

LA
REVUE MUSICALE

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

N^o 15 (sixième année)

1^{er} Août

1906.

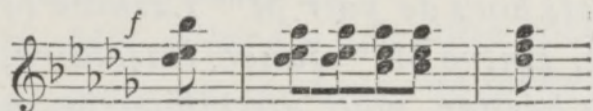
Concours de fin d'année du Conservatoire.

Au sujet de ces concours, si chers au public parisien, et qui furent, cette année très brillants, nous donnons d'abord quelques impressions d'ensemble; en premier lieu, voici une note que nous adresse un membre des jurys:

... Il y a deux points sur lesquels je regrette, en matière de chant, de me trouver en désaccord avec quelques critiques de la presse quotidienne, critiques pour lesquels j'ai une grande estime et dont quelques-uns sont mes amis personnels.

Ils se félicitent de voir que les morceaux de style ont remplacé les morceaux de bravoure; ils louent une des concurrentes (qui, d'ailleurs fut justement applaudie) de, nous avoir fait entendre un simple Lied de Schubert. Ils disent: « Enfin, nous voilà délivrés de la vocalise! » Je ne partage nullement cette manière de voir. S'il s'agissait de constituer l'esthétique du drame musical, je n'aurais peut-être aucune objection à faire; mais il s'agit d'un concours, où le candidat doit nous montrer s'il est un chanteur formé, complet. Les « vocalises », voire celles qu'on trouve dans les opéras les plus surannés, ne peuvent, pour ce motif, être dédaignées ni par lui ni par ses juges. Supposez qu'il s'agisse d'un concours de danse: allez-vous décerner le premier prix à celle qui se bornera à montrer « de la ligne » et à prendre, au repos, de belles poses plastiques? Ne lui demanderez-vous pas de prouver qu'elle est capable d'exécuter les mouvements classiques de son art? La « difficulté » ne devient-elle pas ici une des choses principales, sinon l'objet unique de l'épreuve? Il en est de même pour le chant. Pour qu'un brevet de maîtrise puisse être décerné, j'exige, sans doute, de l'intelligence musicale, un sentiment juste, du style; il me faut aussi de la virtuosité: du volume, des roulades, des trilles, des traits nettement faits en notes liées ou piquées, la demi-teinte avec la puissance. Vous ne voulez plus de vocalises dans le drame lyrique? soit! mais supprimez-vous le répertoire? Allez-vous exclure de nos théâtres officiels tous ces maîtres qui ont tant écrit de vocalises: Haendel, Rossini, Meyerber, Gounod, Ambroise Thomas? Il arrivera vraiment un jour, si on ne corrige pas la tendance actuelle, où les lauréats de notre Conservatoire ne sauront chanter ni la musique religieuse de Bach, ni l'air des bijoux de Faust, ni les Huguenots, ni le Prophète; ils excelleront dans le seul récitatif. L'influence de Wagner est un peu la cause de ce déclin du chant. Mais, de grâce, ne confondons pas une épreuve scolaire avec l'esthétique nouvelle: rappelons-nous que le Conservatoire est chargé de fournir des sujets à

Variations (surtout la seconde) il fallait chanter aussi bien que dans l'exécution du thème. La clause du membre de phrase suivante :



a été jouée, presque toujours, d'une façon égale, plate, quelconque. — Dans le finale, si difficile à doigter et qui réclame une parfaite indépendance des deux mains, les concurrents, — sans exception — se sont montrés admirables. M. Chevillard, qui mérite autant d'éloges comme compositeur que comme chef d'orchestre, avait écrit, pour l'épreuve de déchiffrage, une pièce très distinguée et charmante, un peu facile, qui a été jouée avec une aisance et une sûreté remarquables par MM. Nat, Schwaab, Ehrhard, Claveau, Frey, Gayraud, Verd, Gallon, Gauntlett, Crassous, Poillot. A ce propos, revenons sur un vieux desideratum : Il serait indispensable d'imposer aux chanteurs (dont l'éducation musicale laisse trop souvent à désirer) une épreuve de solfège à première vue, comme aux instrumentistes. Leur amour-propre en serait peut-être gêné ; la valeur du concours y gagnerait beaucoup.

HARPES. — Pourquoi faut-il que le concours de harpe chromatique et de harpe à pédal s soit présenté par certains comme une « bataille » de celle-là contre celle-ci ? Quand nous délivrera-t-on des coteries ? N'y a-t-il pas place au soleil pour deux instruments différents ? M^{me} Tassu-Spencer, l'éminent professeur de harpe chromatique au Conservatoire, présentait six élèves, qui ont fait le plus grand honneur à son enseignement et à la harpe chromatique. M^{lle} Labatut (15 ans !) a émerveillé le public par le mécanisme brillant, le sens artistique et la sûreté de son jeu. M^{lle} Chalot (même âge) a provoqué, pour les mêmes motifs, d'unanimes applaudissements. M^{lle} Jeanne Joffroy (second prix de 1905) et M^{lle} Blot (idem) ont paru mériter un premier prix, qu'une sévérité un peu excessive leur refusa. M^{lle} Forgues, d'un talent déjà formé, a dû à un peu de trouble et de timidité de ne pas donner toute sa mesure ; et M^{lle} Goudekot (13 ans !) nous étonna par sa virtuosité précoce, comme par la perfection de son déchiffrage. Si la classe excellente de M^{me} Tassu-Spencer a eu — comme la classe de tragédie — la déception passagère de n'obtenir que des seconds prix, elle le doit incontestablement à l'écrasante difficulté du morceau d'exécution écrit par MM. Lucien et Paul Hillemacher. Ce sont deux grands musiciens ; mais leur « pièce de concert » est vraiment excessive, par la longueur comme par l'accumulation insolite des difficultés ! (Quant à leur morceau de déchiffrage, j'avoue ne l'avoir pas compris.) Au contraire, le morceau de concours pour la harpe à pédales — Ballade en mi^b de Zabel — sans avoir certainement l'allure très artistique du précédent, était net, bien rythmé, aéré, léger, fort agréable. Il n'est pas douteux que cette circonstance a beaucoup influé sur les résultats.

Il faut aimer la tradition — quand elle est bonne — autant que le progrès. La harpe chromatique est un progrès certain et constaté, car elle continue l'évolution qui a transformé les instruments de l'orchestre — parallèlement à l'écriture des compositeurs — de diatoniques en chromatiques ; ce fait domine les petites critiques adressées encore par des attardés à un instrument et à une

classe qui existent depuis très peu de temps. La harpe à pédales est une tradition dont les droits à l'existence ne sont pas compromis par l'apparition d'une sœur cadette. M. Hasselmans présentait six élèves qui, toutes, ont montré de brillantes qualités. Je mets hors de pair M^{lle} Laskine (12 ans), qui est déjà une artiste de premier ordre. Entre M^{lles} Janet, Bazelaire, Delgado-Perez, Chaumeil, Laggé, on pourrait hésiter, pour distribuer les premiers éloges. Dans ce concours, on n'abusa pas du glissando, et on eut bien raison ; le glissando, ignoré de presque tous les grands maîtres, est si peu musical ! Il y a des gens qui aiment cette acrobatie con un dito : avouez qu'elle est d'ordre inférieur pour un musicien sérieux.

CONCOURS D'OPÉRA COMIQUE. — La séance fut longue (17 concurrents !), mais charmante en son ensemble. Deux artistes, déjà complètement formés, concourraient dans une scène de la Tosca : l'un, M. Petit, est à la fois très bon chanteur et excellent comédien, maître de son jeu, qui est toujours juste ; l'autre, M^{lle} Lammare, n'a qu'un léger défaut (une taille un peu petite). Mais quelle chose affreuse, répugnante et dégoûtante que cette scène de la Tosca ! la torture, le viol, l'assassinat, un cadavre entre deux flambeaux et le crucifix sur la poitrine.... Sommes-nous à la Porte-Saint-Martin ou à l'Opéra-Comique ? Il n'y a pas là quinze mesures de vrai chant. Des gestes ! des cris !... Heureusement, il y eut des compensations. Le joyau de cette séance fut le quatuor et le quintette adorables du *Così fan tutte*, de Mozart. Quelle grâce ! Quelle distinction souriante ! Quelle divine fraîcheur de jeunesse ! On n'entend jamais, à Paris, cet opéra ; il faut aller au Residenz Theater de Munich. C'est bien dommage ! Dénonçons M. Sorrèze qui, à la fin de la mélodie « Aimer, c'est la vie », s'est permis un point d'orgue sur une note ajoutée, en voix de tête. A ce tripatouillage infligé à Mozart, M. Fauré aurait dû faire entendre sa cloche de Président et rappeler à l'ordre le candidat. Il faut que je signale aussi les Folies Amoureuses, de M. Pessard, comme rappelant étrangement la musique de café-concert. Voilà mes trois impressions dominantes au point de vue purement musical. Les premiers prix ont été, comme celui de M. Petit, ratifiés par le public : M. Dommier (scène de l'Amour Médecin de Poise, 1880) a du naturel, un jeu intéressant, une voix agréable, et ne fait pas de fautes, bien qu'il m'ait paru un peu froid ; M. Francell, ténor élégant, a dit, de façon très plaisante, avec de jolis effets de douceur, quelques pages de Manon (il méritait néanmoins un avertissement pour avoir transformé un rall. en point d'orgue sur les mots : Le bonheur est si passager, et le Ciel l'a fait si léger, qu'on a toujours peur qu'il... s'envole) ; M^{lle} Lassalle — qui a terminé une scène du troisième acte de Werther sur un magnifique cri de passion — a de la puissance dramatique, un jeu très juste, une voix d'un beau métal (laissant un peu à désirer dans le médium). — Les autres épreuves ont révélé de jolies voix légères et fraîches, des talents sérieux mais de valeur inégale. M^{lle} Comes, dans Carmen, a cru très bien faire en prenant une allure ultra-espagnole et provocante : le public a été un peu choqué de cette exagération. Dans le Médecin malgré lui (scène du 2^e acte), M. Sarailé, malgré ses efforts, n'est point parvenu à faire rire le public. M. Payan, dans La Jolie Fille de Perth (scène célèbre du 2^e acte), n'a pas montré assez de pathétique ; M. Nansen, dans le rôle de D. José, a été un peu froid, et a chanté de la gorge ; M. Cazaux (rôle de Leporello) a montré

un peu de lourdeur et de gaucherie, pas assez de sens de comique, une diction inégale, très inexpérimentée. M^{lle} Thasia (1^{er} acte de *La Vie de Bohème*) qui imite vaguement M^{lle} Garden, a une voix pointue, peu posée, une diction naturelle, mais pas toujours juste, et la dernière note qu'elle a poussée dans la coulisse a été coupée trop tôt. M^{lle} Allard a une jolie voix de chanteuse légère, de la simplicité, pas assez de coquetterie (dans une scène de *Manon*) : elle est plus *Michaëla* que *Manon* ! M^{lle} Delimoges (scène des *Folies Amoureuses*) a aussi une très jolie voix, elle a excellemment dit le dialogue ; pas assez de mutinerie ! M^{lle} Bloch, dans le *Pré aux Clercs*, a été très bonne (sauf une note d'une justesse douteuse, à la fin). Dans le rôle de *Figaro*, des *Noces*, M. Vigneau a peu compris son personnage ; il a été exagéré, trop mélodramatique, monotone, pas assez comédien.

CONCOURS D'OPÉRA. — Le concours a été bon dans l'ensemble, mais inégal. Certaines élèves avaient choisi des morceaux de concours que leur genre de voix devait leur interdire (ceci, pour quelques-unes qui se produisirent dans *Samson et Dalila*). Il y a des voix excellentes, mais les meilleurs de ces jeunes gens se tromperaient si, dès maintenant, ils croyaient savoir leur métier. Je mets hors de pair M. Carbelly ; il est peu comédien (il le deviendra sans doute) : mais quel organe admirable ! Cette voix sonne comme une cloche (bien fondue) ; c'est la voix de Gresse, celle de Gailhard à 25 ans ! Parmi les ténors — trop rares — M. Sorrèze, qui s'est prodigué dans une multitude de répliques, est un fort ténor solide, sûr de lui, correct (avec quelques accroc) et M. Nansen est un ténorino plein de charme. M. Payan (qui est une sorte de *Delmas* jeune), M. Meurisse, qui a du volume et un excellent timbre, M. Férol, méritent de grands éloges, bien que, je le répète, la plupart d'entre eux soient peu comédiens encore. Du côté féminin, M^{lle} Lamarre a montré une grande puissance dramatique, dans une scène pitoyable (musicalement) du *Mefistofele* de Boïto. M^{lle} Bailac a été distinguée par le jury : soit ! elle est fort jolie, mais c'est une *Dalila* sans puissance, chantant un peu de la gorge ; et la justesse ne fut pas toujours irréprochable. M^{lle} Gustin, qui est un agréable soprano, eut le tort de chanter un air de contralto (*Aïda*). M^{lle} Irma Akté (19 ans) est aussi artiste et aussi charmante que sa sœur Aïno : mais elle n'est pas encore mûre pour chanter *Orphée* ; M^{lle} Galle a une très jolie voix, mais d'opéra comique ; M^{lle} Lapeyrette, avec un peu de fougue mal réglée encore, a montré beaucoup de pathétique dans le rôle de *Didon*, et une voix qui, parfois, me rappela celle de *Delna* ; M^{lle} Daubigny, dans le rôle de la *Reine* (*Hamlet*), a été bonne, malgré une légère défaillance de mémoire. M^{lle} Delalozière a chanté l'air de *Dalila* avec une très belle voix de contralto, et, bien que son jeu ait été bon (surtout dans le silence, où les attitudes sont si difficiles), elle n'a pas été assez séductrice et dominatrice. Au total, 15 récompenses pour 19 concurrents ; c'est beaucoup ! 2 ténors, sur 9 hommes ; ce n'est pas assez ! 4 voix de mezzo sur 10 femmes ; c'est peu !

CONCOURS DE PIANO (femmes). — Elle a 13 ans ; — c'est M^{lle} Landsmann — et elle joue les *Études* symphoniques (op. 13) de Schumann !... C'est le morceau de concours. Il faut, pour le bien exécuter, avoir une solide éducation artistique, et une main de géant ; il y a là des successions de dixièmes (*Etude XII*), des intervalles de quatorzième (*Etude XI*) et toutes les difficultés accumulées.

Certes, on devine que des réserves peuvent être faites sur le jeu de ces charmantes virtuoses : dans l'Etude XI, on oublie qu'il y a un contre-chant, et que la main droite doit donner l'impression d'un dialogue ; l'Etude IX « Presto possible », toute en détaché, n'a pas été toujours nette et légère ; le brillant finale (presque toujours) a été accentué comme un 2/4, avec deux ictus et quasi escamotage de la double croche, ce qui est mauvais. Mais toutes les concurrentes ont fait preuve de talent ; et quelques-unes, que nous citons plus loin, ont été justement récompensées.

CONTREBASSE, ALTO ET VIOLONCELLE. — Ce fut une journée grave entre toutes. Nous y avons entendu d'excellents musiciens, d'impeccables solfégistes ; mais quand le dernier coup d'archet se fut arrêté sur la dernière note, on en était encore à attendre l'artiste hors pair qui empoigne et qui force l'attention : aucun des trente-deux concurrents de cette journée n'a dépassé une très honnête moyenne. Nous remarquerons encore la suppression du quatuor d'accompagnement remplacé sans avantage par un prosaïque piano.

Le concours de contrebasse mettait dix concurrents aux prises avec un concerto sordide, signé d'un saint Benoît-Labro de la contrebasse et digne d'une telle origine. En revanche, le morceau de lecture d'Aug. Chapuis nous a paru d'une élégance peu familière au massif instrument qui avait les honneurs de la séance. Il nous a semblé — comme toujours — que le jury avait des sévérités aussi inexplicables que ses généreuses tendresses : nous avons depuis longtemps renoncé à comprendre. Pourquoi MM. Gibier et Darriena eurent-ils le premier prix, tandis que M. Jou n'eut, malgré son mécanisme sûr et son jeu délicat, qu'un second prix en partage avec MM. Hardy et Cortiglioni ? C'est ce que nous ne saurions dire. La belle qualité de son de M. Anrès justifiait bien son premier accessit. En revanche, le second accessit de M^{lle} Cisin nous parut aussi inattendu que la présence d'une jeune fille dans un concours qui semblait réservé au sexe fort. Cette gracieuse concurrente, qui tendait désespérément ses bras vers la tête de son instrument, dans une posture renouvelée du baiser d'Eunice, manquait de force et sa contrebasse, insuffisamment maîtrisée, restait rebelle aux appels de l'archet.

Nous ne saurions faire les mêmes critiques à la Fantaisie de concert de M^{lle} Fleury, imposée aux altistes comme morceau de concours ; mais elle en mérite d'autres, que la simplicité de ligne et la belle tenue du morceau de lecture de M. Tournemire, pièce écrite dans le goût de l'instrument, mettaient particulièrement en relief.

Six concurrents, six récompenses ; six appelés, six élus ! L'avenir nous dira si parmi eux était véritablement l'artiste que nous n'avons su distinguer.

Le Concerto de Davidoff nous a ramenés aux pires jours de l'inutile virtuosité. Encore une fois, le morceau de lecture écrit par M. Chapuis fut un soulagement pour l'audition : on ne saurait lui objecter que sa simplicité facile. En M. Benedette, premier des premiers prix, le jury a récompensé le chevrottement élevé à la hauteur d'un principe artistique, et en M. Ringrisen, autre premier prix, le jeu très sûr et la belle sonorité d'un violoncelliste fait. M. Boulnois, habit noir, plastron blanc, violoncelle rouge et crinière jaune, bref, jeu très coloré, partagea le second prix avec M. Gervais. Il y eut Mas et Maas au

premier accessit. Enfin, une dernière nomination : M. Ruyssens fut encore un heureux.

VIOLON. — La séance a débuté par un piquant intermède : « Il faut qu'un piano soit ouvert ou fermé », joué en toute perfection par MM. Fauré et Nadaud. Comme la raison du plus fort est toujours la meilleure, ce fut la thèse de Fauré qui prévalut et le piano d'accompagnement eut son couvercle fermé.

Après quoi la revue des classes Berthelier, Lefort, Remy et Nadaud commença. De gentilles commères alternèrent sur l'estrade avec des compères de talent et chacun nous dit son couplet. Malheureusement ce fut trente-trois fois le même et plus malheureusement encore ce fut un concerto de Vieuxtemps. L'exceptionnelle générosité du jury a fait vingt-deux lauréats et, dans le nombre, pas moins de quatorze jeunes filles. Le féminisme gagne dans les instrumentistes : il semble que les privilèges du sexe laid et fort vont être très menacés, et le bruit nous revient que telle grande société de concerts modifie ses statuts pour enrayer les progrès de l'invasion féminine. Quoi qu'il en soit, le premier nommé des premiers prix, primus inter pares, fut un homme ou pour mieux dire un enfant : M. Zighera a quinze ans. Mais quelle fougue ! quelle souplesse ! et, à notre sens, quel génie pour avoir réussi à musicaliser un concerto de Vieuxtemps ! M^{lle} Baudot, un autre premier prix, avait, l'an dernier, joué avec un charme exquis le concerto de Saint-Saëns inscrit comme morceau de concours : il nous parut que Vieuxtemps l'avait glacée cette fois-ci. Autres premiers prix : M^{lles} Billard, Lapié, qui tint le record de la vélocité, Morhange, à qui on décerna le premier prix parce qu'on ne pouvait lui donner autre chose, et enfin M. Matignon, qui ne brilla guère par la personnalité de son jeu. Les deuxièmes prix ont affirmé la victoire féministe : M^{lle} Novi, la « Benjamine » de la journée, ravissante avec ses treize ans à peine révolus, a dû sans doute au désir du jury de la garder encore de n'avoir pas la plus haute récompense. M^{lles} Sauvaistre et Augieras ont eu une exécution très sûre. M. Elchecopar nous a révélé une belle nature d'artiste. M. Michelin a une tenue désagréable : il se tient sur la jambe gauche pendant les deux premiers temps de la mesure et sur la droite pendant les deux autres !

Les premiers accessits ont été dévolus à M^{lles} Hélène Wolff et Pierre, des grisailles, ainsi que M. Spathy, auquel pour notre part nous avons préféré, en raison de leur jeu énergique et coloré, MM. Tinlot et Soudant.

Enfin les demi-teintes charmantes de M^{lle} Talluef, le jeu classique et sûr de M^{lle} Neuburger, la correcte élégance de M^{lles} Fidide, de la Hardrouyère et Deschamps désignaient ces jeunes personnes à une récompense : le jury leur a accordé le second accessit.

(Voir plus loin les noms des autres lauréats).

P. A.

N. B. — Le prochain numéro de la *Revue musicale* sera distribué dans les premiers jours de septembre.

Publications nouvelles.

JULES ÉCORCHEVILLE : *Vingt Suites d'Orchestre du XVII^e siècle français (1640-1670), publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la bibliothèque de Cassel*. L. Marcel-Fortin, éditeur.

L'ouvrage de M. Ecorcheville, thèse pour le doctorat soutenue tout récemment avec succès devant la Faculté des lettres de l'Université de Paris, constitue une contribution précieuse à l'histoire de la musique française. On sait combien, en dépit des efforts louables de divers érudits, cette histoire est encore mal connue et avec quelle peine les historiens arrivent à émouvoir depuis quelques années l'intérêt du grand public et des musiciens eux-mêmes, si longtemps désintéressés de ces questions. Il faut bien le dire : si trop de personnes n'ont apporté qu'une attention distraite aux labeurs des musicologues, la raison principale en est que, pendant de longues années, l'absence de rééditions pratiques des œuvres originales eût fait de cette étude une déception perpétuelle. Le moyen de s'intéresser vraiment à des musiciens dont il est impossible, ou presque, de se procurer une seule page, à une école d'art dont les monuments inaccessibles reposent dans le silence des bibliothèques !

C'est donc un service signalé que M. Ecorcheville aura rendu à la science musicale en reproduisant sous une forme commode et luxueuse la collection considérable de pièces instrumentales qu'il aura le premier tirées de l'oubli et dont l'étude approfondie fait l'objet de son travail. Quel que soit l'intérêt de ce commentaire — et il est considérable — n'est-il pas évident qu'il eût été, pour ainsi dire, réduit à rien si le lecteur ne pouvait à chaque instant se reporter au texte musical des divers morceaux ?

Vingt-cinq pièces symphoniques, trois ballets, cent treize danses à quatre, plus souvent à cinq parties instrumentales, tel est le contenu du manuscrit de la *Landes-Bibliothek* de Cassel. Et ces cahiers, seuls subsistant aujourd'hui, paraissent être le reste d'une collection plus considérable encore. La présence de ces œuvres ainsi réunies, à l'usage sans doute de quelque orchestre princier, n'est-elle pas caractéristique de l'expansion de l'art français au dehors, au milieu du xvii^e siècle ? Il n'est pas inutile de multiplier les preuves — surtout telles que celles-ci — d'un fait que n'ignorent plus les érudits, mais que trop de personnes, parmi celles qui font profession de contester l'originalité de notre musique, tant en France qu'à l'étranger, sont portées à méconnaître.

Etudiant tout d'abord les auteurs (dont les noms sont indiqués en tête d'un grand nombre de ces pièces), M. Ecorcheville n'a point de peine à établir leur origine, voire une date approximativement exacte. En effet, quelques noms étrangers mis à part, tels ceux de Dresen, de Pohle, de Christian Herwig, du landgrave de Hesse, Guillaume le Juste, tous ces auteurs sont des musiciens français : la plupart virtuoses violonistes de cette première école du xvii^e siècle dont les œuvres jusqu'ici étaient à peu près perdues.

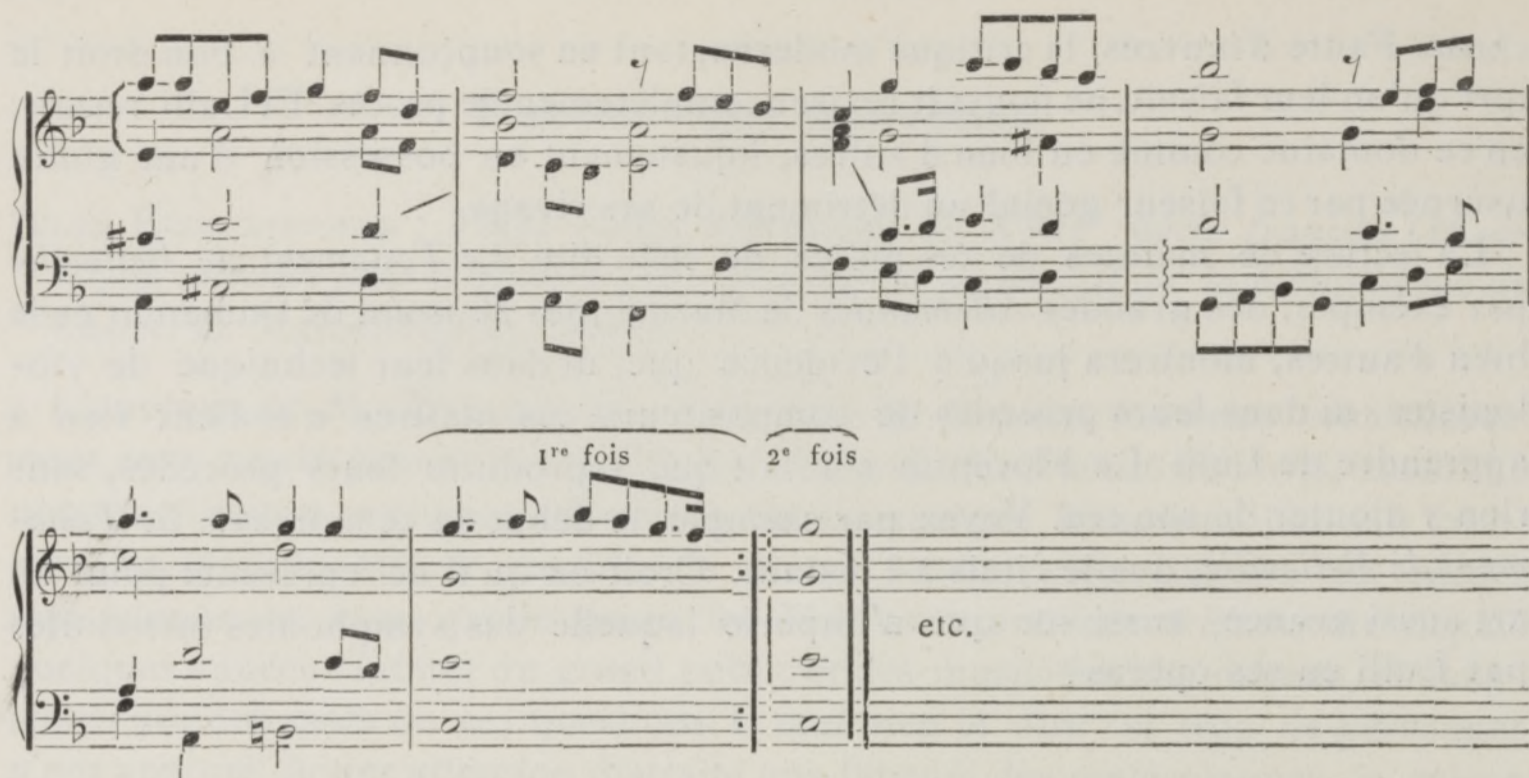
Que savions-nous en effet des Belleville, des Dumanoir, des Constantin, des Bruslart, des Mazuel, des Verdier, de ces membres, illustres en leur temps, de la compagnie des vingt-quatre violons, lesquels, depuis Lulli, on s'est plu à considérer presque comme d'ignares et négligeables ménétriers ? Rien ou peu de

chose. Faute d'œuvres, la critique moderne, tout en soupçonnant à bon droit le tort qu'on leur faisait, ne pouvait reviser complètement le procès. Et Lulli restait, en ce domaine comme en bien d'autres, injustement en possession d'une gloire usurpée par ce faiseur génial au détriment de ses rivaux.

La lecture de maintes de ces pièces, de celle dite *Le Testament de Belleville* par exemple, des grandes *Allemandes* de Mazuel, des *Bransles* de Dumanoir et de bien d'autres, montrera jusqu'à l'évidence que, ni dans leur technique de violonistes, ni dans leurs procédés de compositeurs, ces maîtres n'avaient rien à apprendre de Lulli. Le Florentin n'a fait que reproduire leurs procédés, sans rien y ajouter de son cru. Voyez, par exemple, le début de ce morceau, *Le Testament de Belleville*, que je citais à l'instant. Croit-on qu'il ne représente point un art aussi avancé, aussi sûr que n'importe laquelle des symphonies introduites par Lulli en ses opéras ?

LE TESTAMENT DU S^r BELLEVILLE, A 4

The musical score is written for a four-part setting (A 4) in G major (one sharp, F#) and 4/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both with a one-sharp key signature. The melody is primarily in the treble, while the bass provides a steady accompaniment. The second system continues the melodic development. The third system features a first ending bracket labeled '1^{re} fois' and a second ending bracket labeled '2^e fois'. The fourth system concludes the piece with a final cadence.



Du chapitre consacré à l'étude de la polyphonie, de la contexture harmonique, de la conception et de la structure de la trame mélodique ou rythmique, résultera pareillement l'affirmation suffisamment établie que cette musique, toute limitée qu'elle soit dans ses ambitions et ses effets, n'est nullement composée au hasard par des musiciens sans culture, mais qu'elle est le fruit d'un art réfléchi, conscient de ce qu'il peut et sait faire. S'il m'est permis là-dessus de dire mon sentiment, je me féliciterai de ce que l'œuvre de M. Ecorcheville apporte, peut-être contre son gré, une confirmation nouvelle à une idée qui m'est chère : à savoir que l'influence de Lulli, loin de représenter, comme on se le figure encore, un progrès dans l'évolution de notre art national, a été la cause d'une décadence sensible. Musicien très inférieur à beaucoup de ceux qui étaient classiques avant lui, artiste en somme secondaire et surtout prodigieusement incomplet, Lulli représente une notable régression pour tout ce qui regarde la souplesse du rythme, l'indépendance harmonique et la liberté de la composition.

Assurément il ne convient pas pour cela d'exagérer outre mesure la valeur des maîtres que le présent travail fait en quelque sorte revivre. Même en leur temps, tous ne furent pas des musiciens de premier ordre, et même les plus éminents d'entre eux ne furent pas toujours également bien inspirés. Un certain nombre de ces pièces nous paraîtront donc d'intérêt médiocre, si nous y cherchons autre chose qu'un document historique. Il se peut aussi que les puristes y relèvent des incorrections assez nombreuses et des gaucheries d'écriture qu'ils jugeront fort déplaisantes.

A mon sens, il y aura quelque injustice à ces reproches. Car ces œuvres ne sont point d'un temps où l'on se fût imaginé que l'harmonie, suivant l'illusion des modernes, est une science fondée sur des principes scientifiques et immuables. On n'avait point encore songé à se scandaliser, au nom de la nature et de la raison, si quelques quintes ou octaves consécutives se glissaient entre les parties. Les hommes de ce temps prenaient plaisir à certains heurts de notes, à certains froissements évités aujourd'hui avec soin par ceux qui se piquent d'écrire correctement. Ces duretés harmoniques sont ici trop évidemment recherchées pour qu'on n'y voie point un effet voulu.

Dans les appoggiatures et les anticipations, par exemple, ce n'est point par maladresse que les auteurs de ces pièces se plaisent à faire entendre simultanément — à écrire tout au moins — la note principale et celle sur laquelle l'appoggiature se résout ou celle que l'anticipation fait pressentir. Il se peut que l'exécution, en altérant tant soit peu les valeurs ou en introduisant des notes d'ornement, ait beaucoup atténué ces irrégularités apparentes. Il en reste assez cependant pour qu'on puisse remarquer ce caractère particulier. Mais il ne faut pas oublier que de telles incorrections, si on tient à ce mot, en réalité ici vide de sens, sont usuelles dans toute la musique de ce temps, en France comme à l'étranger, et que les plus illustres maîtres polyphonistes ne s'en sont pas généralement privés davantage. Si cette constatation pouvait convaincre les harmonistes de conservatoire de la relativité de préceptes qu'ils érigent arbitrairement en dogmes indiscutables, il n'y aurait qu'à s'en féliciter. Mais ne l'espérons pas.

Quoi qu'il en soit de ces réserves, je pense qu'à beaucoup de pièces de ce recueil, un public intelligent trouverait, aujourd'hui encore, un charme très réel, surtout si, comme l'auteur du livre a pris grand soin de le faire entendre, on s'efforce de recréer par l'imagination le milieu où ces musiciens ont vécu. M. Ecorcheville a déterminé très finement ce par quoi la conception que les hommes du xvii^e siècle avaient de la musique et surtout de celle-ci, destinée aux assemblées, aux bals, aux loisirs de la vie mondaine, diffère de la nôtre. Il a pris la peine, en un chapitre fort neuf et des plus intéressants, d'étudier minutieusement les rythmes des diverses danses du temps, pratiquement superposés aux inflexions mélodiques des thèmes. La vie intérieure, si l'on peut dire, de ces suites, s'éclaire singulièrement à cette comparaison. Qu'elles appartiennent aux répertoires des bals de cour, des ballets, ou au genre plus symphonique des *Allemandes*, ces musiques, en effet, sont en rapport étroit avec la mimique et le geste chorégraphiques. Les contemporains ne les comprenaient point autrement. Et pour en sentir véritablement le mérite, il faut, dans une certaine mesure au moins, s'efforcer de sentir comme ils ont senti. M. Ecorcheville s'est plu à nous faciliter cette tâche.

Il serait superflu de s'étendre plus longtemps sur ce livre, dont l'érudition copieuse et sûre et la méthode rigoureuse plairont aux érudits, pendant que l'intérêt du sujet et la clarté du récit charmeront les profanes. Le volume est très luxueusement imprimé. Il est enrichi de plusieurs belles reproductions d'estampes du temps et contient en outre la reproduction photographique intégrale du manuscrit de Cassel. En une seconde partie, M. Ecorcheville a donné le texte musical des œuvres en partition, accompagné d'une réduction pratique au piano. J'aurai peut-être quelques réserves à faire sur cette réduction. Non pas sur les indications de temps et de nuances, toutes fort judicieusement établies ; mais sur le parti pris adopté de négliger trop volontiers l'exactitude de la reproduction au profit de la facilité pianistique. Dans l'esprit de l'auteur, cette réduction est faite pour être entendue, non pour être lue. L'un ne va pas sans l'autre et il y a tant de suggestion inconsciente dans ce que l'on *croit* entendre au piano qu'il est toujours utile, à mon sens, de corriger les impressions de l'ouïe par celles de l'œil. Heureusement la présence de la partition, placée au-dessus de la partie de piano, atténue ici presque entièrement l'inconvénient que je signale,

ANDRÉ PIRRO : *J.-S. Bach*, 1 vol. in-16, 244 p., chez Alcan, collection Jean Chantavoine, 3 fr. 50,

M. André Pirro est très estimé de tous ceux qui s'occupent d'histoire musicale : il a donné déjà des preuves brillantes de sa compétence technique, de son savoir étendu et de son goût pour les recherches minutieuses de l'érudition. Le livre qu'il nous donne aujourd'hui mérite cependant quelques réserves. Il est divisé en deux parties, dont la séparation si tranchée est bien contestable : 1^o la vie (1685-1750) ; 2^o les œuvres ; les cantates de 1701 à 1725 ; les cantates après 1727 ; œuvres diverses ; les œuvres de musique instrumentale ; catalogue des œuvres de Bach ; bibliographie. M. Pirro a eu constamment sous les yeux les éditions données par la Bachgesellschaft. Il rend un juste hommage à ceux qui ont déjà traité ce grand et redoutable sujet, ou qui en ont éclairé certaines parties. Je lui sais gré d'avoir ainsi parlé de mon ancien professeur à l'Université de Berlin : « J'emprunte ces détails à l'ouvrage admirable de Philipp Spitta : *Johann Sebastian Bach* (2 volumes, Leipzig, 1873 et 1880). Cette étude monumentale domine toute étude qu'on puisse entreprendre sur Bach. L'auteur y a parlé du maître de Leipzig avec une érudition scrupuleuse et avec une sorte de divination. C'est à la fois un livre et un trésor de documents ».

M. Pirro ne s'est pas contenté de résumer ce qu'on savait déjà sur Bach. Il a fait des recherches personnelles. Mais cette biographie déçoit un peu le lecteur. Elle ne distingue pas de périodes ; c'est une série de petits faits juxtaposés ; il ne s'en dégage pas une idée nette du caractère de Bach. Tout est mis sur le même plan. L'homme (type supérieur de l'Allemand protestant, solide, bourgeois et naïf) n'est ni expliqué, ni analysé. La partie du livre consacrée à la musique témoigne d'une grande connaissance des *Cantates* ; mais ici encore, l'auteur ne voit pas son sujet d'assez haut. Il ne nous montre pas que, pour Bach (très différent en cela de nos compositeurs modernes), la musique n'a pas été une « fin » poursuivie avec un sentiment désintéressé d'artiste, mais avant tout, une fonction, un ministère, un service régulièrement fait pour une communauté (un peu comme les « oraisons » d'un Bossuet, qui est un évêque et non un littérateur). Cette analyse des cantates, élégamment écrite, est abstraite, un peu en l'air, d'un profit médiocre pour le lecteur qui n'a pas les textes musicaux sous les yeux. M. Pirro (moins que M. Schweitzer, en cédant cependant à la même tendance) relève complaisamment certains traits d'un détail pittoresque, dans lesquels il ne faut voir que des fautes de goût (comme dans certaines puérilités des oratorios de Haydn). Tout ce qui n'est pas *cantate* est laissé dans l'ombre — ou la pénombre. C'est dommage. Il y a un Bach ancien régime, un Bach d'une suprême grâce et d'un optimisme très souriant qu'il fallait dégager. Il y a aussi une foule de questions auxquelles l'auteur ne répond pas. Comment se caractérise le contrepoint de Bach ? Quelles hardiesses s'est-il permises ? (voir les concertos de Brandebourg) ; comment écrit-il pour les voix ? Comment son orchestre est-il constitué ? Que doit-il exactement à l'Italie, à la France et à ses prédécesseurs allemands ? Pour tout cela, il fallait quelque chose de plus que des analyses formelles : de la psychologie, un peu de sociologie, un sens vraiment historique. Avec ces lacunes, le principal défaut du livre de M. Pirro est l'absence de proportion. Rien n'est plus difficile que de ramasser en 200 pages un sujet qui demanderait un très gros volume ; un tel travail exige, avec une possession complète du sujet, une véritable science de la composition. M. Pirro donne parfois un développement considérable à des détails de

troisième ordre, au point de vue de l'importance, et consacre à peine quelques lignes aux parties capitales de son sujet. J'en voudrais donner un exemple. Voici comment il parle de la maison où naquit Bach :

Bien des parties de la vieille maison ont dû rester presque telles qu'il les aperçut, dès que ses yeux furent capables de distinguer les objets et de les reconnaître. La serrure de la porte d'entrée est garnie d'une plaque ouvragée dont les contours chimériques lui ont semblé, sans doute, dessiner de prodigieux visages. Le large vestibule aux carreaux de brique put lui donner l'idée d'un désert sombre et l'escalier tortueux qui monte, au fond, vers la droite, put lui paraître la route de quelque voyage périlleux. Mais je veux croire qu'il ressentit, dans le petit jardin, les premières impressions de la nature. Elle l'y accueillit d'abord, sous cet aspect diminué qui charme l'enfant, effrayé des grands espaces. Il prit le goût des paysages verts dans le modeste verger. Dans cet enclos étroit, borné par la muraille de la maison tapissée de vigne, fermé d'une haie vive, divisé par des lignes de haut buis, il se trouva assez protégé pour oser contempler les mirages mouvants du ciel immense encore, bien que limité par le faite des maisons voisines. C'est là qu'il s'habitua au spectacle des nuées suspendues au-dessus de lui, et c'est là que sa mère put lui apprendre, en se servant des paroles de Martin Luther, le miracle journalier de la main qui soutient dans les airs ces masses flottantes et nous garde de leur chute.

Or, quand il arrive au *Clavecin bien tempéré*, à cette œuvre capitale qui est une des assises de tout le système musical moderne, il en parle... par préterition :

Je ne tenterai même pas d'analyser ici la première partie du *Clavecin bien tempéré*, non plus que la série de préludes et de fugues dont l'ensemble, réuni sans doute de 1740 à 1744, est considéré comme la seconde partie de ce recueil. Ce sont des œuvres que l'on ne peut effleurer, et qu'il faut examiner dans le détail, quant à la technique et quant au sentiment. Je renvoie donc aux études publiées sur ces compositions et, surtout, aux textes mêmes.

Le *Clavecin bien tempéré*, pour ne parler que de lui, a pourtant une autre importance que la serrure de la porte d'entrée de la maison où naquit Bach !

M. Pirro prépare une thèse de doctorat sur J.-S. Bach. Il s'est sans doute réservé pour cet ouvrage, que nous attendons, et qui nous permettra de le juger dans de meilleures conditions (1). — C.

J.-G. PROD'HOMME : *les Symphonies de Beethoven* (1800-1827), avec préface de M. Ed. Colonne, 1 vol. 481 p., librairie Delagrave, 5 fr. — M. Prod'homme étudie une à une les symphonies. A propos de chacune d'elles, il donne d'abord une tranche de la biographie de Beethoven ; puis il analyse l'œuvre, un peu comme on le fait aujourd'hui sur les programmes de concert (il ne va guère plus loin) ; il signale l'accueil fait à la première exécution, réunit des témoignages de contemporains, accumule le plus de renseignements possible. Le livre, à la fois biographique et de description technique, témoigne d'un sérieux travail et constitue une vulgarisation très utile. Ce qui lui manque un peu, ce sont les idées directrices. J'en signalerai une qui aurait dû, à mon sens, trouver ici sa place.

Beethoven est (avec Weber) le compositeur qui permet de constater le plus souvent un désaccord absolu entre la vie de l'homme et l'œuvre de l'artiste.

(1) M. Pirro ne parle pas assez pour le lecteur ; il a souvent l'air de faire un monologue ; ainsi, des mots tels que *chrie* (exercice d'amplification oratoire donné aux collégiens), *mettenchor* (chanteurs de matines) ne sont pas expliqués et demandaient une note. — Ça et là, diverses coquilles ; — p. 29, que signifie la phrase : « On y rencontre des passages où l'emploi des accords à plusieurs parties, etc... » ? — Dans la bibliographie, même défaut de proportion que dans le reste du livre. On y voit cités de simples programmes de concert, et des travaux importants ne sont pas mentionnés. (Pour les omissions, je renvoie à une excellente note de M. Rudolf Schwartz publiée en mars dernier, *Signale f. musik. Weet*).

Prenons un exemple : la II^e Symphonie (op. 36, 1802). A ce moment, Beethoven est très malheureux. Je n'ai, pour le prouver, qu'à citer M. Prod'homme :

Les premières années du siècle marquent l'apparition de ces « puissances de ténèbres » (finstere Mächte, dit Wasielewski) qui assombrirent l'existence de Beethoven dès l'âge de vingt-huit ou trente ans. Lors de l'exécution de la I^{re} Symphonie, en 1800, Beethoven avait déjà ressenti les premières atteintes du mal qui ne devait plus le quitter, et dont aucuns soins ne purent jamais le guérir : la surdité. Peut-être même, en 1796 et en 97, l'infirmité incurable avait-elle fait son apparition, à la suite d'un refroidissement. Les lettres de Beethoven, assez nombreuses à cette époque, nous révèlent les premières attaques sérieuses en 1800-1801 ; ce sont des confidences très intimes faites à son ami d'enfance, le docteur Wegeler, et à Carl Amenda, pasteur en Courlande ; à celui-ci, il écrit vers le mois de juin 1800 :

« Mon cher, mon bon Amenda, mon ami de cœur, c'est avec une profonde émotion, avec un mélange de douleur et de plaisir que j'ai reçu et lu ta dernière lettre. A quoi comparer ta fidélité, ton attachement pour moi ! Oh ! cela est bien beau que tu sois toujours resté si bon pour moi ! Oui, je sais que tu es un ami éprouvé, à part, tu n'es pas un ami viennois ; non : tu es un ami pareil à ceux que le sol de ma patrie sait produire ! combien de fois te souhaité-je auprès de moi ! car ton Beethoven vit très malheureux ; sache que la plus noble partie de moi-même, mon ouïe, a beaucoup perdu ; déjà, lorsque tu étais auprès de moi, j'en sentais des symptômes, mais je le taisais, maintenant cela n'a fait qu'empirer ; une guérison est-elle possible ? J'en suis encore à l'attendre. » (Prod'homme, p. 31-32.)

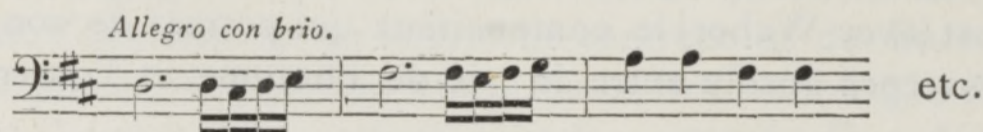
Beethoven écrit à Wegeler :

Pour te donner une idée de cette étrange surdité, je te dirai qu'au théâtre je dois me pencher tout contre l'orchestre pour comprendre l'acteur. Les sons élevés des instruments, les voix, si je suis un peu loin, je ne les entends pas ; dans la conversation, chose étonnante, il y a des gens qui ne l'ont jamais remarqué ; comme j'avais très souvent des distractions, on croit que c'est cela. Parfois aussi j'entends à peine si on parle doucement — et encore rien que les sons, pas les mots ; pourtant, sitôt que quelqu'un crie, cela m'est insupportable. Qu'en adviendra-t-il ? Le ciel le sait. Vering dit que cela ira mieux, sinon tout à fait bien. — J'ai souvent maudit mon existence et le créateur ; Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si je ne puis faire autrement, braver mon destin, bien qu'il doive y avoir des moments de ma vie où je serai la créature la plus malheureuse de Dieu. (cité *ibid.*, p. 34.)

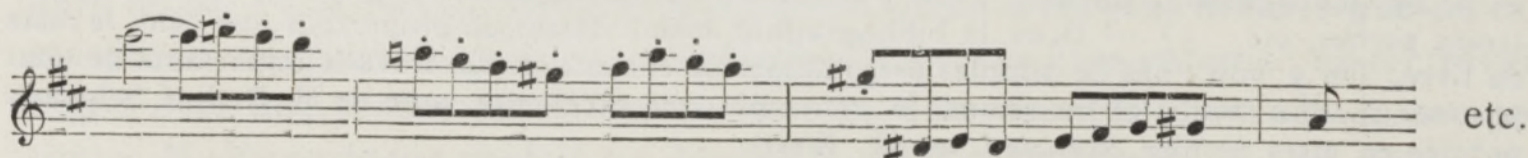
L'homme est, alors, si malheureux, qu'il écrit ainsi son testament célèbre :

O hommes qui me croyez ou me déclarez vindicatif, morose ou misanthrope, comme vous me faites tort ! vous ne connaissez pas le motif secret de ce qui vous semble tel. Mon cœur et mon caractère étaient dès mon enfance enclins au doux sentiment de la bienveillance. Je fus même toujours disposé à accomplir de grandes actions. Mais rappelez-vous seulement que depuis six ans je me trouve dans un état douloureux, aggravé par des médecins incapables, déçu d'année en année de l'espoir de guérir, accablé enfin par la perspective d'une maladie chronique (dont la guérison demandera peut-être des années, si même elle n'est impossible).

Je borne là cette énumération de documents. Ainsi, l'homme, en 1802, est dans un abîme de détresse. Or le Compositeur écrit, à ce moment précis, une œuvre tout ensoleillée de joie :



C'est une poussée de jeunesse triomphante, avec une pointe d'insouciance ou de malice :



Le larghetto de ce poème de printemps a bien, comme dit Grove, « une élégante et indolente beauté », surtout de la tendresse, de la grâce, de la légèreté ; et le scherzo est « franchement gai dans sa capricieuse fantaisie » (Berlioz) ! Et le finale est un badinage plein de finesse et de piquant ! Comment expliquer cette contradiction, ignorée de Taine, entre la vie et l'art ? M. Prod'homme, qui, d'habitude, choisit d'autres autorités, cite l'opinion de M. Bellaigue, d'après lequel Beethoven, écrivant la II^e Symphonie, aurait composé « un héroïque *mensonge* ». Je ne crois pas à Beethoven se mentant à lui-même pour faire un chef-d'œuvre, — chose impossible absolument. L'admirable musicien était parfaitement sincère ; mais ne nous imaginons pas que la musique traduise, ou ait à traduire ces misères (maladie, amour déçu, besoin d'argent) qui sont à la surface d'une personnalité, et auxquelles nous, qui n'écrivons pas de symphonies, nous sommes surtout sensibles ; ce qu'elle exprime, c'est la nature *foncière* de l'artiste ; à l'égard de ce qui fait la vie commune, *notre* vie, elle est plutôt une libération. Or, ce qu'il y avait, au tréfonds d'un Beethoven, c'était la joie expansive, jeune, aimante, débordante. On la trouve dans toutes les symphonies. Les mots inscrits en tête de la V^e (*Ainsi frappe le Destin à notre porte*) sont une plaisanterie, que M. Homais seul peut prendre au sérieux. Le premier mouvement de la IX^e n'est sombre que pour une raison d'ordre artistique : contraste établi instinctivement, pour aboutir à l'*Hymne à la joie* !

Les *symphonies* devront être étudiées, un jour, à un autre point de vue. La symphonie réunit en elle les types principaux de composition : prélude religieux, chant et danse. Pour expliquer comment ces pièces, d'origine si différente, sont arrivées à former un tout, il faudra autre chose que de petits témoignages recueillis un peu partout. Une large étude sociologique sera nécessaire. C.

MAURICE GANDILLOT : *Essai sur la gamme*, 1 vol., 675 pages, avec nombreuses planches et textes musicaux, chez Gauthier-Villars, 32 fr. — Cet énorme et savant ouvrage est divisé en dix parties dont voici les titres : *Consonance ; genèse des échelles et des gammes ; contrepoint ; dissonance ; rattachements ; enharmonie ; intervalles ; gammes diverses ; applications musicales ; tempérament*. A la fin de chacune de ces parties se trouve un « résumé » qui donne la substance de tout le développement antérieur. La préface est écrite sous la forme d'un dialogue entre un compositeur et l'auteur qui défend et explique sa méthode. On ne résume pas un ouvrage de ce genre, car il est lui-même, à chaque page, un résumé, puisqu'il condense les faits musicaux dans les formules de la science. Critiquant le dogmatisme trop absolu des professeurs d'harmonie, M. Gandillot leur reproche de dire : « on *doit* faire telle chose », alors que, se bornant à décrire les usages des maîtres, ils auraient dû dire : « on *peut* ». Il a parfaitement raison, mais il a le tort d'oublier que les traités d'harmonie s'adressent aux élèves du Conservatoire, c'est-à-dire à des enfants ; or, il n'y a d'enseignement que là où il y a un dogmatisme très net. Dogmatisme de circonstance, d'ailleurs, et tout à fait provisoire ! Les propositions et les analyses de M. Gandillot reposent sur le principe des rapports simples ; c'est une base qui nous paraît bien fragile ! La définition de la dissonance (p. 105 : *un accord dissonant est celui qui réunit les notes provenant d'échelles différentes*) est inadmissible. Cet ouvrage, témoignant d'autant de savoir que de vigueur d'esprit, est d'une étendue exceptionnelle, et cependant je lui reprocherai d'être incomplet sur trois points importants : il ne dit

rien des gammes exotiques ; il ne donne pas de bibliographie ; il laisse complètement de côté l'histoire des théories sur la gamme. Souhaitons cependant que l'auteur trouve, dans le public, la récompense méritée par ce grand travail !

BIBLIOGRAPHIE DES BÉNÉDICTINS DE LA CONGRÉGATION DE FRANCE. — Sous ce titre vient de paraître (chez Champion) un volume qui semble surtout destiné aux membres de la congrégation, mais où les musiciens profanes sont heureux de retrouver l'indication des travaux de Dom Pothier, D. Schmit, D. André Mocquereau, D. Jean Parisot, D. Étienne Bourigaud, D. Charles Mégret, D. Augustin Gatard, D. Casiano Rojo, etc. ; n'oublions pas Dom Antoine Delpech, collaborateur des premiers volumes de la *Paléographie musicale*, auteur d'accompagnements d'orgue pour le *Kyriale* et les psaumes, ni les *Noëls anciens* de Dom Legeay. Cette bibliographie bénédictine si brillante est précédée d'une Introduction ; elle contient une notice sur le cardinal Pitra, et, avec le portrait de ce dernier, celui de Dom Guéranger. Elle est présentée suivant l'ordre alphabétique des noms propres ; dans un travail destiné au public, on eût probablement adopté un autre plan.

D. ANDRÉ MOCQUEREAU : *Le décret du 14 février 1906 de la S. Congrégation des Rites et les Signes rythmiques des Bénédictins de Solesmes*, brochure de 25 p., chez Desclée. — Sous ce titre, le savant directeur de la *Paléographie musicale* publie une brochure (chez Desclée) où il démontre : 1° que les signes rythmiques introduits dans la notation du plain-chant (allongement de la queue de certaines notes, petit trait vertical placé sur le côté des notes en losange) sont la propriété des Bénédictins ; 2° que la Cour romaine, tout en éditant elle-même les livres de chant, grâce au généreux abandon que les Bénédictins lui ont fait de leurs travaux en 1904, a autorisé, à maintes reprises, l'emploi de ces signes rythmiques, *pourvu qu'ils ne changent pas la forme de la note*. — Démonstration un peu surprenante, en vérité, et qui laisse soupçonner des dessous, de vagues schismes typographiques ! Il y a bien, dans les textes officiels, tout ce que leur fait dire Dom Mocquereau ; mais il y a aussi des réserves, des ambiguïtés dont il ne tient pas compte. Dans ses divers actes, la cour romaine a montré une diplomatie italienne qui, trop souvent, manqua de netteté. Pour nous, l'école normale du plain-chant est chez les Bénédictins (bien que nous n'acceptons pas leurs dernières théories sur le rythme) et non ailleurs. Tout le reste (privileges, droit d'imprimer, etc...) est affaire de commerce. — Dans sa brochure, Dom Mocquereau cite une circulaire du président du Conseil français, qui, après la fin du privilège de fait concédé à un éditeur de Ratisbonne, invite les évêques à n'adopter dans leurs diocèses que des livres imprimés par des travailleurs français. Pourquoi faut-il que l'auteur raille cette circulaire et y voie « un acte d'hostilité contre Solesmes » ? Elle est irréprochable.

EMILE BOUANT : *Leçons de physique à l'usage des lycées de jeunes filles*, 1 vol., 235 gravures dans le texte, chez Alcan, 2 fr. 80. — Ce petit livre, écrit par un ancien élève de l'Ecole normale, aujourd'hui professeur au lycée Charlemagne, mérite d'être signalé ici, car, dans les 47 premières pages, il résume et expose très clairement les lois de l'acoustique.

ADOLPHE BOSCHOT : *La jeunesse d'un romantique, Hector Berlioz (1803-1831)*, d'après de nombreux documents inédits, avec trois portraits, 1 vol., 541 p., chez

Plon, 4 fr. — « J'ai travaillé, dit l'auteur, à cette histoire d'un romantique avec amour, en toute simplicité, et dans le seul désir d'approcher autant que possible de la vérité, — de la vie. » Le livre justifie cette déclaration ; il réunit tous les documents que l'auteur a pu se procurer, mais il est déjà en retard sur quelques points. La *Revue musicale* (n° du 15 février 1906) a publié deux lettres du grand compositeur à M^{me} Lesueur (plus la fameuse lettre où Berlioz se déclare *classique*) qui résument la psychologie du sujet, et que M. Boschot paraît ignorer. La lacune de son livre, c'est qu'il est exclusivement littéraire ; on y cherche vainement la musique : n'est-ce pas cependant elle qui pouvait permettre au biographe non seulement d'« approcher » la vie, mais de l'atteindre ? L'ouvrage n'en est pas moins très consciencieux, utile, et nous paraît assuré du succès.

EMILE BAUMANN, *Les grandes formes de la musique ; l'œuvre de Camille Saint-Saëns*, 1 vol. 475 p., Ollendorf, 1905, 3 fr. 50. — L'auteur a une plume élégante et il aime beaucoup la musique de Camille Saint-Saëns ; deux qualités dont nous le louons très vivement. Mais ce livre a un grave défaut : il n'est point musical. Le titre, qui annonce un travail précis, paraît être une simple formule de panégyrique en l'air, un trait de *chic*. Le chapitre III est intitulé : *les formes*. Je vais droit à lui, pensant que là se trouve l'idée maîtresse du volume. Je n'y rencontre qu'une phrase de... Spinoza, noyée dans des généralités et une rhétorique insuffisantes. L'étude des « grandes formes » musicales, avec un Saint-Saëns pour base d'observation, devait être tout autre ; il y faut autant de précision que si on voulait décrire les grandes formes en architecture. Dans une *note* de la p. 9, l'auteur (s'appropriant une définition donnée par les philosophes grecs, mais ici hors de propos), dit : « Nous entendons par *forme* la somme des aspects limités où se définit un être, soit dans l'espace tangible, soit dans la pensée. » Il n'est pas possible qu'en reproduisant cette définition classique, l'auteur ait cru caractériser les formes de la composition musicale. — S.

P. ET L. HILLEMACHER : *Pièce de concert pour harpe chromatique*, (chez Joanin, 22 rue des Saints-Pères, 5 fr.). Œuvre d'une allure très artistique, mais difficile.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES DIATONIQUES (*suite*) : LE MODE HYPODORIEN

(résumé par Emile Dusselier).

On sait que si le roi Henri IV a régné en France, c'est à la vertu d'une incantation magique qu'on le doit. Un écrivain du xvi^e siècle, Favyn, nous a transmis les faits suivants. Henri d'Albret avait promis à sa fille Jeanne, si, au moment de ses couches, elle chantait certaine chanson béarnaise « pour ne pas faire un enfant rechigné », de lui donner une chaîne d'or qui pût faire vingt-cinq fois le tour de son cou, et une boîte d'or contenant son testament. « Les douleurs pour « enfanter, dit Favyn, la prirent entre minuit et une heure... Le roy, averti par « Cotin, descend tout aussi tôt. La princesse, l'oyant entrer dans sa chambre, « commença de chanter ce motet en langue béarnaise : *Notre-Dame du bout du « pont...* Au bout du pont du Gave, qui passe en Béarn, en allant à Iuranson, « était pour lors un oratoire dédié à la Vierge sacrée, illustrée de miracles, à

« laquelle les femmes grosses se vouaient pour avoir heureux et bref accouche-
 « ment. La princesse n'eut pas plutôt rachevé cette prière, qu'elle accoucha du
 « prince qui commande à présent à la France. Le bon Henry, rempli d'une joie
 « indicible, mit la chaîne d'or au col, et la boîte où était son testament dans la
 « main de la princesse sa fille, lui disant : *Voilà qui est à vous, ma fille, mais*
 « *ceci est à moi* ; et prenant l'enfant dans sa grand robe, il l'emporta dans sa
 « chambre où il le fit accommoder ». Suit l'anecdote sur la gousse d'ail dont les
 lèvres du nouveau-né furent frottées, et sur la coupe de vin dont on lui mit
 en la bouche « une goutte qu'il avalla fort bien ».

Voici cette incantation (je l'appelle ainsi, car le sens de la prière adressée à la
 Vierge se rattache aux plus antiques croyances des primitifs) :

CANTIQUE DE JEANNE D'ALBRET

Nouste Da-me deu cap deu pount, Ad-ju- datz me a d'aqueste

ho- re; Pre- gatz au Diu deu cèu Que-m boulhe bie de- liu- ra

lèu; D'u may-nat que-m hassie lou doun : Tout dinque au haut deus mountz l'im-

plo- re. Nous- te Da- me deu cap deu pount, Ad-ju- datz-



Cette chanson a été recueillie et harmonisée (à la moderne !) par Frédéric Rivarès (*Chansons et airs populaires du Béarn*, 1868, en dépôt à Paris, chez Champion, éditeur). Voici la traduction des paroles :

Notre-Dame du bout du pont, — Secourez-moi à cette heure ; — Demandez au Dieu du ciel — Qu'il veuille venir me délivrer promptement ; — D'un garçon qu'il me fasse le don : — Tout, jusqu'au haut des monts, l'implore. — Notre-Dame du bout du pont, — Secourez moi à cette heure !

Cette charmante mélodie est écrite dans le ton de *fa*, sur une gamme où la théorie moderne voit une variété de notre mineur. Mais peu importe le *ton*, arbitraire et facultatif. Ce qui nous intéresse présentement, c'est le mode. La gamme

fa sol la b si b do ré b mi b fa

n'est qu'une transposition de la gamme

la si do ré mi fa sol la

Cette dernière réalisation du mode est la plus ancienne ; c'est celle dont nous allons nous occuper. Sa présence dans les mélodies populaires du Béarn n'est qu'un cas particulier ; c'est une construction musicale fort ancienne.

*
* *

L'échelle modale de *la* à *la* s'appelait chez les anciens *harmonie hypodorique* ou *éolienne*. D'après Gaudence (écrivain du 11^e siècle de l'ère chrétienne qui, dans son *Introduction harmonique*, a reproduit la doctrine de son maître Aristoxène), nous voyons que c'était un mode entièrement semblable à notre mineur descendant. De cette gamme antique est sortie notre mineur-type moderne ; sur ce point, il y a un témoignage curieux, celui de la seconde femme de Bach, Anna Magdalena. L'octave hypodorique avait sa division sur *mi* (une quinte au grave et une quarte à l'aigu). Parmi les monuments de la musique gréco-romaine, nous possédons quelques petites compositions, d'ailleurs sans importance, où la note *mi*, au début et à la conclusion de la mélodie, joue le plus souvent le rôle d'une dominante subordonnée à la tonique hypodorique *la* (un *Exercice*, ou *accompagnement instrumental*, *κροῦσις*, et une *mélodie instrumentale*, tirés d'un traité anonyme : publiés par Westphal, *Metrik der Griechen*, 2^e éd., Leipzig, 1867, vol. I, suppl. p. 50-65. — Cf. Gevaert, *Histoire de la musique de l'Antiquité*, I, p. 141). Dans le système de Ptolémée, la gamme hypodorique n'est autre qu'une gamme dorienne ἀπὸ μίσης, c'est-à-dire qu'elle a sa finale sur *mi*.

Cette division de l'octave sur *mi* — importante pour la construction d'une mélodie — nous permet de trouver son équivalent exact dans le système musical du moyen âge et de prévenir quelques confusions. Celui des modes du plain-chant qui peut être regardé comme identique à l'hypodorien, ce n'est pas le plagal (*la*) du « Protus authentus » (*ré*), mais le ix^e ton, *la-mi-la*. On retrouve cependant le mode hypodorien dans la plupart des chants du *protus authentus* (*ré*), parce que cette dernière gamme remplace le plus souvent le *si* ♯ par le *si* ♭ et qu'alors la gamme *ré-mi-fa-sol-la-si* ♭-*do-ré* devient une transposition de *la-si-do-ré mi-fa-sol-la* (ex. l'introït *Da pacem, Domine*, dimanche XVIII après la Pentecôte, p. 345 du graduel de Solesmes, l'offertoire *Super flumina Babylonis*, Dom. XX post Pentec., ibid., p. 350, etc...) Cette transformation du *si* ♯ en *si* ♭ est presque de règle, et là où le *si* est éliminé (ex. les introïts : *Dominus, fortitudo plebis mee*, Dom. VI post Pent. ; le répons-graduel *Justus ut palma florebit*, etc.), c'est un *si* ♭ qu'on se plaît à sous-entendre. « Ce trait caractéristique, dit M. Gevaert, qui se reproduit avec une fidélité surprenante dans les mélodies de la plupart des peuples européens, semble être dans la nature de ce mode ; car il n'est pas possible de supposer qu'il se soit transmis d'âge en âge par une tradition continue. »

M. Gevaert (*Hist. de la musique dans l'Antiquité*, I, p. 143) cite les mélodies hypodoriennes suivantes : *Souterliedekens* (c'est-à-dire *Psautier*, imprimé à Anvers en 1540), ps. 3, 33, 40, 45, 49, 62, etc. ; *Chardavoine* (en un *Recueil des voix de ville*, Paris, 1576, qu'à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles on m'a déclaré avoir appartenu à Fétis, mais être actuellement perdu), pp. 1, 20, 29, 30, 50, 56, etc. ; *Ahlström, Nordiska folksvisor*, nos 26, 42, 48, 54, 67, 101, 162, 185, 269 etc.

A ces références j'ajouterai : le *Recueil de chants populaires grecs* publié par Georgios A. Pachticos (t. A', Athènes, 1905) ; on trouve la gamme de *ré* à *ré* avec *si* ♭ aux nos 3, 5, 6, 8, 12, 15, 19, 30, 37, 44, 56, 61, 66, 73, 83, 85, 103, 116 ; ibid. *Chants populaires de la Thrace*, nos 137, 149 (ce dernier avec un *do* ♯ qui est une broderie du *ré*), 155, 158 (?), 166 ; ibid. *Chants de l'Épire et de l'Albanie*, 219, 228, 230. La gamme diatonique de *la* se trouve : dans le recueil de Pachticos, nos 36, 54 (début avec anacrouse sur *sol*) ; 80, 82, 89, 117, 119, 123 (ce dernier avec broderie inférieure et supérieure du *la*, à la fin de la mélodie) ; 156, 169, 174, 184, 204 (chants de la Macédoine). Pour les mélodies slaves et slovènes : mode hypodorien (en *la* pur) dans le *Recueil Slovenské Spevy, Del II, Turc. S. V. Martin*, 1893, nos 375, 384, 386, 390, 423 ; transposition du même en *ré* avec *si* ♭, ibid. Nos 350, 356 et 357 (avec un *si* ♯ comme note de passage) ; transposition en *fa* (avec *la* ♭, *si* ♭, *ré* ♭, et *mi* ♭), ibid. 354 ; en *mi* (avec *fa* ♯), ibid. 360 ; en *sol* (avec *si* ♭ et *mi* ♭), 331, 368, 371, 422, 424, 425, 430. Cf. *Chants nationaux russes* par Rimsky-Korsakof, Petersbourg, 1870, n° 30, et le recueil *Ludvik Kuba, Bartos, 2^e cahier, Chants populaires moraves*, 1888, n° 15. Pour les transpositions du mode hypodorien dans une autre gamme que *ré*, cf. *Slovenské Spévy*, etc., nos 335, 338, 343, 345.. ; *Ludvik Kuba*, etc., 12 (avec le 2^e couplet), 19, etc., etc... Dans les *Chansons populaires des Alpes françaises* (Tiersot, Grenoble, 1903) cf. *La péronelle*, chanson du xv^e siècle, p. 13 (avec broderie inf. de la finale), le *Départ des soldats piémontais* (refrain d'après la version Morel Retz, p. 79), la *Complainte du chaudronnier* (p. 150, avec brod. inf.) ; *l'Enlèvement en mer* (p. 173, n° 3) ; le *Galant indiscret* (p. 272) ; les *Filles sont comme les roses* (p. 285), la *Maumariée* (p. 309) ; le *Salut à la mariée* (p. 324) ; le *Pauvre Laboureur* (p. 463) ; *Marmotte* (p. 480, avec une musique de Beethoven) ; la danse *Baccu-Ber*, p. 498, etc... Comme on le voit, il y a là un nouveau témoignage en faveur de l'universalité du mode mineur.

Au xvi^e siècle, dans la musique savante, l'échelle de *la* est devenue, avec Glaréau, le *mode éolien*, qui désormais est traité à un point de vue nouveau, celui de la polyphonie. A l'idée de division arithmétique et harmonique se substitue peu à peu l'idée de tonique et de dominante. Voici ce qu'on peut dire du mode éolien dans cette 3^e période de son histoire.

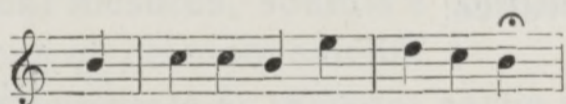
Comme ses notes caractéristiques sont l'*ut* ♯ et le *fa* ♯, il en résulte que sur sa tonique et sur ses deux dominantes (*ré*, *mi*) l'éolien (maintenant, nous désignons

ainsi l'hypodorien) a trois harmonies mineures ; mais comme la septième, *sol* ♯, n'est pas un de ses sons caractéristiques, elle peut être diésée ; il s'ensuit que le mode peut avoir sur sa dominante un accord majeur, et donner par conséquent lieu à une cadence précise et régulière, au sens moderne de ces mots.

D'autres modulations (normales au point de vue du système moderne) lui sont interdites et voici pourquoi. D'après les anciens théoriciens du contrepont, trois notes seulement pouvaient être « soutenues », c'est-à dire diésées : le *sol*, le *fa* et l'*ut* : « ... Et est notandum, dit Jean de Muris (1^{re} moitié du xiv^e siècle), quod in contrapunctu, nullæ aliæ notæ sustinentur nisi istæ tres, scilicet *sol*, *fa*, *ut*. » Il en résulte que l'éolien ne peut moduler, à la façon moderne, sur l'accord, mineur ou majeur, de sa dominante (*mi*) ; il lui faudrait pour cela un accord du 2^e degré (*si-ré* ♯ - *fa* ♯) ou un accord de 7^e (*si* ♯ - *ré* ♯ - *fa* ♯ - *la*) qui d'abord aurait une note ignorée par l'ancienne théorie, *ré* ♯, et qui, de plus, altérerait une des notes essentielles du mode, *fa* ♯ (devenu un *fa* ♯). Il ne peut pas davantage moduler en *ré* dorien, car d'abord il aurait besoin pour cela d'un *do* ♯ (et *do* ♯ est une de ses notes caractéristiques) ; de plus, l'éolien ne gagnerait pas beaucoup à cette modulation, car il retrouverait dans le dorien l'harmonie mineure qui lui est propre. Il en résulte que l'éolien n'a que des cadences imparfaites sur sa dominante (sans sortir du ton) ; ou bien il module dans le ton phrygien *mi*, et, de là, il passe en ionien *ut*.

Le mode éolien est souvent construit dans la gamme de *sol* avec *si* ♭ et *mi* ♭ ; mais, soit dans cette gamme, soit dans la gamme de *la*, il est traité fort souvent sous la forme plagale, ce qui accentue encore le caractère plaintif qui le distingue de tous les autres.

La feuille d'exemples encartée dans le supplément de ce numéro de la *Revue musicale* permet d'étudier quelques formes. Le premier choral, tiré du recueil de Marx (n^o 1, *Ach, Gott vom Himmel*) nous montre un mode qui semble hésiter entre le dorien (*mi*) et l'hypodorien. Par trois fois (périodes 1, 3, 5) le chant conclut sur le *si* ♯, c'est-à-dire sur la dominante de la dominante de *la* ♯ :

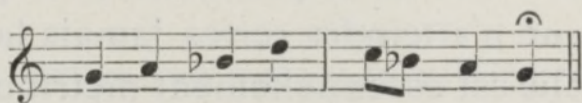


A la 3^e période, l'échelle diatonique de *la* est transposée en *mi* :

mi *fa* ♯ *sol* *la* *si* *do* ♯ *ré* ♯ *mi*

Mais à chaque instant l'harmonisateur moderne introduit la note sensible pour simplifier son travail ; et il conclut (sans nécessité) en *mi* ionien, soit en majeur.

— Dans le choral n^o 2, mêmes altérations, sauf dans la première période. Il est dommage d'ôter leur vrai caractère (par un *fa* ♯) à des clausules comme celle-ci (dernière période) :



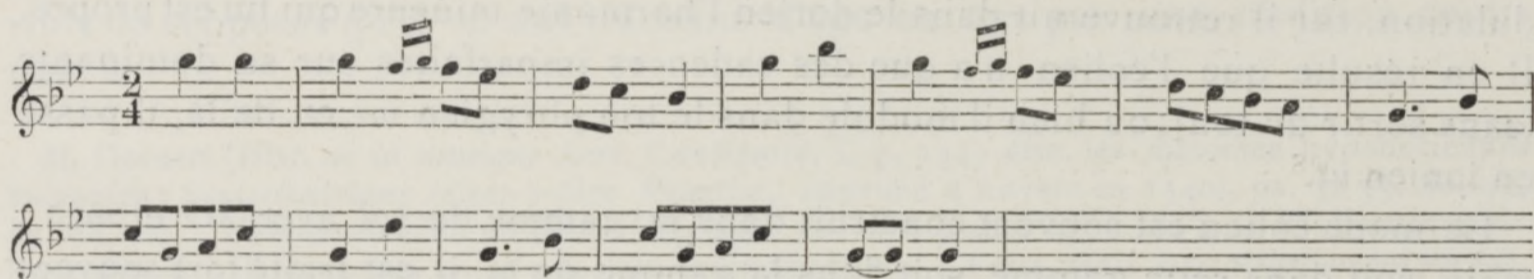
La mélodie populaire n^o 3 est analogue, pour les modulations, au choral n^o 1 ; elle conclut deux fois de suite à la dominante de sa dominante. Le fragment de Rimsky-Korsakof (n^o 4) nous fait voir un cas extrêmement fréquent : l'échelle de *ré* avec un *si* ♭, ce qui l'assimile à un hypodorien transposé. On s'étonnera sans

doute de trouver ici le texte n° 5, emprunté au bel opéra de M. Bourgault-Ducoudray. Le premier membre de phrase n'est-il pas écrit en *mi* ♯ majeur, et le second dans le ton parallèle ou relatif ? Il y a pourtant, à la dernière mesure, un *si* ♯ caractéristique et pittoresque, qui justifie l'identité de notre mineur et de l'antique échelle hypodorienne :

do ♯ *ré* ♯ *mi* ♯ *fa* ♯ *sol* ♯ *la* ♯ *si* ♯ *do* ♯

la *si* *do* *ré* *mi* *fa* *sol* *la*

Bien rares, depuis le xvi^e siècle, sont les compositeurs qui, usant du mode hypodorien dans l'écriture à plusieurs parties, ne l'ont pas plus ou moins altéré. Comme type pur, chez les modernes, je citerai un dernier exemple emprunté à la musique russe, où l'influence mélodique et modale de l'art populaire a été à la fois si grande et si heureuse. C'est la *Cantate en l'honneur de Glinka*, de Balakirew (écrite par ce dernier, pour le centenaire de son ancien maître, en 1904) :



Malheureusement pour nous, les quelques pages que les Kossegarten (1), les Kiesevetter (2) et les Fétis (3) ont consacrées à l'étude de la musique et du rythme dans la musique arabe sont insuffisantes, et leur enseignement est trop vague et trop superficiel pour n'être pas sujet à caution. Tout le mérite de ces savants auteurs a été d'ouvrir la voie ; d'autres, espérons-le, ne tarderont pas à reprendre et à parachever leur œuvre.

L'art oriental est essentiellement lyrique ; il unit d'ordinaire, comme jadis chez les Grecs, les trois arts qui réalisent l'harmonie dans la durée : la poésie, la musique, la danse. Toutefois, chacun d'eux a sa technique propre, et, contrairement à ce qu'enseigne Fétis, les théoriciens arabes et persans tels que Farabbi et Abd-el-Kader ont bel et bien « traité dans leurs ouvrages de la mesure des temps et de leurs combinaisons au point de vue musical ».

Pour eux, la mesure et le rythme représentent deux entités, deux choses corrélatives parfaitement et toujours distinctes.

La mesure, élément inférieur et pour ainsi dire latent, établit simplement sur la base immuable du « temps premier » des anciens la longueur du mètre ou vers musical. C'est la trame indispensable, l'invisible et léger canevas sur lequel d'une main délicate et patiente l'artiste fixera au gré de son inspiration ou de son génie les fines et chatoyantes broderies de la mélodie.

Le temps premier adopté pour la composition d'une mélodie quelconque ayant la valeur conventionnelle d'une noire, le vers musical renferme-t-il 6, 9, 12, 13, 16, 28, 60, 64 et jusqu'à 88 fois cette valeur, la mesure de cette mélodie est le $6/4$, le $9/4$, le $12/4$, le $13/4$, le $16/4$, le $28/4$, le $60/4$, le $64/4$, voire le $88/4$.

Le temps premier adopté étant la croche, le vers musical renferme-t-il 7, 8, 9, 10 fois cette valeur, la mesure de la mélodie est le $7/8$, le $8/8$, le $9/8$, le $10/8$, etc.

Le temps premier étant la double croche, le vers musical renferme-t-il 10 fois cette valeur, la mesure de la mélodie est le $10/16$, soit la mesure du rythme Djourdjoura, la seule de ce genre.

Le rythme, élément supérieur et prédominant, met la régularité dans la suite des temps rigoureusement mesurés, soumis à certaines proportions et en opposition d'intensité, de sons et de mouvements.

La musique orientale emprunte en majeure partie son originalité, son énergie propre à la rigueur de la mesure et du rythme, tandis que la musique européenne cherche la sienne à maîtriser à son gré la mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du chant, le degré d'habileté de l'instrumentiste ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

A défaut d'instruments de percussion tels que le *tef* (tambour de basque), les *koudums* (timbales aux sons variés) et les *mazlars* (cymbales de cuivre), le rythme se marque à l'orientale, par un claquement de doigt, le *policis ictus* d'Horace (4) dont nous retrouvons également l'usage parmi les populations de l'Europe méridionale (5), ou plus ordinairement par un frappé à plat de main sur les genoux.

(1) *Alii Hispanensis liber cantilenarum magnus ex codicibus arabice editus*. Gripsvælie (pp. 126-183).

(2) *Die Music der Araber* IV^{ter}, Abschnitt, pp. 49-54.

(3) *Hist. générale de la musique*, t. II, pp. 64-70.

(4) *Od.*, IV, 6.

(5) Pour rendre ce claquement plus distinct et plus agréable, les Orientaux se fixent parfois au pouce et à l'index de chaque main une sorte de cymbales minuscules au son cristallin, appelées *zil*.

Le frappé sur le genou droit marque le temps fort ou *thesis* ; le frappé sur le genou gauche, le temps faible ou *arsis*.

Suivant leur degré d'intensité et leur genre de mouvement, les *thesis* et les *arsis* sont caractérisées par des termes spéciaux empruntés à l'onomatopée instrumentale. Les Persans disent *ten téné ten*, pour simuler par ces consonances syllabiques la résonance du tambour (1) et des instruments à cordes en général. Les Arabes et les Turcs par imitation du frappé des instruments de percussion et surtout des *mazlar* (cymbales) disent : *Doum, tek, tekké tekkia, tahek*.

Le *doum* est proprement la *thesis* ou temps fort ; le *tek* l'*arsis* ou temps faible.

Le *tekké, tekkia* ou *tekka* est un *doum-tek* successif et moins intense.

Le *tahek* est un frappé d'une exécution difficile ; sa composition est assez complexe et des plus originales. Il comprend deux parties généralement isochrones : une *arsis*, soit : un *tek* battu de la main gauche, suivi d'un *doum-tek* battu simultanément des deux mains sur les deux genoux.

Si tant est que les Orientaux n'aient pas directement emprunté aux anciens l'ensemble ou le mode général de leurs procédés rythmiques, soit en poésie, soit en musique, ils n'ont certes que fort peu à leur envier à ce sujet. Rien n'égale, en effet, la richesse et l'étonnante variété des rythmes de la musique arabe, persane et turque, désignés d'ordinaire sous le nom générique d'*ousouls*.

Jusqu'ici j'ai pu en recueillir jusqu'à trente-neuf d'un caractère bien déterminé. C. Fronton, « jeune » de langue, de France à Constantinople (1751), en avait déjà signalé le plus grand nombre, sans toutefois en marquer la véritable physionomie, dans un intéressant mémoire, resté inédit et dédié à Mgr Rouillé, marquis de Jouy, ministre de la marine et secrétaire d'Etat sous Louis XV (2).

En attendant que ce curieux travail obtienne enfin les honneurs d'une édition critique auxquels il a droit, je crois utile et opportun de dresser ici sans retard la nomenclature exacte des rythmes traditionnels de la musique orientale.

OUSOULS OU RYTHMES DE LA MUSIQUE ORIENTALE

<p><i>Rythme Thureyya</i> Doum Tekka 5/4 P P^{\cdot}</p> <p><i>Rythme Senguin-Sémaï</i> d t t d t 6/4 P P P P P</p> <p><i>Rythme Duyek</i> d t t d t 8/4 P P P P P</p> <p><i>Rythme Ichifté-duyek</i> d t t d d t tekka 8/4 P P P P P P P</p> <p><i>Rythme Sofian</i> d tekka 8/4 \square \square</p>	<p><i>Rythme Sofian 2^e forme</i> d tekka 9/4 \square \square</p> <p><i>Rythme Aksak</i> d tekka d t t 9/4 P P P P P P</p> <p><i>Rythme Coufer</i> d tekka d t tek 9/4 P P P P P</p> <p><i>Rythme Fakhté</i> d d d t t t d tahek 10/4 P P P P P P P P tekka tekka P P</p> <p><i>Rythme Lenk-fakhté</i> d tek d t tekka 10/4 P P^{\cdot} P P P</p>
---	---

(1) Espèce de mandoline à manche très allongé qu'il ne faut pas confondre avec notre instrument à percussion de même nom.

(2) Cf. Bibl. Nat. de France, ms. 4023, nouv. acq. fr., pp. 65-77.

Rythme Aghir Aksak-Sémaï

10/4 d tekka d t t
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Frenk-Achin

12/4 d d d d tekka tekka tekka tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Achember

12/4 d tekka d d d t t t d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩

Rythme Charki-devri-révani

13/4 d t t d t t d t d t
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 t d t d t t
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Devri-révan

14/4 d t t d t t
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Devri-Kébir 2^e forme

14/4 d d t d t téké d t t d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩

Rythme Fréngui-fer

14/4 d d d d d t d d tahek
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tekka tekka
 ♩ ♩

Rythme Nim hafif

16/4 d t t d t t d t d d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩

Rythme Mouhammès

16/4 d tekka d t d d t tekka d t
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tekka d tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Bérefchan

16/4 d tek d t d d t d d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Jurki-darb

18/4 t t t d t d d t tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 d d d
 ♩ ♩ ♩

Rythme Nim-Dèvr

18/4 d d t d t téké d tahek
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tekka tekka
 ♩ ♩

Rythme Hézédj

22/4 d d d t d d t tekka tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 d t d d tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Nim-Hakil

24/4 d tekka d tekka tekka d tekka d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 t téké d tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Aghir-Achember

24/4 d tekka d d d t t t d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩

Rythme Cousat

tekka tekka (1) d t d d t tekka (1)
 26/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 d d
 ♩ ♩

Rythme Devri Revan 2^e forme

26/4 d d t d t t
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Remel

28/4 d tekka d tekka tekka d tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 d t téké d t t d t d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 d tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩

Rythme Dèvri-Kébir

28/4 d d t d t téké d t t d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩

Rythme Hafif

32/4 d t t d t t d tekka d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 t t d tekka d d t téké d
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 t téké d tahek tekka tekka
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

(1) Ce genre de tekka se bat comme suit :

d t
 ♩ ♩

Rythme Thakil

48/4

d tekka d tekka tekka d tekka
 P P P P P P P
 d t téké d t t d d t d
 P P P P P P P P P
 t t d tekka d d t téké d
 P P P P P P P P
 t téké d tahek tekka tekka
 P P P P P P

Rythme Zendjir (1)

60/4

d t t d d t tekka d d
 P P P P P P P | P P
 d t t t d tahek tekka tekka
 P P P P P P P P |
 d tekka d d d t t t d
 P P P P P P P P
 tahek tekka tekka d d t d t
 P P P P P P P P
 téké d t t d tahek tekka tekka
 P P P P P P P P |
 d t d t d d t d d tahek
 P P P P P P P P
 tekka tekka
 P P

Rythme Havi

64/4

d tekka d t téké d t d
 P P P P P P P P
 tekka tekka d tekka tekka d t
 P P P P P P P P
 téké d t d d tekka tekka d
 P P P P P P P P
 tekka d d t téké d t téké d
 P P P P P P P P

(1) Zendjir signifie chaîne. Ce rythme composé est formé par l'enchaînement des cinq rythmes suivants : 1° Ichisté-duyek, 2° Fakhté, 3° Achember, 4° Dévri-Kébir, 5° Béréfchan.

tahek tekka tekka d t t d t
 P P P P P P P
 t d t d d tahek tekka tekka
 P P P P P P P

Rythme Darbi Fétih

88/4

d t t d t t tekka d t t
 P P P P P P P P P
 d t d t d tekka d t téké
 P P P P P P P P
 d t t d tekka tekka d tekka
 P P P P P P P P
 d t téké d t d d d tekka
 P P P P P P P P
 tekka d tekka d d t téké d t
 P P P P P P P P
 téké d tahek tekka tekka d t t
 P P P P P P P P
 d t t d t d d tahek
 P P P P P P P
 tekka tekka
 P P

Rythme Yuruk-Sémaï

6/8

d t t d t
 P P P P P

Rythme Devri-hindi

7/8

d t t d t
 P P P P P

Rythme Hatikofti

8/8

d t t
 P P P

Rythme Aksak-Sémaï

10/8

d tekka d t t
 P P P P P P

Rythme Djourdjouna

10/16

d tekka d tek
 P P P P P P

Quelques-unes de ces formules, on le voit, sont de véritables *phrases* rythmiques ; elles méritent l'attention d'un compositeur occidental, à qui elles offrent des cadres originaux et bien intéressants

P.-J. THIBAUT,
 Des Aug. de l'Assomption.

— M. le Résident p. i. au Tonkin nous transmet une lettre de M. Jean Rouet, Président du Comité de la Société philharmonique annamite de Hanoï. Par cette lettre, M. Rouet nous informe : 1° Que la Société philharmonique de Hanoï a expédié, le 14 mai, à l'Exposition coloniale de Marseille, une caisse renfermant une collection complète des instruments de musique en usage parmi les Annamites de l'Indo-Chine française ; 2° que cet envoi est accompagné

d'un livre explicatif qui nous est destiné (l'auteur en gardant, d'ailleurs, la propriété littéraire) ; 3^o que les instruments, une fois l'Exposition terminée, seront à notre disposition. — Nous envoyons à M. Jean Rouet nos plus sincères remerciements. Nous serions heureux d'avoir, de lui, quelques renseignements sur la Société philharmonique de Hanoï.

— *Le Directeur du collège Jules-Ferry à Nam Dinh (Tonkin), M^{me} Geyer, l'instituteur Du et ses élèves du collège veulent bien nous envoyer, avec une excellente notice sur la musique orientale, une admirable collection de dessins en couleur représentant tous les instruments indigènes. Dans un de nos lycées de France, un Oriental aurait difficilement obtenu un travail aussi exact et aussi soigné ! Nous envoyons à nos honorables correspondants et compatriotes nos plus vifs remerciements pour ce très bel envoi que nous avons signalé à M. Georges Leygues, ministre des Colonies.*

— *De Nice, M. Edouard Perrin nous signale qu'un amateur de musique mort récemment, M. Ant. Gautier, vient de léguer au musée de la ville une importante collection d'instruments anciens et exotiques, originaires de l'Inde, la Perse, la Chine, le Japon, et quelques peuplades sauvages.*

La musique des Malgaches.

Le mot *Malgaches*, qu'on emploie d'une façon générale pour désigner les habitants de la grande île sud-africaine, ne répond ethnologiquement à rien. Madagascar est en effet habitée par de nombreuses peuplades d'origine et de civilisation essentiellement différentes et qu'on peut classer en deux grandes familles : la famille malaise (Hovas) et la famille polynésienne (Sakalavas, Betsimisarakas, etc.). Sur ces deux races principales sont venus se greffer des éléments secondaires : Arabes, Cafres, etc. Toutes ces peuplades se sont pénétrées plus ou moins les unes les autres ; le métissage des diverses races originelles a été poussé très loin au cours des siècles, de sorte qu'il est bien difficile, sinon impossible, de déterminer avec quelque exactitude ce qu'a été l'apport de chacune d'elles dans ce qu'on est convenu d'appeler la civilisation malgache.



D'autre part, les indigènes ignorent encore aujourd'hui, à quelques rares

exceptions près, la notation musicale ; à l'avènement de Radama le Grand (1810 ?) personne en Emyrne, sans en excepter le roi lui-même, ne savait écrire ; l'absence de toute espèce de documents écrits fait que chacun interprète les airs traditionnels à sa guise, en y ajoutant des variantes et des broderies mélodiques souvent bien imprévues !

« L'inconstance du caractère se traduit chez le musicien malgache. En apprenant un chant il se l'assimile, y ajoute quelques variantes dans le courant d'une phrase, dans le finale, en sorte que plusieurs individus exécutant séparément le même air le chanteront d'une façon diverse. » (R. P. Collin, S. J.)

Le R. P. Collin, établi depuis près de quarante ans à Madagascar, est très au courant des mœurs des indigènes et est le seul qui se soit occupé d'une façon suivie de musicographie madécasse ; à ce titre, et quelque réserve qu'on puisse faire sur sa science musicale, son opinion est précieuse et ne doit pas être négligée.

Avant 1810, l'intérieur de Madagascar était complètement fermé aux voyageurs européens et ceux d'entre eux, peu nombreux, qui ont parcouru l'île depuis cette époque, ont tout à fait oublié ou négligé de nous renseigner sur la musique indigène ; Flacourt, qui s'était établi à Fort-Dauphin au milieu du XVII^e siècle, ne parle que très brièvement, dans sa célèbre *Histoire de la grande île Madagascar*, du sujet qui nous intéresse ; encore ne pouvons-nous faire nul état de ses observations qui s'appliquent à la musique arabe ; la région qu'il habitait avait en effet été colonisée à une époque relativement récente (quatre ou cinq siècles auparavant) par les Arabes, qui ne tardèrent pas à imprimer fortement leurs mœurs, leur religion et leurs arts parmi les peuplades de la côte sud-est ; cette civilisation s'est peu modifiée au cours des années, et les principaux chefs de cette région sont aujourd'hui encore de descendance arabe.

Les noms de la plupart des instruments de musique en usage à Madagascar avant l'arrivée des Européens sont certainement d'étymologie arabe. Seules la *váliha* et la *lokoánga* sont indiscutablement des instruments autochtones. La *sódina* ou flûte de bambou d'Emyrne se nomme sur la côte est *antsódy* et *antsóly*. Cette dernière forme se rapproche beaucoup de l'arabe *al-tsolu*. Les mots *antsódy* et *sódina* sont identiques, car les Hovas ajoutent presque toujours aux mots étrangers entrés dans leur langue une des trois syllabes terminales *ka*, *na*, ou *tra*.

Ces terminaisons n'ont aucun sens spécial ; elles sont tout euphoniques, s'élident presque toujours dans le corps d'une phrase, et la consonne initiale du mot qui les suit se change en une autre selon des règles trop longues à énoncer ici. Les mots étrangers importés dans la langue malgache conservent l'article original ; il n'en a pas été autrement pour l'arabe, dont l'article est *al* : le mot flûte se disant en arabe *al tsolu* est devenu en malgache de la côte est *antsóly* (*l* en malgache par euphonie se changeant en *n* devant un *t*). Par corruption, *antsoly* est devenu *antsódy*, puis, passant dans le dialecte hova, est devenu *sódy*, et avec la terminaison vague et imprécise *na*, dont nous avons parlé plus haut, *sódina*.

Les conques marines, dont on se servait beaucoup autrefois à Madagascar comme instruments de musique, se nommaient *kárana*, ou *kárany*, *akóra* ou *ankóra*, *ankárana* ou *akárana*, ce qui est proprement l'arabe *al-kirana*, coquille de mer.

Enfin les indigènes ont une tendance fâcheuse à adopter les airs européens les plus vulgaires qu'ils ont entendu jouer ou chanter par des fonctionnaires ou des colons et sur lesquels ils exercent cette curieuse faculté de déformation que j'ai signalée. La constitution de fanfares indigènes civiles et militaires aggrave encore cette disposition à oublier les vieux airs nationaux.

Ajoutons que certains de ces airs ont une origine très ancienne et que par

suite le premier thème a pu et même a dû être modifié du tout au tout au cours des années.

L'ethnographie avait déjà établi d'une façon indiscutable l'origine malaise et probablement javanaise des populations du plateau central de Madagascar ; l'étude de leur musique confirme ce fait.

Il résulte de tout ce qui précède que l'histoire de la musique des Malgaches est impossible à écrire, parce que les documents écrits font défaut et que la fantaisie qui préside à l'exécution des airs traditionnels chez le musicien indigène en rend la notation très difficile. Ajoutons qu'à part quelques études du R. P. Collin il n'existe pas de biographie de la musique malgache.

(A suivre.)

A. SICHEL.

Informations.

DISTRIBUTION DES PRIX DU CONSERVATOIRE NATIONAL. — Voici les lauréats dont les noms ont été proclamés à la lecture du palmarès :

Concours à huis clos. *Fugue* : 1^{er} prix, MM. Nibelle, A. Gailhard, Motte-Lacroix ; 2^e, M. Flament. — *Contrepoint* : 1^{er} prix, MM. Chevallier, Masson. — *Harmonie* : 1^{er} prix, M^{lles} Milliaud, Delmasure, Dauly ; 2^e, M^{lle} Stroobants. Hommes : 1^{er} prix, MM. Vidal et Ribollet ; 2^e MM. Gallon, Defay, Boucher, Paray. — *Orgue* : 1^{er} prix, MM. Bonnet, Barrié, Vierge ; 2^e M. Fauchet.

Chant (femmes) : 1^{er} prix, M^{lle} Lasalle, M^{lle} Martyl, M^{lle} Lamare, élèves de MM. Cazeneuve et de Martini ; 2^e prix, M^{lle} Galle, M^{lle} Bailac, élèves de MM. Dubulle et Duvernoy, M^{lle} Delimoges, élève de M. Dubulle ; accessits, M^{lles} Daubigny, Chantal, Jeanne Bloch et Gustin. *Chant* (hommes) : 1^{er} prix, MM. Georges Petit et Francell, élèves de M. Dubulle et de M^{me} Rose Caron ; 2^e prix, MM. Nansen, Sorrèze et Dupouy, élèves de MM. Dubulle, Cazeneuve et de M^{me} Rose Caron ; accessits, MM. Gilles et Dommier. — *Contrebasse* : 1^{er} prix, MM. Darrieux et Gibier ; 2^e prix, MM. Cartiglioni, Son et Hardy ; accessits, M. Aurès et M^{lle} Cisin. — *Alto* : 1^{er} prix, M. Jurgensen ; 2^e prix, MM. Montefeuard et M^{lle} Dumont ; accessits, MM. Fenillon et Barrier. — *Violoncelle* : 1^{er} prix, MM. Benedetti et Ringeinsen ; 2^e prix, MM. Boulmois et Gervais ; accessits, MM. Paul-Jean Mas, Gérard Maas et Ruysen. — *Opéra comique* (femmes) : 1^{er} prix, M^{lles} Lamarre et Lassalle ; 2^e prix, M^{lle} Delimoges ; accessits, M^{lles} Bloch, Allard et Comes. *Opéra comique* (hommes) : 1^{er} prix, MM. Petit, Francell et Dommier, élèves de MM. Isnardon et Bertin ; accessits, MM. Vigneau, Nansen, Sorrèze et Payan. — *Violon* : 1^{er} prix, M. Zighera, M^{lles} Billard, Lapié, Baudot, Morhange et M. Matignon ; 2^e prix, M^{lles} Novi, Sauvaistre, Augieras, et MM. Etchecopar et Miquelon ; accessits, MM. Spathy, Tinlot Soudant, Corruette, et M^{lles} Wolff, Pierre, Talluel, Neuburger et Fidide. — *Opéra* (femmes) : 1^{er} prix, M^{lle} Lamarre, élève de M. Bouvet ; 2^e prix, M^{lle} Bailac, élève de M. Bouvet ; accessits, M^{lles} Madeski, Daubigny, Galle et Le Senne. *Opéra* (hommes) : 1^{er} prix, M. Carbelly, élève de M. Melchissédéc ; 2^e prix, MM. Meurisse et Sorrèze, élèves de M. Melchissédéc ; accessits, MM. Dupouy, Pérol, Tessier et Gilles.

Piano. 1^{er} prix, M^{lles} Le Son, Léon, Vendeurs, élèves de Marmontel et de

Delaborde ; 2^e prix, M^{lles} Lefebvre, Willemin, Beuzon, Gellibert, Clapisson et Weill ; accessits, M^{lles} Pennequin, Boucheron, Bonvaist, Chassaing, Chardard, Marx, Abadie, Landsmann et Piltan. — *Flûte* : 1^{er} prix, MM Bergeon, Moyse ; 2^e prix, MM. Paul, Cliton ; accessits, M. Camus. — *Hautbois* : 1^{er} prix, MM. Serville, Vaillant ; 2^e prix, MM. Tournier, Stien ; accessits, MM. Longatte, Riva, Durivaux, Rigot. — *Clarinete* : 1^{er} prix, M. Loterie ; 2^e prix, M. Blachet ; accessits, MM. Guet, Hoggstoel, Corbet. — *Basson* : 1^{er} prix, MM. Rambourg, Charpin ; 2^e prix, MM. Sage, Fleurquin ; accessits, MM. Thauvin, Taisne, Chastelain. — *Trompette* : MM. Laurent, Villard et Blanquefort. — *Cor* : 1^{er} prix, MM. Petiau, Delgrange ; 2^e, MM. Bailleux et Deswarte. — *Cornet à pistons* : 1^{er} prix, MM. Mager et Foveau. — *Trombone* : 1^{er} prix, MM. Hennebelle, Mendels, Vermynck.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 juin au 18 juillet 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 juin	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	14.203 76
22 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	17.657 41
25 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	St-Saëns. P. Vidal.	17.868 41
27 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	13.006 76
29 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	16.475 41
2 juillet	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	15.205 91
4 —	<i>Les Maîtres Chanteurs.</i>	R. Wagner.	16.064 76
6 —	<i>Le Freischütz. — Coppélia.</i>	Weber. L. Delibes.	18.042 41
9 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	14.308 41
11 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	13.616 76
13 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.262 41
14 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	(gratuite)
16 —	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	17.639 41
18 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.859 76

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 au 30 juin 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 juin	<i>La Vie de Bohème. — Le Roi Aveugle.</i>	Puccini. Février.	7.437 50
21 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	4.036 50
22 —	<i>Le Clos. — Cavalleria Rusticana.</i>	Silver. Massenet.	2.476 »
23 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	5 753 50
24 —	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Massenet.	5.049 »
25 (populaire)	<i>Miarka.</i>	A. Georges.	3.560 »
26 — juin	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	3.725 »
27 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.204 50
28 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	3.186 »
29 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.849 »
30 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.927 50

Fermeture annuelle.

M. ALEXANDRE GUILMANT vient de terminer la cinquième année de ses séances historiques d'orgue du Trocadéro ; pendant ces cinq années, M. Guilmant a fait entendre 425 œuvres différentes, par écoles et par nationalités.

CONSERVATOIRE. — Le quatuor Capet se propose d'organiser des séances dans la salle des fêtes du Conservatoire, les 2 décembre, 6 janvier, 24 février, 7 et 28 avril prochains, qui sont les seuls dimanches laissés libres par la Société des concerts.

TOURCOING. — M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, a présidé, comme délégué du ministre des beaux-arts, la 3^e fête fédérale des musiques du Nord et du Pas-de-Calais qui, à l'occasion de l'Exposition, s'est tenue dans la ville de Tourcoing.

VALENCIENNES. — Un grand concours international de musique, réservé aux sociétés d'orphéons, d'harmonies et de fanfares des 1^{res}, 2^{es} et 3^{es} divisions, est organisé par la ville de Valenciennes pour le 12 août prochain.

THÉÂTRE DE LA NATURE A CAUTERETS. — M. Rateau, directeur du théâtre de la Nature, est autorisé à faire répéter, dans la grande salle des fêtes du Trocadéro, *La Fille de Roland*, *Andromaque*, *Nicomède*, qu'il se propose de donner en représentation à Cauterets avec le concours des artistes de la Comédie-Française et de l'Odéon.

CONCERTS DE TOULOUSE. — Les concerts symphoniques fondés à Toulouse par M. Crocé-Spinelli obtiennent chaque jour, sous sa direction, de remarquables succès. Desireux d'encourager les efforts de cette association, M. le ministre des beaux-arts vient de lui accorder une subvention de 2.000 francs.

HARMONIE DES ANCIENS MUSICIENS DE L'ARMÉE. — Cette Harmonie, dont le siège social est au Palais du Trocadéro, est dirigée par M. Henri Radiguer et placée sous le haut patronage de M. le sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts. Elle a donné l'année dernière, les 14 juin, 7 et 8 juillet, trois auditions publiques, en plein air, des principaux hymnes écrits pour les fêtes de la 1^{re} République. Depuis, elle a poursuivi ses études et peut offrir un répertoire particulièrement intéressant pour nos fêtes patriotiques. Une décision du ministre de la guerre lui a permis de faire participer à ses travaux les meilleurs musiciens des régiments de Paris. Enfin, grâce au concours d'artistes éminents de l'Opéra et de la musique de la Garde républicaine, l'Ecole d'Harmonie a institué un enseignement gratuit et méthodique des instruments à vent qui suppléera aux classes de saxhorn et de saxophone professées avant 1870 au Conservatoire national. Le ministère des beaux-arts lui alloue, sur ses crédits, une subvention de 1 200 fr.

GRANDES AUDITIONS POPULAIRES ET GRATUITES. — L'œuvre de M. Victor Charpentier, dont nous avons eu plusieurs fois occasion de parler, vient de recevoir un nouveau témoignage d'encouragement de l'administration des Beaux-Arts sous forme d'une subvention. Depuis deux ans, onze concerts symphoniques et gratuits ont été donnés avec plein succès dans la grande salle des fêtes du Trocadéro.

CONCERTS POPULAIRES DE LA SAINTE-CÉCILE A BORDEAUX. — La société des Con-

certs de Sainte-Cécile se maintient toujours à un niveau artistique très élevé. Les programmes, toujours plus variés et intéressants, témoignent d'un effort soutenu et couronné de succès, grâce surtout à l'habile et énergique direction de M. G. Pennequin. Les chœurs sont toujours remarquables par la franchise des attaques, la fraîcheur des voix et l'unité d'ensemble. Une subvention de 3 000 fr. a été accordée à cette association sur les fonds du budget des beaux-arts.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — M. Wallerstein, ancien directeur de Covent-Garden, ancien maître de chapelle de la reine Victoria, auteur de musique de théâtre, de mélodrames et de cinq ou six cents mélodies, ballades, duos et chœurs sur des paroles de Longfellow, le poète américain, veut bien donner à une collaboratrice de la *Revue musicale*, qui l'en remercie vivement, la primeur d'un adagio pour piano et violon. Cette charmante composition, d'une difficulté moyenne, a déjà pleinement réussi sur la Riviera, dans des soirées privées; elle est encore inédite. L'auteur vit modeste et retiré dans une petite chartreuse du Val de Careï, à Menton. Des amitiés illustres lui rappellent le temps où, après avoir fait chanter son violon dans le monde entier, il trouvait encore le loisir de diriger l'éducation musicale et artistique de la princesse Béatrix d'Angleterre ou bien d'accompagner Christine Nilson dans ses tournées triomphales.

ALIX LENOËL ZÉVORT.



Le Gérant : A. REBECQ.