprend le murmure des prières.

Sur ce poème puissamment dramatique, M. Adalbert Mercier a écrit une délicieuse partition, pleine de coloris, de richesse harmonique et aussi d'un poignant effet pathétique. Sans s'attarder à d'inutiles effets, le musicien a dépeint pour chaque personnage une situation propre, où le « leit-motiv » du début



se transforme « poco a poco ». Bien des passages ont été soulignés par d'unanimes bravos. La chanson de Lucia sera bientôt populaire, tant elle est fraîche et bien venue.

L'interprétation, confiée à des artistes tels que Mlle Ranflaur (Severina), douée d'une voix superbe, Mlle Clouzel, une gracieuse Lucia, et MM. Fournets (Matteo) et Lorrain (Sandro), a été parfaite : l'orchestre, très habilement dirigé par M. Ernaldy, a rendu, avec un sentiment et une nuance des plus pures, la belle partition du jeune compositeur, dont l'avenir s'annonce si brillamment.

JOS. GRIMO.

Les deux dernières créations faites à Bordeaux : *La Damnation de Faust* et *Chérubin*, de Massenet, obtiennent également un succès prodigieux. C'est ainsi que le chef-d'œuvre de Berlioz a déjà atteint la 30e représentation. — J. G.

Théâtre de Tournai (Belgique). — Première représentation de *Linario*, drame lyrique en 3 actes. Poème de M. Franz Ruty, musique de M. Nicolas Daneau.

M. Daneau est le directeur du Conservatoire de Tournai. C'est un musicien érudit et inspiré, dont le nom mérite d'être mentionné en bonne place parmi ses confrères de la jeune école belge. L'action de *Linario* se passe en Corse, dans le maquis mystérieux où souffle le vent de la « vendetta ». Linario aime Paola, et Marc Anton, le père de la jeune fille, consent à cette union. Le frère de Paola a été tué par un inconnu, et la prophétesse Giselle, qui, secrètement. aime Linario, dénonce par jalousie Linario comme étant le meurtrier. Ce qui rend vraisemblable ce crime, c'est qu'en effet Linario a tué un inconnu qui l'avait insulté. Il se défend d'être le meurtrier du frère de Paola, et persuade celle-ci de son innocence, mais Marc Anton, qui croit Linario coupable le tue, et Paola se frappe elle-même auprès du corps de Linario. Giselle triomphe : elle est vengée du dédain de Linario. Ce drame est extrêmement sombre. Il est, de plus, bien invraisemblable. Il est enfin écrit dans un style fort relâché, et il eût été préférable que l'auteur l'écrivît en prose, le sens poétique lui faisant fréquemment défaut. Mais les situations sont dramatiques et violentes, et le compositeur en a tiré le meilleur parti du monde. Le thème principal de la partition est un étrange « vocero » dont la mélodie est exposée dès le début de l'ouverture, et dont le thème fournit la substance musicale du 2e acte. Le rôle de la sorcière Giselle — chanté par Mlle de Win — contient, au premier acte, des imprécations fort bien développées. Un long duo d'une expression pénétrante couronne le 3e acte. Il a été admirablement chanté par Mlle Genevois et par M. Rappaport. L'orchestre, sous la direction de M. Daneau, s'est vaillamment acquitté de la partie symphonique, d'une écriture wagnérienne. Le succès de *Linario* a été très vif, et il convient de féliciter la direction du théâtre de Tournai d'avoir monté une œuvre inédite dont il nous a plu de faire ressortir le mérite. — H. B.

The London and Symphony orchestra. — L'heure tardive ne me permet que d'enregistrer aujourd'hui le grand succès obtenu au Châtelet (10 et 12 janvier) par la brillante compagnie anglaise, que sa réputation et d'illustres patronages recommandaient à l'attention du public parisien. Avec des œuvres allemandes et françaises, elle nous a fait entendre des compositeurs anglais qui mériteraient d'être mieux connus en France : Cowen, Elgar (auquel la *Revue musicale* a déjà consacré une étude), Mackenzie, Parry, Stanford, et ce Sullivan dont les opérettes ont eu un succès inépuisable. L'Ecole anglaise cultiva, jadis, le contrepoint avec une habileté singulière ; aujourd'hui elle connaît, tout comme l'Ecole française, les ressources de l'orchestration. mais semble plus orientée vers la mélodie et la clarté de la phrase (genre Gounod) que vers l'art de M. Vincent d'Indy. Quant à l'interprétation, nous la louons sans réserves. L'orchestre de Londres nous paraît l'égal des meilleurs. Il a 16 premiers et 16 seconds violons dont la sûreté et la sonorité sont parfaites. Les bois sont peut-être moins bons, mais c'est une nuance peu sensible. Les cuivres sont en petit nombre, ce qui favorise la délicatesse de l'ensemble. Quant aux chœurs, nous les préférerions encore à l'orchestre pour leur discipline, leur justesse impeccable et leur style. Je

n'hésite pas à croire qu'entendues séparément, ces voix doivent être médiocres. Mais pense-t-on que si on réunissait nos plus fameux ténors, Alvarez, van Dyck, Reszké, Rousselière, Beyle, Maréchal, etc..., avec les barytons les meilleurs, on formerait un chœur excellent ? Il n'en sortirait rien de supportable. La meilleure chorale et le meilleur orchestre sont ceux où les individualités disparaissent pour se fondre dans UN ensemble. Ni les virtuoses de l'instrumentation, ni les étoiles de la rampe ne sont de bons sujets pour l'orchestre ou le chant choral ! D'après ces idées, nous considérons les chœurs de Leeds comme parfaits, et les proposons en exemple. — L'éminent chef, sir Charles Stanford, a partagé avec M. Colonne et M. Messager des ovations méritées. A. C.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — La Société Nationale de Musique a donné, le 6 janvier, son 331e concert. Le programme était consacré à la musique de chambre, et pour la plus grande partie à des œuvres nouvelles, suivant l'excellente tradition de la Société. A quoi faut-il attribuer que la salle Erard ait été peu garnie d'auditeurs cette fois ? Je me souviens de certaine soirée au Nouveau-Théâtre où on s'écrasait pour entendre des œuvres nouvelles dirigées par leurs auteurs alors peu connus du grand public : Rabaud, Dukas, Guy Ropartz... Il s'agissait, il est vrai, d'œuvres symphoniques, plus goûtées que la musique de chambre, et les jeunes troupes furent appuyées par une symphonie de César Franck que dirigeait Vincent d'Indy.

La soirée de samedi a été quelque peu froide, à part les bouffées de chaleur qu'a répandues sur nous M. Ricardo Viñes en interprétant avec beaucoup d'habileté cinq pièces de piano de M. Ravel. Elles sont intitulées *Miroirs*.

On nous fait miroiter d'abord des... « Noctuelles ». Si vous êtes trop paresseux pour chercher dans le dictionnaire de Littré ce que c'est qu'une « Noctuelle », j'ai pris cette peine pour vous et pour moi. C'est : 1° une variété de hulotte, laquelle est elle-même une espèce de gros oiseau de nuit, de l'ordre des rapaces nocturnes (*Strix aluco*) ; 2° c'est également un insecte qui fait du mal au blé dans la tige (*Agrostis segetum*). Lequel de ces deux êtres malfaisants a inspiré à M. Ravel sa musique bienfaisante ? Je l'ignore. L'*Alborada del Gracioso* a eu les honneurs d'un *bis* complaisamment accordé. L'œuvre de M. Ravel est en somme fort agréable et a beaucoup plu.

MM. Masson et Lefeuve ont joué une sonate de M. P. Lefeuve pour piano et violon, impossible à apprécier par une seule audition, tant les motifs sont coupés, interrompus, enchevêtrés les uns dans les autres. Après cette œuvre d'une complication continue et souvent déconcertante, les *Chansons bretonnes* ont fait un agréable contraste. Supposez qu'après avoir assisté à un cours sur la théorie de la lumière ou après vous être fait expliquer la télégraphie sans fil par quelqu'un qui la comprend, vous entriez dans une classe d'école primaire et qu'on vous montre de saines frimousses enluminées de traces de confitures et occupées à une fable, cela vous reposera autant que nous d'entendre la musique des *Chansons bretonnes* harmonisées avec goût par M. P. Ladmirault.

Dr Ch. ETTLINGER.

Mlle Lasne a particulièrement bien chanté la *Chanson de la Mariée*.

Le 1er quatuor de M. Vincent d'Indy a terminé le programme. Son exécution a laissé à désirer.

Lille. — L'événement musical, cette fin d'année, a été la cessation des Concerts si remarquables de la Société de Musique. Survenant au début de la saison, cette nouvelle imprévue avait désagréablement surpris les amis de la bonne musique, qu'avaient charmés cinq ans d'auditions mémorables. Les musiciens de l'orchestre, réunis en Association Symphonique, ont repris l'œuvre interrompue et choisi, avec un discernement qui leur fait honneur, comme chef d'orchestre, Alfred Cortot. Le premier concert a eu lieu le 17 décembre. On attendait impatiemment les débuts de Cortot à Lille, car autour de cette Première s'agitaient les passions les plus violentes, véritable lutte entre les partisans de l'ancienne Société et les amis de la nouvelle. A cette heure la cause est jugée, et rarement chef vit pareille unanimité de louanges. Tous sans exception ont applaudi le talent, la sobriété de gestes, la précision de mouvements de Cortot.

Au programme : l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, le *Concerto Brandebourgeois* de Bach (Charlier jouant la partie de trompette), qui a été une révélation pour beaucoup, la *Symphonie fantastique*, qui a été enlevée par l'orchestre avec une verve romantique et une rare puissance. Cette phalange artistique est d'ailleurs remarquable et animée d'un zèle artistique et d'une intelligence musicale qu'on ne trouve pas souvent.

Hayot y joua le Concerto de Beethoven, et y fut acclamé pour sa grande maîtrise, sa puissance et son respect de l'œuvre. Il était d'autant plus intéressant de l'entendre, que huit jours après, aux Concerts populaires, sous la direction de M. Ratez, Enesco jouait le même Concerto, mais d'une tout autre manière, et certainement moins intéressante. Etonnant dans une fantaisie ridicule de Paganini, Enesco n'est pas l'homme des grands classiques. Aux mêmes Concerts populaires, M. Ratez avait conduit avec infiniment de soin les deux premiers mouvements de la *Symphonie* de Gédalge, construite sur un thème populaire et fort intéressante.

Rieu et son excellent Quatuor continuent leurs séances très suivies de musique de chambre, et la Société Eolienne d'instruments à vent, sous la direction si remarquable de M. Bouillard, donne des réunions dont on ne trouve l'analogue qu'à Paris.

Devant cette décentralisation artistique, Paris proteste, et Colonne vient donner à Lille quatre concerts par abonnements.

C'est là un fait unique en France. Pauvres musiciens lillois !

Docteur H. Gaudier.

Charlottenburg-Berlin W., 15 Canalstr., 22 décembre 1905.

A l'Opéra-Royal de Berlin, Mme Cahier faisait son début dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. On ne peut pas parler d'un succès éclatant; mais on a permis au public allemand de mieux apprécier cette œuvre merveilleuse. Il ne faut toutefois pas oublier non plus qu'une part du succès revenait à M. E. de Strauss, l'excellent chef d'orchestre.

L'Opéra-Comique essaya d'attirer le public avec la première de *la Bohême* de Leoncavallo. Il me semble que les problèmes les plus difficiles ont un charme extraordinaire pour le maëstro italien, mais il ne montre pas toujours le génie de les résoudre. Après l'opéra « commandé » *le Roland de Berlin*, il a essayé de produire un rival au fameux opéra de Puccini ; mais cette œuvre a suivi les

traces du *Roland*. La musique est sans originalité, sans grandeur et même triviale, et le peu de passages qui ne provoquent pas une critique directe sont tirés des *Pagliacci*. Si cet opéra reste quelque temps au répertoire, ce ne sera que grâce à l'interprétation excellente. Mlle Rauffmann (Mimi) et Mlle Lola Artôt de Padilla (Musette) furent dignes des plus grands éloges ; M. Fango dirigeait avec beaucoup de goût. La mise en scène était de premier ordre. Le maëstro, présent, n'a guère eu qu'un succès d'estime. La « Bohême » parisienne à Berlin, cela détonera toujours un peu.

Le premier « Concert de la Philharmonie » nous fit entendre la *Symphonie de Faust*, de Liszt. La direction de Nikisch nous fit presque oublier la faiblesse de cette musique dans la partie sentimentale. Le *Berliner Lehrergesangverein* participait au concert et M. Félix Senius a chanté le solo de ténor magnifiquement. — Le soliste de ce soir, le bien connu violoniste M. Halir, joua le Concerto de Mendelssohn avec une technique parfaite, mais sans personnalité et sans élan.

La « Soirée symphonique » de l'orchestre de l'Opéra-Royal était consacrée à Brahms. Sur le programme figuraient la Sérénade sans violons (*la* majeur), le double Concerto et la Symphonie (*ut* mineur). Ce fut un plaisir continuel. Les solistes, M. Sébald, et M. Dechert, étaient parfaits ce soir-là, et l'orchestre, sous la main de Weingartner, était superbe. Ce dernier est pour moi le plus grand des chefs d'orchestre allemands ; sous son geste chaque œuvre semble s'agrandir, et il sait entraîner tout l'orchestre.

Dernièrement, dans le « Quatuor Waldemar Meyer », j'avais l'occasion de l'admirer comme pianiste excellent. Il joua son sextuor en *mi* mineur, dont la première partie est la meilleure sans doute. Le développement du thème montre ici un maître achevé. Toutefois, comme compositeur, Weingartner n'est pas encore assez apprécié.

Comme solistes, Eugène Isaye et le pianiste Anton Foerster ont inspiré le plus grand intérêt. Dans son premier concert, Isaye jouait Bach, Mozart et Beethoven; dans son deuxième, il favorisait les compositeurs des pays latins.

Isaye est sans doute le plus grand virtuose actuel, c'est un fait reconnu, et il est inutile de lui faire des éloges comme maître sur son instrument ; mais pour atteindre le sommet de la culture musicale, il lui faut encore cette suprême maîtrise qu'un artiste peut nous montrer particulièrement dans l'interprétation de maîtres comme Bach, Mozart et Beethoven. J'espérais que M. Isaye avait des motifs spéciaux pour choisir trois concertos de ces maîtres ; mais je fus déçu. Isaye n'a pas atteint ce sommet musical. L'atteindra-t-il jamais ?...

Je peux bien comprendre qu'il impose un jeu de nuances différentes à Bach, peut-être un peu fatigant pour le goût moderne ; mais Mozart et Beethoven n'ont pas besoin des dérangements rythmiques, des cadences brillantes, etc., etc ; ils charment par eux-mêmes et ne veulent pas servir comme moyen pour un *virtuose* ambitieux de briller.

Anton Foerster comprend mieux les classiques. Avec une technique parfaite, et sous la bonne direction de Stavenhagen, il joua avec maîtrise les deux concertos de Liszt avec l'accompagnement de l'orchestre de la Philharmonie.

M. Charles-W. Clark est un des plus remarquables barytons que j'aie entendus depuis longtemps. Il a une très belle voix et chante avec beaucoup d'aisance. Son interprétation est remplie de chaleur et de conception saine. C'est un

rare plaisir de l'entendre chanter. Mme Lilli Lehmann, au contraire, — l'idole allemande, — n'a plus de voix ; mais elle fut couverte d'applaudissements par le public et d'éloges abondants par la presse.

Dans la catégorie des concerts qui nous procurent de la satisfaction, il faut compter ceux des trios (Frédéric Lamond, Alfred Wittenberg, Franz Bovisch — Vita Gerhardt, Anton Witek et Joseph Malkin). Dans la multitude des autres concerts de solistes, je ne cite que les plus remarquables :

Comme pianistes : Konrad Ansorge, Paula Stebel ;

Comme violonistes : Joseph Achron, Allessandro Certani, Michael Press, et l'enfant prodige Micha Elman, qui est vraiment remarquable par sa technique aussi bien que par sa maturité étonnante.

R. D.

Rouen. — Aujourd'hui 15 janvier a lieu à Rouen la première représentation (dans cette ville) des *Girondins*, opéra de M. Le Borne.

Conservatoire de Rennes. — La séance de musique ancienne récemment donnée par les élèves du Conservatoire de Rennes, sous la direction de leur chef estimé, M. Boussagol, de l'Opéra, a été fort brillante et a permis de constater les sérieux progrès réalisés par cette école.

La Havane. — M. Guillermo Thomas veut bien nous envoyer de très intéressants documents sur la Société musicale (*Banda Municipal*) de la Havane, qui vient de fêter le 6e anniversaire de sa fondation par un concert solennel, au programme duquel nous voyons figurer : Wagner, Rimsky-Korsakof, C. Franck, Puccini, Schumann, Tschaikowsky, Mascagni, Vincent d'Indy, Leoncavallo, Liszt. Cette harmonie est composée de 70 instrumentistes. Nous sommes heureux de voir que son distingué directeur fait habituellement une place sérieuse, dans les programmes, à la musique française. Puisse-t-il n'oublier personne !

De Monte-Carlo. — Le joli ballet de MM. Maurice Vaucaire et Justin Clérice, *Au temps jadis*, créé en avril dernier avec un éclatant succès, vient de retrouver le même chaleureux accueil.

On en a, de nouveau, goûté la musique brillante et originale, admiré la magnifique mise en scène, et applaudi les remarquables interprètes. M. Coudert a su réunir tous les éléments d'un succès durable.

Mlle Trouhanowa fut, à son ordinaire, délicieuse et d'une rare puissance d'expression ; Mlle Bertrand, fine et légère, Mlle Fabris, gracieuse et svelte, Mlle Cavini, d'un brio étourdissant, Mlle Charbonnel, sculpturale, Mlle Legrand, de grâce mignarde, Mlle Ly Symons, toute charmante, ont rivalisé de virtuosité et maintenu la haute renommée des premières danseuses du ballet de Monte-Carlo.

Les rôles mimés ont été parfaitement tenus par M. Paglieri, de noble allure, M. Baglioni, Mmes Elise Puget et Paglieri.

Mlle Miriam Manuel a délicieusement chanté le lied du 2e acte.

Les décors de M. Visconti ont été très admirés. L'orchestre, sous la direction de M. Désiré Thibault, a exécuté en perfection la charmante partition de M. Justin Clérice. — T. R.

Concerts annoncés :

Salle Érard : Récital de piano par M. E. Bosquet, 17 janvier à 9 h. (Bach, Beethoven, Franck, Fauré, Debussy, Brahms, Chopin). — MM. Galeotti et Lucien Capet ont donné leur premier concert consacré aux Sonates de piano et violon, le 10. Les deux autres Concerts auront lieu les 16 et 26 janvier ; au programme : Sonates de Beethoven, Schumann, Brahms, C. Franck, Saint-Saëns, C. Chevillard, G. Fauré, Grieg. — Salle Pleyel : le 11 a eu lieu le Récital donné par M. Ricardo Prati ; le 24, concert avec orchestre, donné par M. Joseph Salmon et Mme Salmon Ten-Have (l'orchestre dirigé par M. Chevillard) ; au programme : Concerto de Lalo pour violoncelle, Concerto pour piano de Schumann, Concerto en *la* mineur de Saint-Saëns. — Le 20 janvier (Salle des Quatuors Pleyel), 2e séance de musique classique donnée par Mlle Adeline d'Abbas et M. J. Dumas. Au programme : Sonates de Beethoven et de Mozart pour piano et violon, Prélude et fugue de Bach (pour violon seul). Les autres séances auront lieu les samedis 24 février et 24 mars. — Le 18 janvier (grande salle Pleyel), le quatuor Laval-Clément ; le 19, trio R. Epstein ; le 20, M. Pomposi ; le 20, la Société Nationale de Musique (1re séance) ; le 22, M. Joseph Debroux (1re séance) ; le 23, Mme Avice ; le 25, la Société des Compositeurs de Musique ; le 26, M. Hemmersbach ; le 27, Mme Camille Chevillard (élèves) ; le 29, M. Paul Viardot ; le 30, Mlle Renée Lénars ; le 31, M. Joseph Boulnois. Dans la salle des Quatuors (Pleyel), le 17, Quatuor Calliat, (2e séance).

Publications nouvelles envoyées à la *Revue musicale* :

Viennent de paraître : *L'Anniversaire*, partition piano et chant, d'Adalbert Mercier (chez Mustel) ; *Les Maîtres du violon au XVIIIe siècle :* Branche (sonate en *sol* mineur) ; J.-P. Guignon (son. en *sol* majeur) ; Jacques Aubert (son. en *fa*) ; Jean Ferry Rebel (son. en *ré* mineur), rééditions par J. Jongen et J. Debroux (chez Roudanez, 9, rue de Médicis) ; *Prélude pour piano*, par Albert Croz (chez Bellon et Ponscarme) ; *Heures d'été*, préludes et mélodies pour piano, par le même (ibid.) ; *Guide théorique-pratique élémentaire pour l'étude du chant*, traduit de F. Lamperti, avec une préface sur l'évolution du chant et un appendice, par J. Bressoles (Editions Riccordi, 62, boulevard Malesherbes) ; l'*Ecole contrapuntique flamande aux XVe et XVIe siècles*, par F. de Ménil, 1 vol., 320 p. (chez Desmets), dont nous parlerons ultérieurement. — *Las Grandes Etapas del Arte musical, primera serie*, 1 vol., par G.-M. Tomás, directeur de la *Banda Municipal* de la Habana (à la Havane, imprenta de Rambla y Bouza). — *L'Anacrouse dans la musique moderne,* par Mathis Lussy (1 vol., au *Ménestrel*). — *Musikgeschichtliches aus Böhmen* (1 vol. I), par le Dr Johann Branberger (à Prague, chez Taussig).

Actes officiels, Informations.

Opéra. — Par arrêté en date du 30 décembre 1905, le ministre de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes a prorogé d'un an, à compter du 1er janvier 1907, le privilège de M. Gailhard, directeur du théâtre national de l'Opéra.

Montpellier. — Par arrêté préfectoral en date du 28 décembre 1905, M. Queyla, chef de chant et trial au Grand-Théâtre municipal, est nommé au titre de chargé de cours de chant (hommes) à l Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Montpellier.

Toulon. — A la suite de la transformation de l'Ecole municipale de musique de Toulon en Ecole nationale, le préfet du Var, par arrêté du 29 décembre 1905, a nommé les personnes ci après désignées aux divers emplois de professeurs, savoir :

Pour les classes de piano préparatoires : Mlles Brisefer, Camoin et Mme Tavolara ; — pour la classe de violoncelle : M. Stenger ; — pour la classe de violon supérieur : M. Pellenc ; — pour la classe de violon préparatoire : MM. Maistre et Salvy ; — pour la classe de flûte : M. Jacquier ; — pour la classe de hautbois : M. Badord ; — pour la classe de clarinette : M. Blin ; — pour la classe de cornet à pistons : M. Richard ; — pour la classe de cor et trombone : M. Azaïs ; — pour la classe de contrebasse : M. Millot ; — pour les classes de chant (femmes) : Mme Levielli-Coulon. Mlle Joly ; — pour la classe de chant (hommes) et de déclamation lyrique : M. Deltrat ; — pour les classes de solfège : MM. Naudin. Lauret, Klele, Piston, Giraudeau.

Vente d'instruments. — La collection de M. F. Flameng. qui vient d'être vendue à l'hôtel Drouot, comprenait, entre autres curiosités, des instruments de musique des XVIIe, XVIIIe siècles et de la Révolution : un *archi-luth*, XVIIe siècle, 35 francs ; id , du XVIIIe siècle, 70 francs ; *Cistre orné d'incrustations d ivoire*, (XVIIIe siècle), 45 francs ; *Mandore ornée d'incrustations de nacre, d'ivoire et de personnages peints* (XVIIIe siècle), 50 francs ; *Trompette de cavalerie avec flamme* (Louis XIV), 141 francs ; *tambour orné de peintures*, Louis XV, 100 francs : *un autre datant de la Révolution*, 75 francs ; *Harpe bois doré et sculpté* (Louis XVI), 185 francs. — Hébert Rouget.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

(Service d'hiver)

Relations entre Paris et la Côte d'Azur

Trains rapides de nuit (1re classe. Vagons-lits. Lits-salon et Salon à 2 lits complets.)

PARIS-NICE EN 15 HEURES

Nombre de places limité.

Mise en marche du train au départ de **Paris**	17	du 9 janvier au 13 mai, les mardis, vendredis et dimanches ; du 14 au 29 mai, les mardis et vendredis.
Mise en marche du train au départ de **Nice**	18	du 10 janvier au 15 mai, les lundis, mercredis et samedis ; du 16 au 30 mai, les mercredis et samedis.

On peut retenir ses places d'avance à la gare de Paris P.-L.-M. ou aux bureaux, 88, rue Saint-Lazare, et 6, rue Sainte-Anne.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.