

LA REVUE MUSICALE

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

N^o 22 (sixième année)

15 Novembre

1906.

Les œuvres récemment jouées à Paris.

L'« APPASSIONATA » DE BEETHOVEN POUR PIANO (SONATE OP. 57). — En tête d'un récent programme consacré tout entier à Beethoven, figurait l'« Appassionata », qui fut supérieurement exécutée. Cette œuvre me confirme dans l'opinion que j'ai toujours eue sur le classicisme *ancien régime* de Beethoven, malgré son admirable génie. L'idée de prendre la passion comme sujet d'une composition spéciale est d'abord assez singulière (comme si toute musique n'était pas passionnée!), mais tout à fait « classique » dans le sens un peu suranné du mot. C'est ainsi que les théoriciens latins de l'éloquence demandaient que le « pathétique » fût traité à part, dans une place réservée du discours (au lieu d'être infus dans la composition tout entière). Beethoven appartient tout à fait à cette école. De plus, son « Appassionata » est écrite dans ce style noble, légèrement déclamatoire, qui, autrefois, paraissait inséparable des mouvements de la sensibilité dans le genre sérieux. La même impression est produite par sa *Sonate pathétique*, dont le début est nettement emphatique et pompeux. Si nous prenons les romances *Ah! perfido!* ou *Adélaïde*, nous y trouverons la même tenue apprêtée du sentiment que dans les romans de M^{me} de Staël. Supposez un de nos compositeurs contemporains écrivant aujourd'hui une « appassionata » : il n'aurait probablement pas le génie de Beethoven ; mais comme il s'empresserait de s'affranchir de tous les cadres traditionnels de la composition ! Quelle hardiesse, quelle liberté il montrerait dans les rythmes, dans l'inégalité des mouvements, dans les contrastes et les dissonances ! Nos musiciens sont inférieurs, comme mélodistes, aux grands classiques, mais, décidément, ils ont une conception de l'art qui serre la vérité de plus près et se libère de l'ancienne rhétorique.

« MANFRED », DE SCHUMANN. — Curieuse, l'ouverture de *Manfred* ! ce héros d'un romantisme effréné, qui veut se précipiter du sommet de la Jungfrau et s'agite dans un monde surnaturel de démons et de fantômes, a inspiré à Schumann une musique à peu près classique, des idées claires, développées sagement et sans imprévu, mais non sans répétitions, des rythmes francs qui causent une certaine déception parce qu'on s'attendrait à autre chose, et néanmoins s'imposent à l'admiration par la noblesse et la profondeur de l'accent : art limpide et sain, qui sait les limites au delà desquelles il ne s'aventurera pas, mais qui ne se marie guère avec celui de Byron. Dans le Schumann de *Manfred* et des symphonies, je reconnais à peine le poète, le rêveur des *Lieder*.

« ARIANE », OPÉRA EN CINQ ACTES DE CATULLE MENDÈS ET J. MASSENET. — Tragédie d'amour, où Catulle Mendès a joué une très grosse partie, où Massenet s'est parfois inspiré, tout en conservant sa manière habituelle, de Gluck et de Hændel, et où M. Gailhard a fait des efforts peu ordinaires de mise en scène. Ariane, c'est l'amour abandonné ; dans notre esprit classique, son souvenir est inséparable des vers de Catulle (celui qui vivait il y a deux mille ans) dans l'épithalame pour les noces de Thétis et de Pélée, et de l'imitation qu'en a faite Virgile au IV^e livre de *l'Enéide*. Ce sujet a tenté beaucoup de modernes. Il y a très grand nombre d'opéras sur cette légende, surtout en Italie : à Mantoue, *l'Ariane* de Monteverde (1607) ; à Venise, celles de Ferrari (1640) et de Boniventi (1719) ; à Rome, celle de Feo (1728) ; à Gênes, celle d'Adolfati (1750) ; à Naples, la cantate dramatique de Cafaro (1766). En France, il y a les opéras de Cambert, élève de Chambonnières, en 1660 ; de Mouret, élève de Lully, en 1717, et de Marais en 1696. Je ne parle pas de *l'Ariane* de Hændel (Londres, 1733) et de celle de Benda (Hambourg), qui est, avec le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau, le prototype du Mélodrame. De ce type de l'amour abandonné, Mendès a fait le modèle de l'amour héroïque désintéressé jusqu'à l'invraisemblance. Voici, en deux mots : Ariane, éprise de Thésée, le suit, après sa victoire sur le Minotaure, et emmène avec elle sa sœur Phèdre. Phèdre, qui aime Thésée, se fait aimer de lui, mais elle meurt, écrasée par la statue de Kypriis. Ariane, qui vient d'être trahie une première fois, n'hésite pas : *elle descend aux Enfers pour arracher sa rivale aux dieux infernaux et la rendre à Thésée*. Réunis, les deux amants, après avoir répété à satiété : « Nous ferons notre devoir », s'empressent de ne pas faire leur devoir, et de partir ensemble. Ariane, abandonnée une seconde fois, leur pardonne encore : *D'un cœur comme le mien, dit-elle, leur trahison loyale était presque exaucée*. Cette *Ariane*, qui rappelle les mauvaises pièces de Corneille, est étrange. C'est un faisceau de sentiments outrés, contradictoires, sans cette vérité qui, au théâtre, produit seule l'émotion. On est étonné, on n'est pas touché. Thésée, c'est un triste sire. Ce héros que la légende exalte comme grand justicier tueur de monstres, ne vit plus ici que pour les caresses du lit nuptial ou du lit adultère, et pas un de ses gestes n'est héroïque. Un sensualisme effréné, un peu puéril ou vraiment trop juvénile, règne partout. Il y a dans le style des touches de poésie charmante, mais dans la conception des caractères une outrance qui passe la mesure et, durant cinq actes, finit par lasser un peu. Docilement, M. Massenet a suivi ce livret très littéraire, mais peu dramatique, dans le sens élevé du mot. En plus d'une scène, nous avons retrouvé le Massenet délicieux qui règne présentement sur nos théâtres lyriques ; plus d'une fois aussi un Massenet inattendu qui, sans imiter directement personne, rappelle d'autres maîtres. Ainsi, le chœur des enfants qui sortent joyeusement du labyrinthe, délivrés du Minotaure, fait songer à certaines pages de Berlioz dans *les Troyens*. Il y a un chant de Pirithoüs, au premier acte, avec des basses bien rythmées, qui est dans la manière de l'ancienne tragédie lyrique du XVII^e siècle. Au III^{me} acte, une sorte de menuet sur les Grâces (qui vont accompagner Ariane aux Enfers) rappelle Gluck dans *Orphée*, et Hændel dans ses oratorios. L'auteur de *Manon* n'excelle pas seulement dans l'épisode qui fait tableau de genre : il y a tout un acte, le second (le plus faible d'ailleurs au point de vue de l'action), qui est, musicalement, d'une unité parfaite. Le défaut, c'est que l'œuvre n'est en somme qu'une juxtaposition — à la façon de Meyerbeer —

de pièces distinctes. C'est une série d'illustrations infiniment adroites. Ce qui manque, c'est la pensée qui fait la synthèse de tout le sujet et le ramène — comme dans les opéras de Wagner — à un sentiment profond, source d'une inspiration qui s'étend au travail tout entier, en anime également toutes les parties, et en fait l'unité. Un opéra, fût-il en cinq actes, est comme un tableau : avant de l'écrire, il faut le sentir, le voir d'ensemble. M. Massenet a l'air de diviser sa toile en un certain nombre de parties qu'il couvre de couleur comme des pièces distinctes, en ayant souvent l'air d'improviser. De là un peu d'inégalité. Je lui reprocherai aussi de s'être laissé gagner par l'esthétique de Catulle Mendès en ce sens que, pour traduire la grande passion, il abuse du *fortissimo furioso*, déchaîné à grand orchestre. Les deux choses ne paraissent pas nécessairement liées. Au début du prélude de *Tristan et Yseult*, il y a un admirable accord dépourvu de violence, et je doute qu'on puisse rendre avec plus d'intensité les sentiments chers au librettiste d'*Ariane*. Ça et là, quelques formules un peu banales, — que le public s'est empressé de bisser en battant des mains. La danse des Furies, au IV^e acte, ne me paraît pas très heureuse et fait remplissage. L'ensemble de l'œuvre laisse une impression très brillante. Un opéra devant être le régal des yeux comme celui des oreilles, M. Gailhard, pour fêter deux célèbres artistes, s'est livré à des prodigalités fort louables. Mais il y aurait beaucoup à dire sur la partie décorative de cette représentation. Dans plusieurs tableaux, il y a des duretés excessives de lignes, des taches de couleur qui s'harmonisent mal. Le bateau qui occupe la scène durant tout le II^e acte est fort beau, mais d'une valeur de ton trop forte et d'une fâcheuse immobilité. « L'illusion parfaite de mouvement » que réclame le livret pour ce bateau, et qui devait être obtenue par voie de contraste, grâce au parallélisme du mouvement de deux groupes d'objets matériels, n'existe pas. Les effets de lumière électrique ne sont pas toujours heureusement distribués, et la lanterne de l'électricien, qu'on voit des fauteuils d'orchestre, gâte singulièrement l'illusion ! Le décor des Enfers est largement peint et d'une bonne tonalité, mais le trône de Perséphone manque de pittoresque et de caractère (comme, au I^{er} acte, l'entrée du Labyrinthe, qui est la porte d'un parc quelconque). Les interprètes sont excellents : M^{lle} Bréval (*Ariane*) a une sensibilité exquise servie par une voix très pure, et M^{lle} Grandjean, toute en dehors au contraire, est une Phèdre superbe. M^{lles} Arbell, Demougeot, se sont fait remarquer dans des rôles épisodiques. M^{lles} Zambelli et Sandrini sont, comme toujours, des merveilles de grâce, de légèreté et de distinction. M. Muratore (*Thésée*), à qui on donnerait bien dix-huit ans, — et qui n'en voudrait peut-être pas ! — a une voix généreuse, des gestes un peu courts, pas toujours appropriés à la grande tragédie lyrique, mais beaucoup de charme juvénile. M. Delmas (*Pirithoüs*) — qui ne vous fait pas perdre une seule syllabe des paroles — est un chanteur admirable ; mais qu'il perde donc l'habitude, à la fin de certaines phrases, de frapper du pied et d'avancer le bras droit, comme à l'escrime !... Ce n'est qu'un détail, qui ne diminue pas la valeur exceptionnelle du grand artiste. Quelle sera maintenant l'opinion du public, qui voit les choses naïvement, sans penser à Virgile, à Hændel ou à Gluck, sans ergoter sur les choses, mais en cherchant un plaisir nouveau ? C'est lui qui juge en dernier ressort, et il faut attendre sa sentence.

« DYONISOS » DE LÉON MOREAU (CONCERTS COLONNE). — Ce jeune compositeur, qui s'est déjà acquis une flatteuse renommée de pianiste et qui obtint en 1899 le

second prix de Rome, a rapporté d'Orient, où il fit un long voyage, une musique de scène pour la traduction libre que M. J. Gasquet a donnée, sous le titre de *Dionysos*, des *Bacchantes* d'Euripide. Les Concerts Colonne ont exécuté quelques fragments de cette œuvre (introduction, rêverie, entrée des joueuses de flûtes, airs de ballet), qui fut représentée en son intégralité au théâtre d'Orange, en 1904. M. L. Moreau est donc un « orientaliste ». Entendez par là que vous trouverez dans sa musique du chromatisme tous ces accidents de la gamme que M. Saint-Saëns répandait déjà dans des « mélodies persanes », voilà quarante ans, enfin un emploi copieux des instruments d'orchestre qui passent pour être plus ou moins renouvelés des Grecs : flûtes, harpes, tambour de basque, triangle, etc. Cela est aimable et rafraîchissant. Cela n'est ni de la musique grecque (car, malgré toutes ces inventions, qui oserait prétendre que c'est sur ces mélodies, ces rythmes et ces timbres que les Grecs accompagnaient leurs danses et leurs drames ?), ni de la musique « intérieure », car les sentiments intimes et profonds ne sauraient se traduire en une langue si précieuse. Mais, comme *illustration* d'une pièce grecque, et œuvre d'imagination pure, cela est tout à fait intéressant. Accueil très favorable de la part du public.

« LE BONHOMME JADIS », OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, DE MM. FRANC-NOHAIN ET JACQUES DALCROZE. — Idylle de quartier latin, où se mêle un grain de perversité, fort agréable, d'un style musical délicat et simple, rehaussée, à l'exécution, par le talent singulier de Fugère. On connaît l'histoire : la supercherie du Bonhomme Jadis qui feint de vouloir séduire Jacqueline, pour exciter la jalousie d'Octave et l'amener à se déclarer. Jacques Dalcroze, auteur de recueils de mélodies (pour enfants) qui sont populaires et de musique de chambre qui n'est pas sans mérite, n'a pas fait étalage de science, quoiqu'il soit très expert, et il faut l'en louer ; — partition sobre et charmante, où les anciennes formules de l'opéra-comique reviennent à nous comme de vieilles et bonnes amies, rajeunies et parées avec un art moderne. La scène est presque constamment occupée par le Bonhomme Jadis, « vieillard ami du vin, de la gloire et des belles », comme on chante dans *Béranger* ; nous avons eu donc des couplets sur la trinité classique de la chanson : les belles, la gloire et le vin. M. Fugère a incarné le rôle avec une finesse exquise et une science profonde du chant. Il a montré un art consommé dans les mélodies : « Ma Jacqueline », « Vingt ans ! c'est l'âge d'être heureux » et « Je n'ose plus regarder la fenêtre ». Le récit de la bataille a été joué et mimé en perfection avec une ardeur juvénile. Fugère (excellent comédien par surcroît) représente une chose devenue rare aujourd'hui : *l'art du chant* !

LA « PRINCESSE JAUNE », DE C. SAINT-SAËNS (A L'OPÉRA-COMIQUE). — Œuvre brève, discrètement et finement colorée ; l'ouverture est charmante : on dirait du Mozart. Le quatuor à cordes y est traité dans la manière classique, élégante, délicate et solide à la fois. On y trouve un thème exotique, qui reparaît dans la suite plusieurs fois, écrit sur une gamme sans demi-tons. Il n'est peut-être pas inopportun de dire qu'il a beaucoup d'analogie avec un air *chinois* publié par J. Barrow, dans son livre *Travels in China*, p. 320, n° VI ; Helmholtz l'a reproduit dans son célèbre traité physiologique *Die Lehre von der Tonempfindungen* ; enfin on le retrouvera dans une leçon du Collège de France publiée ici même, *Revue musicale*, année 1905, p. 612. La caractéristique de la *Princesse jaune* est que le grand compositeur (débutant alors au théâtre, en 1872) a pris tout à fait

au sérieux un livret de Louis Gallet qui manquait de vérité, ou qui pouvait être traité avec une note comique ou très fantaisiste. Un Hollandais s'est épris d'une Japonaise au visage jaune, peinte sur un paravent, et il dédaigne la jeune fille bien vivante qui est près de lui ; un philtre, qui doit animer sa chimère, lui procure un rêve dans lequel il croit voir et entendre la princesse, alors que c'est la dédaignée elle-même qui lui apparaît sous un déguisement, et l'enchanté, par suite de sa méprise. L'illusion passée, il est honteux de son erreur, et abandonne la femme peinte pour la femme vivante. M. Saint-Saëns a fait à ce livret le grand honneur de le traiter dramatiquement ; on ne trouve pas dans sa partition l'esprit, l'humour, la fantaisie imprévue dont il a donné ailleurs tant de preuves. Il a l'air de croire à la réalité de ces fantoches qui n'éveillent pas un grand intérêt. Son œuvre est sérieuse, délicate, et, je le répète, tout à fait classique de style. C'est un charmant bibelot, ayant la patine des choses très précieuses.

« LES ARMAILLIS », LÉGENDE DRAMATIQUE EN DEUX ACTES, LIVRET DE MM. HENRI CAIN ET BAUD-BOVY, MUSIQUE DE GUSTAVE DORET. — Œuvre de caractère, vigoureusement écrite, très nette, d'une poésie réelle, et qui a fait une excellente impression. Le sujet pourrait être résumé ainsi : deux scènes de *Mireille* — assassinat de Vincent, mort de l'assassin — transportées dans les hautes montagnes de la Suisse, non loin des glaciers. Scène de jalousie et dispute entre deux rivaux : le berger Kœbi, qui a une force d'Hercule, étrangle le doux Hansli, puis le traîne dans le torrent ; fête villageoise, où se rend le meurtrier ; quand le soir tombe, brusque découverte du cadavre ; angoisses du meurtrier, resté seul dans la montagne, et, au moment où il rentre chez lui, réapparition fantastique de la victime qui, cette fois, est plus forte : Kœbi, étranglé à son tour, tombe en poussant un râle affreux. — « J'ai cru entendre un cri », dit une jeune fille à la fenêtre de son chalet. — « C'est le vent qui gémit dans la forêt ! » ajoute un autre... La toile tombe. M. Doret a eu l'excellente idée d'employer des thèmes populaires suisses, dans les scènes sentimentales et dans les scènes pittoresques de ce fait-divers dramatique. Ces thèmes ont une saveur singulière ! Ils sont exquis ! — Je dois dire qu'il y a une certaine disparité dans le style général de l'œuvre. Le duo d'amour, au 1^{er} acte, est très entortillé, alors que, grâce à la musique populaire, à chaque instant, le style reprend une franchise d'allure, une netteté de rythme tout à fait charmantes. Il y a là comme deux esthétiques différentes qui sont juxtaposées. Le réalisme et la convention se trouvent également dans le livret, mais l'effet de l'ensemble n'en souffre pas trop. L'entr'acte est écrit sur un motif populaire, très habilement orchestré, d'une mélancolie pénétrante. La première scène du 2^e tableau, remplaçant le classique ballet, est excellente. Le chœur où est déplorée la mort de Hansli est digne de Mendelssohn. Je reprocherai à peine au compositeur d'avoir traité de façon trop simpliste une idée assez importante dans la matière que lui offrait le littérateur. Ce vent, qui fait passer des gémissements d'agonie dans la grande forêt alpestre, méritait mieux que le réalisme d'imitation obtenu par un court chromatisme des contrebasses ou des violoncelles ; c'était presque un des personnages de l'action, et on pouvait tirer d'une telle donnée des effets plus artistiques. La fin, qui laisse le spectateur en pleine poésie romantique, est un peu écourtée (orchestralement) ; mais, en somme, l'œuvre est belle. La pièce a été montée en perfection par M. Carré. Dès que la toile se lève, le public bat des mains, tant le

décor est saisissant : chalet au pied de montagnes abruptes ; au second plan, le ruban bleu d'une rivière ; au fond, un glacier impérieux, à la pointe duquel le soleil levant met une tache rose. Les effets de lumière sont réglés avec un art consommé, et, — détail important, un peu négligé à l'Opéra, dans *Ariane* — la couleur des costumes s'harmonise parfaitement avec celle du paysage. M. Dufranne, dont la voix magnifique était tout indiquée pour un rôle de violence et de pathétique, a obtenu un nouveau succès triomphal.

Un mot sur les modes diatoniques. — Un chœur de Glinka.

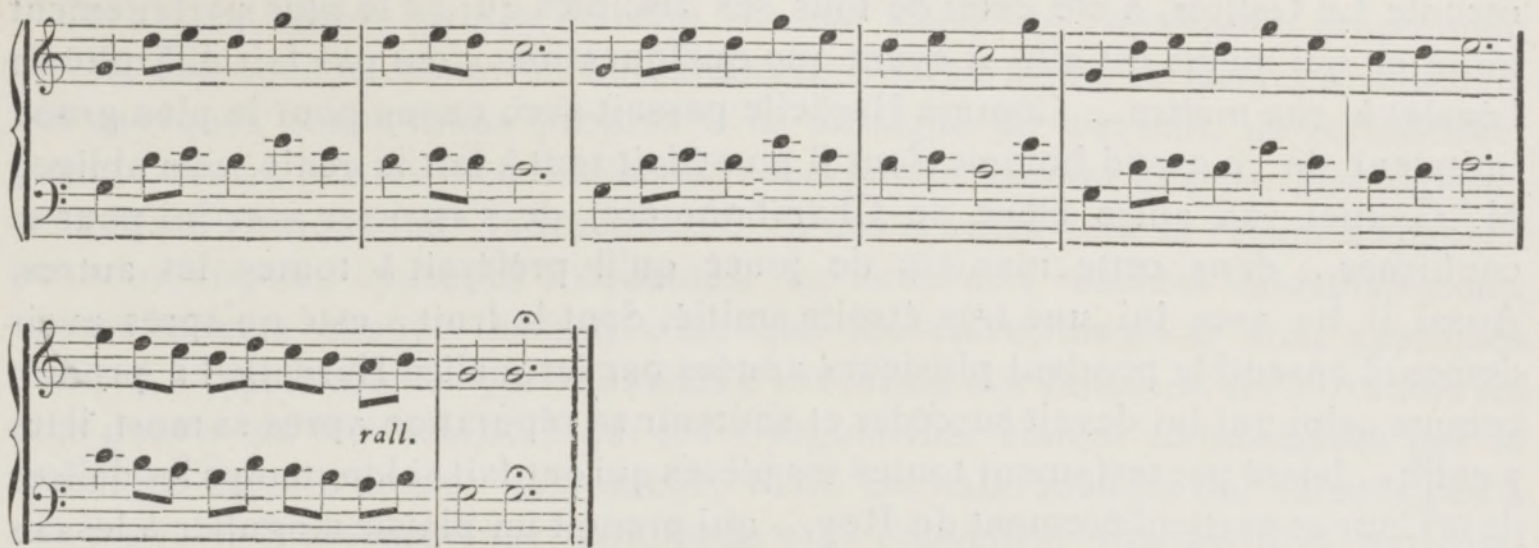
Unde nos correspondants nous demande dans quel mode est écrit l'admirable chœur qui se trouve au II^e acte de la *Vie pour le Tzar*, opéra de Glinka, représenté à Saint-Pétersbourg en 1836. Citons d'abord cette page exquise, qui a la saveur des chants populaires. Elle est écrite à cinq temps : c'est quelque chose de délicieux et de rare — un spécimen de vraie beauté musicale — qui rappelle (par le sentiment, sinon par la forme) les *Voix du Matin*, de Grieg, le chœur de Saint-Saëns : « Printemps qui s'avance... » dans *Samson et Dalila*.

Chant de jeunes filles dans le lointain

(Glinka, *La Vie pour le Tzar*)

Con moto, dolcissimo e comodo

The musical score is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking 'Con moto, dolcissimo e comodo' and the dynamic 'pp. quat.'. The notation is in 5/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written for voice, and the piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second and third systems continue the melody and accompaniment. The fourth system ends with the dynamic 'p'.



Quelle fraîcheur ! Quelle grâce virginale dans cette page !...

Sil faut absolument une réponse à notre correspondant, nous dirons : cette mélodie paraît écrite dans le mode diatonique appelé autrefois *ionien* (*ut-ut*) ; elle module, à la fin de la première phrase, en *dorien* (*mi-mi*) et se termine en *hypophrygien* (*sol-sol*).

Cependant, il faut bien se rendre compte qu'en réalité, il n'y a, dans la musique, que des intervalles consonants ou non, et des mélodies ; les modes (comme la gamme elle-même) ne sont qu'une fiction théorique, un procédé d'exposition et d'enseignement, le résumé d'une analyse. Ceux qui ont créé la musique ignoraient tout cela : ils faisaient de la mélodie de premier jet, commençant par ce qui est, pour les élèves de nos écoles, le couronnement des études ; ils n'avaient pas la moindre idée de ce qu'est une gamme ou un mode, pas plus que les premiers poètes ne connaissaient les 24 lettres de l'alphabet ou le mécanisme de la conjugaison. Plus tard, les théoriciens ont paru : ils ont analysé les mélodies populaires ; ils ont cherché leur base de construction : pour résumer leur travail, ils ont présenté tous les intervalles employés par ces mélodies dans un système que les Grecs appelaient « harmonie » et que nous appelons « mode ». Mais c'est là une création toute subjective.

Il ne faut donc pas s'étonner qu'on puisse hésiter pour la détermination du mode dans lequel une mélodie d'allure populaire est écrite ; il faudrait même la goûter sans trop se préoccuper de cette question.

Notre supplément : Un ancien claveciniste français : Hardelle.

Les quelques pièces que publie aujourd'hui la *Revue musicale* constituent à peu près tout ce qui subsiste des œuvres du claveciniste Hardelle. Assurément c'est peu de chose pour juger un artiste et formuler sur son compte une critique en règle. Heureusement les contemporains se sont chargés de ce soin. Et ce que dit l'un d'eux, l'abbé Le Gallois (*Lettre à M^{lle} Regnault de Sollier touchant la musique*), suffit à établir la solide réputation de virtuose et de compositeur dont jouit Hardelle, en son vivant joueur de clavecin, vers 1674, avec Etienne Richard, de Madame Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans.

Il fut élève de Chambonnière, le plus brillant de tous peut-être, investi de la confiance de son maître et le dépositaire fidèle de sa pensée. « Feu Hardelle,

raconte Le Gallois, a été celui de tous ses disciples qui l'a le plus parfaitement imité et qui même est allé si avant que quelques-uns n'ont pas fait difficulté de l'égaliser à son maître... Comme Hardelle passait avec raison pour le plus grand imitateur de ce grand homme dont il possédait tout à fait le génie, cela obligea M. Gautier (un autre élève de Chambonnière) de s'associer avec lui pour se confirmer... dans cette manière de jouer qu'il préférerait à toutes les autres. Aussi il lia avec lui une très étroite amitié, dont le fruit a été qu'après avoir demeuré ensemble pendant plusieurs années par lesquelles Hardelle l'a produit comme celui qui lui devait succéder et soutenir sa réputation après sa mort, il lui a enfin... laissé par testament toutes ses pièces qui ont fait si longtemps les délices de la Cour et particulièrement du Roy... qui prenoit un plaisir singulier à les entendre toutes les semaines jouées par Hardelle, de concert avec le luth de Porion.

« Je sçais aussi qu'outre ses pièces, il lui a généralement laissé... toutes celles que Chambonnière a faites et dont la plupart, surtout les dernières, ont été copiées sous les doigts de Chambonnière, c'est-à-dire lorsqu'il les jouait : de sorte que Hardelle en estoit le seul possesseur. »

Assurément c'est un trait de mœurs curieux, et bien du temps, que cette sorte d'association entre virtuoses dans le but de mieux conserver la tradition d'un répertoire et de procédés d'exécution dont ils tenaient à s'assurer le monopole. A cette époque, la séparation, complète, on peut le dire, de nos jours, était loin d'être chose faite entre le compositeur et l'exécutant, au moins dans la musique instrumentale. Quoique Chambonnière eût publié dès 1670 deux petits recueils de ses pièces, quoique bien d'autres fussent connues des amateurs et réunies, manuscrites, en des collections souvent assez amples, personne, pensait-on, ne pouvait se flatter d'interpréter ces œuvres suivant les vraies intentions de l'auteur. Personne, sinon ceux qui auraient vécu dans sa familiarité, sinon ceux qui avaient au moins entendu et pratiqué ses disciples les plus immédiats. Tout ce que la science ou la fantaisie de ces virtuoses ajoutait à chaque exécution au texte écrit, ne pouvait être remplacé au hasard, et cependant était tenu pour aussi nécessaire, ou presque, que le texte lui-même.

Que les virtuoses aient eu un intérêt visible à entretenir leurs confrères et les amateurs en de pareilles idées, qu'ils aient exagéré à coup sûr, personne n'en doute. Néanmoins, on comprend combien ce traditionalisme exaspéré contribuait à faire vivre de durables écoles et pourquoi l'art français du clavecin, une fois constitué, a pu jusqu'à sa fin se perpétuer dans le même esprit, sous une forme agrandie sans doute, mais non point essentiellement différente.

N'allons pas croire cependant que ces artistes, malgré le souci d'un idéal commun, n'aient pas su trouver, à l'occasion, le moyen d'affirmer leur originalité. Voyons les pièces de Hardelle. Encore que sur le peu qui nous en reste il soit malaisé de déterminer la juste place qui lui revient, constatons combien il garde une physionomie particulière.

Mise à côté de la suite de Chambonnière publiée par la *Revue musicale* dans un numéro précédent, celle-ci paraîtra demander bien davantage aux combinaisons variées d'une polyphonie déjà harmonique qu'aux charmes d'une mélodie élégante, souvent expressive et discrète.

Pas plus chez le maître que chez l'élève, nous ne trouverons, suivant la formule de l'« air » proprement dit, un thème placé en évidence à la partie supérieure et soutenu d'une harmonie abstraite en quelque sorte et faisant bloc.

Cet art est encore proche de celui du xvi^e siècle, du contrepoint proprement dit (tel que nous le concevons aujourd'hui). Il serait facile, en faisant abstraction des quelques conventions propres à la musique de clavecin, de reconstituer partout quatre parties bien distinctes, superposées suivant une parfaite logique, sans avoir abdiqué leur indépendance. Si des silences dont la raison n'apparaît pas toujours, des syncopes fréquentes, des notes non résolues immédiatement, apparaissent à chaque instant, c'est que les clavecinistes se sont appliqués d'abord à reproduire les particularités d'exécution des luthistes, les virtuoses les plus goûtés de leur temps, à qui ces irrégularités étaient commandées par la technique ingrate de leur instrument. Mais ces habitudes les ont amenés peu à peu à goûter le charme d'agréations de sons nouvelles. Appogiatures, anticipations, retards, échappées, cent artifices harmoniques souvent très hardis sont réalisés dans cette écriture. Particularités trop fréquentes pour qu'il ne soit pas permis d'être sûr que ces artistes en aient délibérément recherché la saveur. Sans avoir perdu le goût ni le sens de la polyphonie, ils inclinaient déjà vers la conception de l'harmonie. Ils ne demeuraient pas insensibles au charme ou à l'étrangeté de groupements de sons considérés en eux-mêmes : des accords, pour leur donner leur appellation moderne.

Comme les violonistes de son temps, ceux par exemple dont les œuvres, tirées d'un manuscrit de Cassel, ont été récemment éditées par M. J. Ecorcheville, Hardelle semble s'être vivement intéressé à ces combinaisons sonores. Il prend évidemment plaisir à certains heurts de sons dont la rudesse constitue un élément précieux de contraste. Il n'hésite même pas devant certains accords dont la théorie ne rendrait pas toujours très bien compte (allemande, mes. 10). Il aime à présenter des retards, fort admissibles en soi, en des positions qui en font ressortir l'acidité grinçante (*Ibid.*, 2^e reprise, mes. 7 et 11). De même pour les appogiatures (sarabande, mes. 6). Dans son écriture, les notes de passage frôlent sans scrupule en leur marche telle ou telle note d'une autre partie avec quoi elles produiront un discord passager d'effet tranchant (1^{re} courante, 2^e reprise, mes. 2 et 6 ; sarabande, 2^e reprise, mes. 2 ; gigue, 2^e reprise, mes. 1). Les fausses relations ne l'effraient point non plus (gigue, mes. 6 et conclusion).

A certain point de vue étroit, tout ceci constitue purement et simplement des incorrections. Si l'on veut. Mais aucun esprit libre ne voudra souscrire à ce jugement sommaire, fondé sur cette idée historiquement insoutenable que l'harmonie repose sur d'immuables lois, scientifiques et intangibles. La pratique courante de la musique moderne suffit à montrer l'inanité d'une telle conception, trop longtemps admise au moins en théorie. Et ces anciens artistes en prennent pour ainsi dire un air de parenté avec ceux de l'heure présente. Ils semblent, en tous cas, bien plus près de nous que Lulli dont le formalisme académique nous est souvent à charge. Plus on aura pratiqué la musique française pré-lulliste (et les clavecinistes y jouent un grand rôle), plus on se convaincra de l'influence rétrograde et néfaste de Lulli sur l'évolution de notre art. Ce florentin, dramaturge de mérite sans doute, homme de théâtre éminent, n'avait que bien peu le goût et le sentiment de la musique pure. Sous l'autorité de son nom, une technique étroite, pauvre et monotone s'est substituée à la libre recherche et à la curiosité de nos vieux maîtres. Loin de synthétiser, comme on le croit depuis *le Siècle de Louis XIV*, de Voltaire, l'art du xvii^e siècle, Lulli en fut en vérité le mauvais génie.

H. Q.

Publications nouvelles.

Dr J. INGEGNIEROS : *le Langage musical et ses troubles hystériques*, 1 vol, gr. in 8°, chez Alcan, vii-208 p., 6 fr. — Ce livre ne s'occupe pas, comme on pourrait l'imaginer d'après le titre, du langage employé par certains compositeurs dans leurs symphonies et leurs opéras. M. Ingegneros, professeur à l'Université de Buenos-Aires, est médecin, directeur d'un service d'observation des aliénés. Il fait de la physiologie et de la médecine. A ce titre, il pourrait récuser notre compétence et notre témoignage. Peut-être aussi pourrions-nous le récuser lui-même en matière musicale. Nous voulons cependant signaler ici son très remarquable travail, en ajoutant quelques observations. D'abord, il faut louer grandement l'auteur de l'habileté avec laquelle il manie notre langue (1) et de la vaste érudition qu'il possède, en dehors même de sa spécialité. Il est au courant de toutes les publications importantes qui ont été faites en France, en Italie, en Allemagne, en Russie, et, de son livre, on pourrait extraire d'abondantes bibliographies sur diverses questions. Son objet est de décrire, de classer — et de guérir aussi — les maladies qu'on pourrait appeler *musicales*. Elles sont très nombreuses; en voici quelques unes, d'après les observations de M. Ingegneros, certainement plus intéressantes pour le lecteur ordinaire que beaucoup de romans, car l'auteur consacre une petite monographie à chaque malade :

Amusie totale. — Un jeune homme de 25 ans se met un soir au piano, pour faire de la musique selon son habitude. Il reste immobile ; il ne trouve rien à jouer. Il lui semble que « sa mémoire s'est enfuie de son cerveau ». Il prend une partition : il ne sait reconnaître la valeur d'aucun signe d'écriture. Il essaie de siffler, de chanter le début de ses mélodies préférées : impossible. L'inhibition est totale. Le sujet a perdu complètement le langage sous toutes ses formes : mémoire, chant, lecture (écriture ?), exécution. — Quant au langage verbal, il n'offre aucune perturbation.

Surdité musicale (pure, partielle). — Une jeune femme, à l'âge de vingt ans, a eu une attaque hystérique ; depuis, toutes les fois qu'elle se met au piano, elle croit jouer « sur un instrument qui n'aurait pas de cordes ». Elle a conservé le chant et l'exécution par simple mémoire musculaire, mais elle n'entend pas ce qu'elle chante ou ce qu'elle joue. La perte de l'audition musicale est complète pour tous les instruments et toutes les voix.

Amusie motrice partielle, combinée avec mutisme. — Une femme de 22 ans a une oreille excellente, lit parfaitement, écrit aussi, mais la phonation et l'articulation sont entièrement supprimées.

Amusie motrice partielle, combinée avec aphasie motrice complète. — Une jeune fille de dix-sept ans, à la suite de convulsions provoquées par des contrariétés amoureuses, perd la faculté de chanter, tout en continuant à lire, écrire, entendre et exécuter la musique. En même temps, toutes les fonctions du langage verbal sont supprimées.

Aphémie instrumentale (pure). — Une jeune femme devient incapable de remuer les doigts sur le piano, tout en restant capable d'entendre la musique, de

(1) Je dois dire cependant que l'ouvrage fourmille de coquilles qui, toutes, paraissent imputables à l'imprimeur. Les noms propres, souvent, sont très-mal orthographiés.

la lire, de l'écrire. Le centre des images motrices d'exécution technique est seul paralysé dans son cerveau.

Mélodisation incoercible de la lecture. — Une autre (29 ans) ne peut plus lire un texte imprimé qu'en le chantant avec toutes les inflexions mélodiques d'une romance interminable, continuellement improvisée. Le sujet de la lecture (journal, lettre, livre de science, roman, etc...) n'a aucune influence sur le chant.

Phonophobie totale. — Un homme (35 ans) prend d'abord en aversion les exercices de piano ; puis toute musique vocale ou instrumentale lui devient intolérable : enfin les cloches, les sifflets et les sirènes, les sonnettes électriques, lui procurent une irritation invincible. En entendant passer une fanfare, il s'évanouit.

Obsession mélodique. — Une jeune fille est poursuivie par le souvenir d'une chanson de *la Bohème créole*, surtout la nuit, et en perd le sommeil.

Audition colorée. — Une dame jeune, de goûts bizarres, aimant beaucoup la musique, assez bonne pianiste, divise son répertoire en plusieurs groupes : rouge, vert, bleu, blanc, etc... Elle ne perçoit les sons qu'associés à des couleurs.

Association morbide érotico-musicale. — Une jeune veuve, en jouant *l'Érotique* de Grieg, éprouve une émotion sexuelle assez intense ; par suite d'une auto-suggestion, elle en arrive à jouer irrésistiblement ce morceau qui lui procure, régulièrement, une satisfaction complète. Elle en souffre moralement et sollicite sa guérison.

Phobie musicale. — Une jeune violoniste du conservatoire de Montevideo échoue à un concours qu'elle a fortement préparé. Son échec lui donne une attaque convulsive. Dix ans après, elle a encore horreur du violon ; chaque fois qu'elle en entend jouer, elle a une attaque. Elle a dû s'éloigner de toute vie mondaine.

Ce qui rend ces anomalies intéressantes, c'est que la plupart d'entre elles sont spéciales au langage musical et se produisent alors que les fonctions du langage verbal ou articulé restent intactes. Les cinq fonctions musicales (audition, chant, lecture, écriture, exécution instrumentale) se localisent en des centres cellulaires spécialisés dans l'écorce cérébrale, qui peuvent être malades, soit en totalité, soit partiellement, alors que tout le reste est sain. M. le Dr Ingegnieros, qui aurait rendu son livre plus intéressant encore s'il avait pu donner un plus grand nombre d'observations, donne la description complète de chaque sujet, sans négliger ses antécédents et ses tares héréditaires. Donc, livre de réelle valeur, puisqu'il contient des documents scientifiques. J'ai cependant deux réserves à faire.

1^o Comment se fait-il que les 65 premières pages d'un tel travail contiennent une théorie générale, de tendance et de caractère « esthétiques », sur les origines de la musique et sur son pouvoir d'expression ? Bien que je m'y trouve cité deux fois, je trouve ce préambule fâcheux. En bonne méthode scientifique, on ne commence pas par dissenter, mais par observer des faits ; les théories générales ne doivent venir qu'en second lieu. Ici, les observations pathologiques ont l'air de venir à l'appui d'une thèse préconçue. C'est le contraire qui devrait avoir lieu.

2^o J'insiste d'autant plus sur ce point, que la théorie présentée par l'auteur comme entrée de jeu est très contestable, incomplète, et, en fait, très contestée.

Elle consiste à dire que le langage musical n'est qu'un développement des inflexions du langage parlé... En tout cas, elle n'est pas l'œuvre originale de Herbert Spencer, comme le dit l'auteur. C'est une doctrine française qui a été exposée au XVIII^e siècle par J.-J. Rousseau, par Condillac, par Diderot, par Lacépède. (C'est ainsi qu'on fait honneur à Darwin de certaines idées qui sont de Lamarck.)

Enfin, je voudrais poser deux questions qui, sans doute, n'embarrasseraient pas un savant aussi distingué que le Dr Ingegnieros, mais qui sont, pour un musicien, un sujet de difficulté : quand on observe l'effet physiologique produit par des bruits quelconques (comme l'ont fait MM. Vaschide et Lahy), peut-on vraiment dire qu'on a étudié un phénomène « musical » ? Le roulement de tambour, par exemple, dont l'audition provoque une hypertension cardiaque (p. 34), est-il *de la musique*, ou un simple bruit ? Si vous étudiez l'effet de mots isolés sur un sujet, serez-vous en droit d'en tirer une théorie sur la poésie ? Je sais bien qu'on part de ce principe : en musique, la sensation est tout. Mais cela, c'est un postulat.

Enfin, si la musique est sortie du langage naturel, pourquoi toutes ses fonctions sont-elles localisées dans des centres *distincts* ? S'il y a une spécialisation physiologique, pourquoi n'y aurait-il pas aussi une spécialisation intellectuelle faisant d'une mélodie une véritable pensée *sui generis* ? — J. C.

C. BOUDINIER : *la Science du chant ; théorie des émissions, acquisition du timbre par la disposition des organes*, 1 vol in-4°, 93 p., chez Grus, 116, boulevard Haussmann, 4 fr. — Ce petit volume, qui débute par une lettre élogieuse de Vincent d'Indy, contient çà et là beaucoup d'observations justes sur la respiration, les registres de la voix, le chant sur le souffle (défaut d'émission qui n'est pas assez nettement défini se substituant chez le mauvais chanteur à l'émission sur le timbre, le chant sur le relâchement (tous les organes vocaux étant relâchés et comme inactifs), l'équilibre vocal, etc...

L'auteur, qui paraît avoir une grande expérience de l'enseignement musical, prétend faire une œuvre scientifique, et touche, en effet, à beaucoup de questions spéciales de physiologie. Malheureusement, pour remplir et justifier un tel programme, il faudrait beaucoup plus de précision et de développements. Ces pages ressemblent à de simples notes ; on n'y trouve guère de démonstration : « Elles sont détachées, est-il dit dans l'avis au lecteur, d'un ouvrage en préparation sur la science du chant. » Attendons cet ouvrage, tout en trouvant que le mot « science » est ici bien dangereux!... Citons quelques lignes : « C'est une erreur de croire que l'art du chant ne peut s'acquérir que dans la première jeunesse, et que, celle-ci passée, on ne peut plus aspirer à cet art. Comme il n'y a pas d'âge pour la parole, il n'y a pas d'âge pour le chant : c'est un jeu de muscles qui produit ces deux manifestations de la voix : tant qu'ils sont sains et vigoureux, on peut leur demander le chant comme la parole. » Cette déclaration est consolante pour ceux qui vieillissent, mais je la crois bien contestable ! — L.

HENRI BRODY ET RICARDO CASTRO : *la Légende de Rudel*, poème lyrique en trois parties représenté pour la première fois à Mexico, au théâtre Arbeu, octobre 1906 ; partition piano et chant, chez Fr. Hofmeister, Leipzig. — Le troubadour Geoffroy Rudel se rend à Tripoli (Syrie), attiré par une sorte de princesse lointaine qu'il aime sans l'avoir vue et dont il est aimé grâce à un de ses sonnets qui a déjà franchi les mers et qui est précieusement gardé dans un coffret d'or

par cette mystérieuse personne. Une fois arrivé — après une tempête — aux pieds de celle qu'il adorait de si loin, il meurt, dans une vision d'amour irréel, comme si sa chimère s'évanouissait aussitôt conquise. Sur ce bref et symbolique livret, très agréablement rimé par notre collaborateur Henri Brody, M. Ricardo Castro a écrit une partition élégante et expressive, un peu *italienne* parfois (ce qui ajoute encore au cosmopolitisme de cette œuvre éditée en Allemagne !), mais témoignant d'une science musicale très réelle. La chanson de la violette, dans le premier épisode, est une page que pourraient signer les meilleurs musiciens français.

LES « HEIRMOI » DE PAQUES DANS L'OFFICE GREC. — Il existe dans l'office grec un ensemble de chants nommés « heirmologiques » (είρμολόγιοι), dont quelques-uns remontent au VIII^e siècle et qui sont l'œuvre de saint Jean Damascène. C'est dire tout l'intérêt qui se rattache à ces documents. Nous ne voulons pas aujourd'hui faire l'histoire de la musique byzantine, nous réservant d'en fixer un jour les étapes successives depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'à nous. Pour le moment, nous voulons mettre les musiciens en garde contre ce qui se dit de la musique byzantine et contre les essais de restauration des mélodies anciennes byzantines.

Le dernier ouvrage paru sur les « Heirmoi » (1) de Pâques, de H. dom Gaïsser, renferme, à côté de nombreuses erreurs sur lesquelles nous passerons rapidement, un chapitre que le bénédictin de Maredsous, et avant lui Kircher, Gerbert, Villoteau et d'autres, a interprété de travers.

Dom Hugo Gaïsser, pour la restauration des « Heirmoi » de Pâques, s'est adressé à des sources diverses, comparant entre eux des chants d'époques non seulement éloignées de plusieurs siècles les unes des autres, dont les mélodies n'appartiennent pas au même auteur, mais d'emploi totalement différent et qui ne peuvent se comparer, pour la bonne raison qu'ils n'ont de commun que le mode et les paroles. En effet, il faut considérer dans les chants heirmologiques de Pâques, commençant par ces mots : « Ἀναστάσεως ἡμέρα, etc... » deux sortes de chant : l'un « court » (σήνδορον είρμολογικόν), c'est-à-dire où les syllabes marchent avec les notes, syllabe par syllabe, l'autre « lent » (ἀργόν είρμολογικόν) où chaque syllabe s'étend parfois sous un fragment mélodique prolongé. Les anciens manuscrits, ceux qui donnent les mélodies damascéniennes, sont tous « lents ». On s'attendrait donc à ce qu'un musicologue, étudiant cette époque reculée, n'adopte que les chants heirmoi « lents ». Hugo Gaïsser présente comme semblables des heirmoi « lents » et des « heirmoi » courts, alors que ces derniers sont l'œuvre de chantres modernes ! Les tropaires (2) cités par dom Gaïsser étaient inconnus dans les manuscrits qu'il prétend étudier, ce qui montre que, pour en parler, il a dû mélanger les époques et les documents de façon étrange. Les chants « heirmoi » lents et courts de Pâques — les premiers attribués à

(1) Hugo Gaïsser, bénédictin de l'abbaye de Maredsous, de la Congrégation de Beuron, professeur au Collège grec de Rome. Rome, 1905.

Heirmoi, sorte de thème exécuté avec la première strophe d'un hymne dont les variantes, les *tropaires* (τροπάρια), suivent avec les autres strophes ; les *Heirmoi* anciens n'avaient pas, dans les manuscrits, de tropaires.

(2) Voir la note 2, p. 1.

Damascène, les autres à des auteurs modernes — se ressemblent comme deux mélodies en *ré* majeur écrites sur un même texte. Elles se trouvent bien dans la même tonalité et empruntent les mêmes mots, mais c'est tout.

Il y a mieux que ça, et c'est à quoi nous voulions en venir plus spécialement. Les fac-similés (1) dont le professeur au collège grec de Rome s'inspire pour son essai de restauration, sont reproduits en une couleur uniforme, en noir. Or, un certain nombre des signes neumatiques de ces anciens manuscrits sont tracés, sur les originaux, en rouge. Ce n'est pas seulement pour faciliter la tâche des typographes que ces fac-similés n'ont qu'une teinte, mais bien à cause de l'ignorance de l'auteur quant à la signification de ces signes rouges formant l'écriture musicale byzantine primitive : ces sortes de neumes rouges, appelés aphones, ont induit en erreur tous ceux qui ont étudié la musique byzantine ancienne, non pas que la question n'ait été élucidée depuis plus d'un siècle, mais parce que ces auteurs ont voulu en ignorer l'évidence par une sorte d'entêtement incompréhensible. Ces neumes rouges sont à la mélodie byzantine ce que les hiéroglyphes et les caractères sténographiques sont à la phrase, peut-être pas aussi complètement, puisque ces neumes rouges accompagnent des neumes noirs ; disons, pour plus d'exactitude, qu'ils remplacent toute une série de neumes noirs, qu'ils représentent ainsi un groupe de sons qui s'ajoutent à ceux indiqués par les neumes noirs placés au-dessus. Peu à peu, ce système aphone, qui se transmettait oralement, s'est élargi, a été traduit tout au long, ou aussi s'est condensé (2) pour ne pas prolonger indéfiniment le service liturgique. Nous possédons des manuscrits qui donnent une même mélodie transcrite à des époques différentes et que les divers auteurs ont eu soin de mettre en regard de la notation précédente. Cela permet à un enfant de suivre la transformation du système aphone jusqu'à sa disparition complète.

Dom H. Gaïsser, comme les autres, n'a donné aucune valeur à ces neumes rouges (3) : il les a traduits comme de simples neumes noirs, et quand ils le gênaient, le bénédictin de Maredsous passait tout bonnement outre !

Nous ne voulons pas en dire davantage aujourd'hui. Nous ne parlerons qu'en passant de l'emploi défectueux de certains termes, comme celui de *μετροφωνία* (4), que dom H. Gaïsser confond avec la « théorie des genres » dans les mélodies (5) ; de l'erreur singulière où il tombe en comparant le 1^{er} mode de l'Eglise grecque avec le mode dorien antique (6), alors que le premier est établi d'après des lois physiques autrement subtiles que nos tons et demi-tons modernes ; de l'absurdité qu'il y a à voir en Koukousélis, chantre du XIII^e siècle de Constantinople, l'inventeur d'un système neumatique qu'il n'a fait que reproduire.

Nous n'avons pas voulu attendre l'achèvement de notre étude de la musique byzantine pour donner un signal d'alarme.

(1) Ouvr. cité, pp. 86, 87.

(2) Comme l'a fait entre autres Jean Protopsalte pour les « Hermoi » de Pâques en usage dans l'Eglise grecque.

(3) Les neumes rouges qui se rencontrent de temps à autre dans l'écriture moderne ne font pas partie du système aphone.

(4) Ouvr. cité, p. 10.

(5) D'où a-t-il pu conclure que Phocas, à la page 124 de son ouvrage *κρηπιδες..... τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Athènes, Michalopoulos, 1893, entendait la métrophonie ?

(6) Notre gamme de *ré* avec deux bémols à la clef.

Qu'on le sache bien, tous les essais de restauration des anciennes mélodies byzantines faits sans qu'il soit tenu compte du système aphone (les neumes rouges) (1) sont absolument faux. — FRANCK CHOISY,

(Ephore du Conservatoire d'Athènes,
membre de la commission pour la réforme du chant dans l'Eglise grecque).

A.-L. HETTICH, professeur au Conservatoire : *Airs classiques*, 8^e et 9^e vol., chez Ponscarne, 37, boulevard Haussmann. Prix net, 6 fr. le vol. — Cette publication poursuit un succès mérité. Les 4 premiers volumes avaient été consacrés à des airs choisis dans les opéras de Händel. Le 5^e volume était tout à Haydn ; le 8^e volume contient des airs de Frescobaldi, Cavalli, Carissimi, Cesti, Legrenzi, Pasquini, A. Scarlatti ; à quelques-uns de ces compositeurs. le 9^e vol. ajoute des airs de Stradella et Buononcini. Toutes les pièces transcrites sont belles ou intéressantes pour le pianiste comme pour le chanteur, et reparaissent à propos en un temps où on perd de plus en plus le sens de la vraie mélodie. Au point de vue de l'histoire musicale, il y a là des noms et des œuvres de première importance qu'un musicien doit absolument connaître. Frescobaldi, le célèbre organiste de Rome (né à Ferrare en 1583), auteur de madrigaux et de chansons « à la française », est un des représentants principaux de l'art de la fugue (que M. Bellaigue considère comme ayant été créée par J.-S. Bach!! — ce qui prouve que les « critiques » eux-mêmes ont besoin d'apprendre l'histoire de la musique). Carissimi (né vers 1604, maître de chapelle à Rome) est, lui aussi, une des hautes personnalités de l'histoire musicale ; de précieux manuscrits de ses oratorios se trouvent, on le sait, à la Bibliothèque Nationale et au Conservatoire de Paris, à Londres et à Oxford. Alexandre Scarlatti (1659-1725), fondateur de l'Ecole napolitaine, est, par l'abondance et l'éclat de ses œuvres, un des géants de la production musicale. Cavalli (1599-1676) est un organiste qui, selon l'ancienne mode, écrivit des opéras et des mélodies profanes remarquables. Cesti (1620-1669) est un des plus célèbres auteurs d'opéras du XVII^e siècle. Legrenzi (1625-1690) et Pasquini (1637-1710) sont aussi des représentants illustres de la musique d'orgue, d'opéra et de clavecin. L'anthologie que nous donne M. Hettich n'est pas sans doute un travail critique ; l'auteur néglige de nous dire les sources où il a pris son texte, les diverses éditions, les variantes, le choix qu'il en a fait, et la façon dont il a traité la version originale : son travail, élégant et net, a un caractère tout pratique, comme tant d'autres collections, telles que « le Trésor des pianistes », les « Echos d'Italie », etc... Mais il est fait avec soin et avec goût, et il est le très bienvenu. — S.

PAUL LACOMBE : *Six morceaux de danse en forme de mazurka*, pour piano seul (Breitkopf et Hartel, Leipzig, 3 fr. 75) et *SUITE DE VALSES* (*ibid.*, même prix). — De délicates idées exprimées en un style clair, mais non exempt de « façon » et d'originalité ; une grâce jeune, un sentiment discret, d'aimables coquetteries de rythme, des thèmes mélodiques distingués ou amusants, présentés un peu sous forme de matière brute, sans préparations ni développements (ce qu'autorise d'ailleurs le genre ici adopté) ; — ça et là quelques rares formules qui sont d'une rhétorique un peu pianistique : telles sont les qualités que nous avons

(1) C'est ainsi que quelques amateurs ont interprété l'Hymne de Constantin le Paléologue, découvert à la Bibliothèque nationale d'Athènes en 1904 !

souvent appréciées en M Paul Lacombe et que nous sommes heureux de retrouver dans ces deux recueils qui portent les numéros d'opus 114 et 120. La valse I est charmante, parmi beaucoup d'autres pièces de haute valeur. J'aime moins la valse n° V. Dans le recueil des pièces en forme de mazurka, il faut citer le n° 4, qui est un bijou mélodique et rythmique. La pièce n° 5 paraît être une réminiscence (de l'auteur lui-même). Tout le reste est fort ingénieux et de distinction soutenue, en un genre où la banalité est l'écueil. Un bon pianiste qui saurait par cœur ces morceaux — d'apparence facile pour l'exécution, mais réclamant un sens musical très sûr — obtiendrait certainement un vif succès dans les concerts.

J. C.

SONATINES DE KIRCHNER. — Tous les musiciens savent combien les œuvres dites *faciles* sont souvent peu recommandables. Avant d'aborder les sonates de Mozart et de Haydn, les jeunes pianistes ne connaissent guère que les sonatines de Clementi et celles de Kuhlau et de Dussek. Tous les autres morceaux qu'on peut leur donner sont ou des transcriptions, ou des danses, ou des bluettes dont le caractère fausse le goût musical plus qu'il ne le forme. La maison Hofmeister, de Leipzig, vient de combler cette lacune en publiant les cinq sonatines qui constituent l'op. 70 de Theodor Kirchner (né à Neukirchen en 1823, mort à Hambourg en 1903). Les œuvres de Kirchner sont peu connues en France. Elles consistent principalement en morceaux pour piano, en lieder, en quatuors et en trios. Les 5 sonatines qui viennent de paraître méritent d'être signalées aux lecteurs de la *Revue musicale*. La première est en *ut* : l'andante, en *la* bémol, est à la Mozart ; de fières fanfares sonnent pompeusement au finale. Le délicieux andante, en *mi*, de la 2^e est digne d'être mentionné. La 3^e, en *ut*, est construite sur un thème qui rappelle le menuet du septuor de Beethoven. La 4^e, en *sol*, évoque la manière de Schumann. Enfin la 5^e, en *si b*, est d'un mécanisme un peu plus difficile. Ces sonatines ont été soigneusement doigtées par M. Vetter. — H. B.

La musique orientale. — La musique et la magie (suite).

SUR LES BORDS DU NIGER

Les indigènes des contrées baignées en Afrique par le Niger et le Bénoué ont reçu de la nature un goût ardent pour la musique : on s'en aperçoit surtout par leurs chants et leurs représentations musicales. Comme la plupart des peuples non civilisés, ils ont l'amour du rythme, et, ce qui le montre, c'est qu'ils aiment à donner à leurs chants des accompagnements bruyants, avec des tambours par exemple et des grelots ; de même la danse, qui est en grande faveur, est presque invariablement aussi associée à leurs chants. Quant aux instruments, on en rencontre de presque tous les genres : quelques-uns d'entre eux portent les marques évidentes d'une influence mahométane et doivent probablement leur origine à quelque incursion d'Arabes, négociants ou marchands d'esclaves ; d'autre part, quelques-uns présentent des traces certaines d'une origine qui remonterait à l'antiquité égyptienne et font voir d'une manière très nette l'existence d'une civilisation qui, dans des temps reculés, s'est étendue sur une grande partie du continent africain.

La musique des indigènes peut se classer sous trois chefs principaux : 1^o musique de danse ; 2^o musique sacrée ou religieuse, souvent combinée avec la précédente ; 3^o musique récréative, consistant le plus souvent en chansons divertissantes. Sur tout le Niger et ses affluents, les naturels prennent grand plaisir à chanter, à danser et en général à faire de la musique. La voix la plus répandue semble être parmi les hommes une voix nette de baryton, parmi les femmes la voix de contralto ; chez les deux sexes, la voix, en général nette et claire, est capable également de faire de fortes modulations. La plus grande partie des soirs de clair de lune est consacrée au chant et à la danse. Chez les Arabes, peuple qui, au point de vue musical, peut passer pour le type de l'indigène du bassin de Niger, la musique de danse consiste le plus souvent en un solo attaqué par une voix que les autres reprennent en chœur, comme un véritable refrain : ce pendant que les danseurs proprement dits accomplissent leurs exercices en face des musiciens. Quelques-uns, parmi les airs de danse, se chantent à l'unisson, d'autres se chantent par parties à intervalles de tierce. Fait intéressant à remarquer, on emploie consécutivement la tierce majeure et la tierce mineure, et peut-être même indifféremment. Remarquons qu'il existe une certaine préférence pour la tierce mineure, surtout dans les cadences. Pour les airs, les uns se chantent en chœur, d'autres en solo et chœur. Les danses ont un accompagnement qui est surtout rythmique. Le tambour n'est pas d'un usage très fréquent, cet instrument étant en général réservé aux cérémonies religieuses et funèbres ; c'est laalebasse-trompette (ou cor), nommée *akpale*, qui est d'un emploi fréquent, et l'on se sert, pour accentuer le rythme, de crécelles, de cloches en fer frappées avec un instrument en bois, ou d'un marteau plat en cuir. Toutefois le tambour est d'un emploi général dans les cérémonies religieuses ; le bruit qu'à ces occasions fait cet instrument est incroyable et ne peut être comparé qu'à celui que l'on entend chez les Tiers et les Nayars, peuples de l'Inde qui habitent sur la côte de Malabar, où l'on établit des relais de « tambourineurs » afin de pouvoir continuer ce « tambourinage » pendant plusieurs jours, et cela sans s'arrêter. Partout on peut voir les naturels chanter en travaillant, ce qui prouve que leur caractère penche plutôt vers la gaîté ; cependant, ils ne possèdent pas de chants dont on puisse dire que tel ou tel soit spécial à telle ou telle occupation. La musique que l'on joue à l'occasion des cérémonies religieuses dépend, comme d'une règle, des décisions prises par le « docteur » ou prêtre des fétiches ; certaines fois, cette musique est accompagnée par des tambours ou d'autres instruments bruyants ; d'autres fois, elle consiste simplement en chants que l'on scande en frappant des mains ; en tous cas, on danse avec la dernière énergie pendant que la musique joue, et c'est là une coutume universelle, au point que l'on peut juger exceptionnelle toute musique jouée sans être accompagnée de la danse sous quelqueune de ses formes.

Il existe des danses guerrières, exercices solennels et fort bruyants, complètement réservés aux hommes ; les femmes ne participent jamais à ces danses, à moins que le « docteur » ne leur ait formellement ordonné de le faire. La danse de chasse existe également : elle a lieu à l'occasion d'une réjouissance nationale, et n'est dansée que par ceux qui ont pris part à la chasse ; en aucune circonstance, les femmes ne sont autorisées à s'y joindre ; cette danse est accompagnée

seulement par le tambour et par le chant ; les danseurs imitent les attitudes des animaux (comme chez la plupart des primitifs).

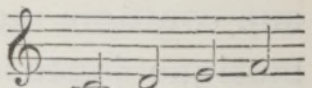
La danse habituelle, celle qui sert à l'amusement du village, est dite dans la langue du pays « danse du jeu » ; c'est celle que préfère la génération actuelle ; elle est exécutée surtout par les jeunes hommes et les jeunes filles. Toutes ces danses ont un rythme plus ou moins irrégulier, qui suggère leurs pas aux danseurs ; il semble bien, en ce qui concerne les pas, qu'il existe une sorte de tradition et de coutume, mais, manifestement, les danseurs ne se guident pas sur des règles fixes.

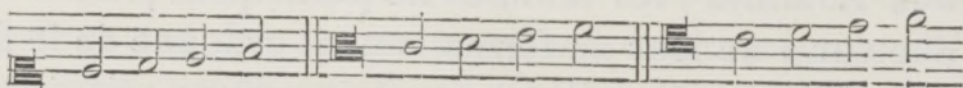
Ce qui regarde la musique est compliqué de traditions nombreuses et curieuses, et la musique passe pour être d'origine divine. Les Asaba disent que la musique fut pour la première fois apportée dans le pays par un chasseur nommé Orgardié, originaire d'Ibuso, comme il revenait d'une expédition où il avait été à la recherche du gros gibier ; cet Orgardié, qui s'était égaré dans une forêt épaisse, fut surpris d'entendre des accents musicaux ; en conséquence, notre homme se cacha et s'aperçut que cette musique venait d'une troupe d'esprits des bois qui s'approchaient ; de sa cachette, Orgardié s'arrangea pour les entendre et pour les épier, si bien qu'il parvint à retenir les pas de leurs danses et les airs des chansons qu'ils chantaient ; de retour à son village, il enseigna à ses compatriotes cette musique qui fut appelée *Egu olo*, et qui fut importée d'Ibuso au pays des Asaba. Comme la croyance aux esprits des bois est universelle, on s'imagine réellement que toute danse ou tout chant animé a été entendu pour la première fois par des chasseurs en expédition dans les « jungles » et on les attribue aux esprits de la forêt.

(à suivre.)

Les clefs d'ut.

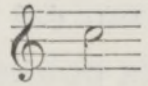
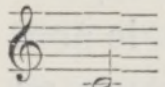
Les correspondants qui nous ont interrogé sur les clefs d'*ut* voudront bien trouver notre réponse dans la note ci-dessous.

Pourquoi dans l'écriture de la musique, de certaine musique au moins, ne se contente-t-on point des deux clefs habituelles usitées dans la musique de piano ? se demandent beaucoup d'amateurs. Puisque la clef de *sol* et la clef de *fa* suffisent à la notation de toute l'échelle des sons, quelle nécessité de compliquer la lecture par l'emploi des diverses clefs d'*ut* dont la plupart des musiciens, au moins non professionnels, n'ont qu'une habitude rudimentaire ou nulle ? Pourquoi, disent-ils, telle suite de notes étant donnée, par exemple  croit-on devoir admettre qu'elle puisse être notée, avec quelque avantage, d'autres façons, telles que :



Certes, ces questions font sourire les élèves du Conservatoire, tous ceux qui ont suivi de sérieux cours de solfège, tous ceux qui ont pratiqué avec

quelque suite les exercices harmoniques de l'école. « On emploie les clefs d'*ut*, ripostent-ils, parce que c'est un usage consacré, d'abord. Il a pour lui son antiquité et, par surcroît, il offre cet avantage, inappréciable, d'affecter à chaque genre de voix une clef qui lui soit propre et qui corresponde exactement à son étendue. Autrement dit, telle voix va couramment de telle note à telle autre. La clef qui lui conviendra sera celle qui permettra de placer ces notes (ou du moins le plus grand nombre possible) sur les cinq lignes de la portée, sans lignes supplémentaires, ni surtout sans transposition à l'octave. Quand vous écrivez sur la clef de sol une page de chant pour voix de ténor, vous êtes obligé de supposer qu'en ce cas particulier, toutes les notes sont abaissées d'une octave,

puisque le  par exemple, chanté par le ténor, représente l'unisson du  donné par un soprano, un tuyau d'orgue ou un diapason. Irrégularité

condamnable. Pour bien faire il faut autrement procéder. Que la basse soit donc notée en clef de *fa* ! Le soprano aura la clef d'*ut* première ligne, l'alto la clef d'*ut* sur la troisième ligne, le ténor la même sur la quatrième. Que si vous prétendez que c'est compliquer la lecture, tant pis. Il ne faut pas si longtemps pour apprendre à lire une clef nouvelle. Et puis la tradition veut qu'il en soit ainsi ».

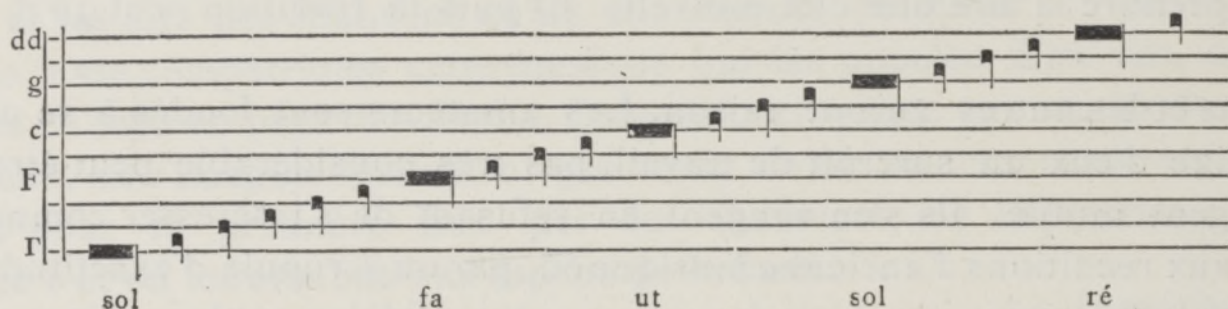
Les uns et les autres auront raison. Les amateurs sont fondés à se plaindre qu'on exige d'eux un surcroît de travail, pas très considérable peut-être, mais qu'ils jugent inutile. Ils s'en vengent en refusant de s'intéresser comme ils le feraient aux rééditions d'ancienne musique où, par un scrupule d'exactitude assez puéril, les transpositeurs ont cru devoir reproduire fidèlement les anciennes clefs. Les doctes solfégistes n'ont pas tort non plus de vouloir conserver la pratique notation dont l'utilité, indirecte il est vrai, demeure encore certaine. Mais la loi d'une tradition qu'ils invoquent constitue une assez méchante raison. Elle est bien altérée d'ailleurs, cette tradition, puisque, des anciennes clefs en usage, elle n'a gardé que trois clefs d'*ut* (1^{re}, 2^e et 3^e ligne), une clef de *sol* et une clef de *fa*. Les anciens musiciens en avaient davantage. On trouve chez eux la clef d'*ut* sur les cinq lignes (quoique rarement sur la cinquième), la clef de *sol* sur la 1^{re} et la 2^e ligne, la clef de *fa* sur la 3^e, la 4^e et la 5^e. Nos conservatoires ont laissé perdre, on le voit, une bonne quantité de ces richesses.

Historiquement, cette abondance, pour nous superflue, s'explique assez logiquement. Au moyen âge, vers le temps où la notation de la musique sur lignes fut enfin définitivement mise en usage, on se servait communément, pour la théorie seulement, il est vrai, d'une portée comprenant un nombre de lignes suffisant pour représenter aux yeux l'échelle complète des sons admis dans la musique. De la sorte, le rapport de ces sons entre eux apparaissait avec évidence. Du *sol* grave représenté dans l'écriture par lettres, par le *gamma* grec (d'où le nom de gamme), on s'élevait ainsi jusqu'au *mi*, plus tard au *fa* de notre clef de *sol*. Et les lettres A, B, C, D, E, F, G désignaient respectivement le *la*, le *si*, le *do*, le *ré*, le *mi*, le *fa*, le *sol*. Pour la seconde octave on usait des mêmes lettres en minuscules, pour la troisième des minuscules redoublées. L'usage des lettres pour désigner les diverses notes s'est continué d'ailleurs jusqu'à nos jours, en Allemagne notamment, où sont encore inconnues les syllabes usuelles *do ré mi fa sol*, etc.

Du *sol* grave au *mi* aigu, cela faisait 20 notes à placer sur ou entre les lignes

de la portée. Il fallait donc une portée de 10 lignes, de 11 même quand par la suite l'échelle s'accrut à l'aigu d'une ou deux notes. Cette portée de dix lignes eut une existence assez longue dans la théorie musicale, voire même dans la pratique. Car les musiciens du xv^e et du xvi^e siècle semblent s'en être servis pour noter leurs compositions polyphoniques en partition. Leurs manuscrits devaient se présenter sous cette forme, et l'on en tirait ensuite les parties séparées pour l'exécution, la copie ou l'impression. Pour plus de clarté, ils usaient communément d'encre de diverses couleurs pour les diverses voix : par exemple, le ténor était écrit en rouge, l'alto en vert, le soprano et la basse en noir. Quelques très rares manuscrits de cette sorte subsistent encore aujourd'hui.

Mais tout le monde conviendra qu'une portée de 10 lignes eût été bien malaisément lisible si l'on n'eût eu soin de ménager à l'œil quelques points de repère. On imagina de rappeler, par la lettre appropriée mise en tête d'une ligne, le nom de la note qui se trouvait sur cette ligne. L'usage s'établit donc de marquer en tête de la première ligne (celle du bas) le *Γ* grec (marquant le *sol* grave), un *F* majuscule (*fa*) sur la quatrième, un *c* minuscule (*ut*) sur la sixième, un *g* (*sol*) sur la huitième, un *dd* (*ré*) sur la dixième. Et la portée se présenta avec cet aspect :



Il devint (relativement) facile de discerner le nom des notes intermédiaires, celles-ci étant clairement indiquées.

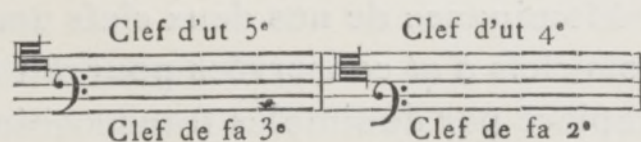
Quand ils s'agit de tirer de cette portée-partition la musique de chacune des voix, on se contenta, bien entendu, de prendre, pour chaque voix, les lignes qui lui étaient naturellement affectées, chacune se mouvant dans une étendue restreinte, bien que variable pour chaque morceau. On détachait donc ordinairement cinq lignes et, suivant la place des cinq lignes choisies, une ou deux des lettres indicatrices demeuraient en tête, à la place qu'elles occupaient dans l'ensemble. Ces lettres sont devenues nos clefs. Et la forme primitive de ces clefs, maintenant altérée, reproduit exactement celle de la lettre gothique *F*, *C* ou *G*, qui en fut le premier prototype.

La figure suivante montre comment chaque lettre ou clef s'est trouvée placée sur une ligne différente sans avoir quitté sa première place, suivant la division choisie sur la portée complète de 10 ou 11 lignes :



La plupart de ces systèmes eussent comporté, comme on le voit, deux lettres : on s'est borné d'assez bonne heure à n'en écrire qu'une, celle du *c* de préférence

généralement. Cependant, d'anciennes notations comportent deux clefs dont l'indication est d'ailleurs la même. Par exemple :



Quand l'échelle s'augmenta au grave et à l'aigu, on vit apparaître, issues naturellement de la même conception, la clef grave de *fa* sur la cinquième ligne (obtenue en ajoutant une ligne au-dessous de celle du *F* grave) et celle de *sol* première ligne, produite par l'adjonction d'une douzième ligne au-dessus de la dernière du tableau ci-dessus.

De la clef de *fa* 5^e ligne à la clef de *sol* 1^{re} ligne, cela fait neuf clefs, toutes pareillement en usage dans l'ancienne musique à partir de la fin du xvi^e siècle. On en voit l'origine, parfaitement rationnelle, car la logique parfaite n'engendre pas nécessairement la simplicité. Loin de là. Ce n'est que par l'usage que l'on finit par percevoir la possibilité d'améliorer un système complexe. Et les musiciens du temps passé, habitués dès l'enfance à lire les notes dans toutes les clefs, en contractaient promptement une habitude assez complète pour ne pas sentir le besoin de simplifier l'écriture.

Il faudrait cependant se garder de croire qu'on se soit soucié le moins du monde d'établir en ce temps-là un rapport prémédité entre telle ou telle clef et tel ou tel instrument. Dans la pratique des conservatoires d'aujourd'hui, de ce qu'une page de musique vocale est écrite en clef d'*ut* 3^e ligne, par exemple, on peut justement conclure qu'elle est destinée à une voix grave de femme, le contralto. Et ainsi de suite. Rien de pareil jadis (c'est-à-dire avant la fin du xviii^e siècle). Suivant le diapason général d'un morceau à quatre voix, on employait pour chaque partie telle ou telle clef, mais sans parti pris arrêté. Les musiciens, ou plutôt les notateurs, ne s'occupent que d'une chose : choisir une clef telle que la musique puisse s'écrire sans dépasser, en haut ou en bas, l'étendue des cinq lignes, ou en la dépassant d'un degré tout au plus. C'est ce seul souci de la commodité du copiste qui les guide dans ce choix. Et plus tard, le souci de la commodité de l'imprimeur, dont les types ne comportaient point de notes munies de fragments de lignes supplémentaires. C'est ainsi que nous voyons à chaque instant la voix supérieure d'un motet ou d'une chanson au xv^e et au xvi^e siècle notée en clef d'*ut* seconde ou même troisième ligne, ou bien la basse écrite sur la clef d'*ut* quatrième que nous réservons au ténor maintenant. Ce n'est pas que ces parties fussent destinées à être chantées par des voix spécialement choisies, mais parce que leur étendue et leur hauteur absolue n'excédaient pas les limites de ces clefs.

De même dans les partitions d'orchestre du xvii^e siècle.

Les violons y seront écrits en clef de *sol* 1^{re} ligne, en clef d'*ut* 1^{re} ligne, en clef d'*ut* 2^e ligne, selon la partie qu'ils ont à jouer dans l'ensemble. Les pièces de clavecin également se noteront sur toutes les clefs, selon que la pièce roulera sur les cordes aiguës, moyennes ou graves.

De cette habitude découlait forcément pour tous les musiciens une pratique égale de toutes ces clefs. Aujourd'hui, en dehors des musiciens d'orchestre jouant d'un instrument tel que l'alto par exemple (lequel se note assez justement sur la clef d'*ut* 3^e ligne), tous ceux qui s'occupent de musique n'auront

presque toujours à lire que celles de *sol* ou de *fa*. L'extension prodigieuse de la musique de piano sous toutes ses formes, transcriptions ou pièces originales, suffit à expliquer cette prédominance de nos deux clefs usuelles.

En fait, l'usage des trois clefs d'*ut* conservées pourrait être aboli sans dommage, semble-t-il, et remplacé par de simples transpositions d'octaves, comme cela se pratique ordinairement pour les voix (le ténor noté en clef de *sol* lue une octave plus bas) et pour plusieurs instruments d'orchestre (cors en *ut*, petite flûte, contrebasse, saxhorns et saxophones graves dans la musique militaire).

Cependant, l'habitude des diverses clefs reste encore le meilleur moyen d'arriver à une pratique rapide de la transposition. Il va de soi que si l'on désire exécuter un ton plus bas, par exemple, telle mélodie sur un instrument, au lieu d'établir mentalement une comparaison pour chaque note, il y a grand avantage à la supposer écrite dans une clef telle que la note écrite devienne en réalité la note souhaitée. Il n'y aura qu'à substituer mentalement l'armature du ton nouveau dans lequel on se trouvera, ce qui ne demande qu'un peu d'oreille et d'exercice.

Toute transposition sera donc extrêmement facilitée pour qui saura lire avec une égale aisance toutes les clefs. Et en réalité, pour apprendre à transposer, à défaut d'une disposition naturelle fort rare mais très remarquable chez quelques organisations musicales d'élite, il n'y a pas d'autre procédé pratique que la lecture des diverses clefs, usitées ou non.

Comme la transposition, sinon pour les accompagnateurs professionnels et certains musiciens d'orchestre, est aujourd'hui d'une utilité immédiate assez rare, on estimera peut-être que ce serait là se donner beaucoup de mal pour peu de chose. D'abord, il ne faut pas s'imaginer que l'acquisition d'une clef nouvelle soit chose bien longue ni bien pénible. Le fût-elle d'ailleurs, aucun musicien sérieux ne saurait s'en dispenser. Car la lecture des partitions d'orchestre, sans cela, n'est pas possible. Certains instruments à vent, les clarinettes, les cors et les trompettes par exemple, ne se trouvent pas ordinairement écrits, sur la partition, dans le ton général du morceau. Pour des raisons techniques, ils sont établis en d'autres tons, ils sont *transpositeurs*. La note appelée *ut* par le musicien qui joue d'un cor en *fa* ou d'une clarinette en *si* bémol est en réalité un *fa* ou un *si* bémol. Et leurs parties dans l'ensemble sont naturellement notées en conséquence : une quarte plus bas ou un ton plus haut. D'où nécessité, pour qui lit la partition où ils figurent, de supposer le premier écrit en clef d'*ut* 2^e ligne, la seconde en clef d'*ut* quatrième, quoique l'un et l'autre instruments paraissent notés en clef de *sol*. Et comme il y a des instruments transpositeurs dans tous les tons, la pratique de toutes les clefs devient nécessaire à qui veut se familiariser plus ou moins avec les œuvres écrites pour l'orchestre. C'en est assez pour justifier la place qu'occupe la lecture des clefs dans les études de solfège supérieur.

Actes officiels et informations.

ARMENTIÈRES. — Par arrêté en date du 20 octobre de M. le préfet du Nord, M. Houzet a été nommé professeur de hautbois à l'école nationale de musique d'Armentières.

NANTES. — Par arrêté du même jour, M. le préfet de la Loire-Inférieure a nommé M^{me} Fouquet chargée du cours de chant à l'école de musique succursale du conservatoire national de Nantes.

GENÈVE. — La saison musicale qui commence promet d'être terriblement chargée. Déjà trois entreprises ont lancé leurs programmes : 1^o Les concerts d'abonnement, d'ancienne fondation, annoncent leurs 10 concerts, dirigés par M. Rehberg, avec M^{mes} Valborg-Svardtröm, Landi, Munchoff, cantatrices ; M^{me} Carrenio, MM. W. Rehberg, E. Frey, H. Melcer, pianistes ; M. Plamondon, ténor ; MM. Hubermann et Kreisler, violonistes. — 2^o L'orchestre symphonique de Lausanne, sous la direction de M. A. Birnbaum-Haering, impresario, qui vient pour la 2^e année à Genève, publie également le programme de ses 8 concerts avec M^{me} Litvinne, cantatrice ; M. Van Dyck, ténor ; MM. J. Hofmann, Busoni, Schilling, pianistes ; MM. Ysaye, Thibaud et Burmeister, violonistes. — 3^o Les nouveaux concerts populaires, 1^{re} année, promettent à leurs auditeurs le concours de M^{me} Bréma et S. Herma, cantatrices ; M^{lle} Delcourt, MM. Planté et W. Rehberg, pianistes ; M. Frolich, baryton ; M. Sauret, violoniste, qui s'est récemment fixé à Genève ; le quatuor Sevcik et le trio Chaigneau. A tout cela il faudra ajouter les multiples concerts de virtuoses étrangers ou sédentaires, de sociétés, etc., etc., ; des affiches précisent déjà la venue de M^{me} Montigny-Rémaury et de M. Delafosse, pianistes.

L'orchestre Lamoureux a donné ici un concert triomphal. La salle du Victoria Hall était archi-comble d'auditeurs qui ont fêté comme il convenait cette admirable phalange et son éminent chef, M. Chevillard.

FERRARIS.

NICE. — La direction des théâtres de l'Opéra et du Casino a été confiée cette année à M. Villefrank, précédemment directeur du Grand-Théâtre de Nantes. Parmi les artistes qu'il a engagés, nous remarquons : MM. Escalaïs (pour un mois seulement), Jérôme, Salignac, Henri Albert et Dufriche ; M^{mes} Picard, Minne Sealar, Arral, Grandjean, Vix, Cesbron, de Tréville. L'orchestre continue à être dirigé par M. Dobbelaer. Les œuvres nouvelles qui seront jouées à l'Opéra sont : *Ariane*, le nouvel opéra de M. Massenet ; *Renaud d'Arles*, de M. Noël Desjoyeaux ; *les Pêcheurs de Saint-Jean*, de M. Vidor ; *Amarylis*, un acte de M. Gailhard fils. Les principales reprises sont celles de *Louise* et de *la Reine Fiamette*. — Pour le Casino, on annonce : *Madame Chrysanthème*, de M. Messenger, et *Laura*, de M. Charles Pons, compositeur niçois. Ce dernier ouvrage a été créé dernièrement à Pau. M. Pons avait déjà fait ses débuts au théâtre en décembre 1904, à l'Opéra de Nice, avec *l'Epreuve*, opéra en 3 actes. La *Revue musicale* a donné le compte rendu de cette création (février 1905). — E. P.

Le Quatuor Capet (Lucien Capet, André Turret, Louis Bailly, Louis Hasselmans) annonce cinq concerts dans la grande salle du Conservatoire national de

musique, avec les programmes suivants : 2 décembre 1906, 1^{er}, 8^e et 16^e concertos de Beethoven ; 6 janvier 1907, 3^e, 10^e, 12^e quatuors de Beethoven ; 24 février, 13^e quatuor de Mozart, 1^{er} quatuor de Brahms, 3^e quatuor de Schumann ; 7 avril, 7^e, 11^e, 14^e quatuors de Beethoven ; 28 avril, quatuor en *ré* de Schubert, 9^e quatuor et grande fugue de Beethoven. (S'adresser à l'Administration des Concerts, A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam.)

MM. H. Dallier et Paul Viardot fondent des cours d'accompagnement et de musique d'ensemble, cours mixtes, qui s'adressent aussi bien aux pianistes qu'aux violonistes, altistes et violoncellistes. Pour tous renseignements, s'adresser à M. H. Dallier, 7, boulevard Péreire (xvii^e), et à M. Paul Viardot, 25, rue Fourcroy (xvii^e).

Michel de Sicard, 1^{er} prix de violon au Conservatoire de Paris en 1886 (classe Massart), ancien élève de Sevcik et Joachim, ex-professeur au conservatoire de Kiew, donnera trois récitals à la salle des Agriculteurs, les vendredis 16, 23 et 30 novembre 1906, en soirée. Au cours de ces trois séances qu'il va donner à Paris, de Sicard interprétera les œuvres les plus diverses de la littérature du violon.

On annonce la fondation d'un concert symphonique quotidien, l'« Euterpeia », avec un orchestre composé de quarante musiciens, dirigé par M. Fr. Barreau, vice-président des concerts Lamoureux, directeur des Soirées d'art.

CHEMINS DE FER D'ORLÉANS

L'hiver à Arcachon, Biarritz, Dax, Pau, etc.

Billets d'aller et retour individuels et de famille de toutes classes.

Il est délivré par les gares et stations du réseau d'Orléans, pour **Arcachon, Biarritz, Dax, Pau** et les autres stations hivernales du midi de la France : 1^o des billets d'aller et retour individuels de toutes classes avec réduction de 25 % en 1^{re} classe et 20 % en 2^e et 3^e classes ; — 2^o des billets d'aller et retour de famille de toutes classes comportant des réductions variant de 20 % pour une famille de 2 personnes à 40 % pour une famille de 6 personnes ou plus ; ces réductions sont calculées sur les prix du tarif général d'après la distance parcourue, avec minimum de 300 kilomètres, aller et retour compris.

La famille comprend : père, mère, mari, femme, enfant, grand-père, grand-mère, beau-père, belle-mère, gendre, belle-fille, frère, sœur, beau-frère, belle-sœur, oncle, tante, neveu et nièce, ainsi que les serviteurs attachés à la famille.

Ces billets sont valables 33 jours, non compris les jours de départ et d'arrivée. Cette durée de validité peut être prolongée deux fois de 30 jours, moyennant un supplément de 10 % du prix primitif du billet pour chaque prolongation.

Le Gérant : A. REBECQ.