

LA
REVUE MUSICALE

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

N° 2 (septième année)

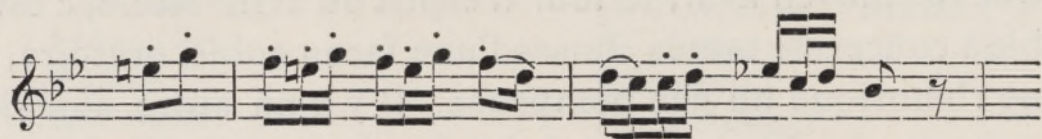
15 Janvier

1907

Les œuvres récemment exécutées.

LE SEPTUOR DE BEETHOVEN (CONCERTS TOUCHE). — Je disais, dans mes dernières notes, que Beethoven avait le tour d'esprit du XVIII^e siècle, c'est-à-dire une tendance visible à concevoir toutes choses d'une façon noble, oratoire, et à donner au langage une rhétorique un peu pompeuse. Il y a un autre côté de son génie par lequel il se rattache étroitement à la dernière période de notre « ancien régime », lui en qui des observateurs superficiels, plus littérateurs que musiciens, veulent absolument voir, — à tort selon moi — un romantique douloureux, un « malade », une sorte de Prométhée qui se retourne sur un roc sublime devant les serres menaçantes du vautour. Le XVIII^e siècle, tout en aimant l'éloquence (prenez ce mot comme étant synonyme d'emphase), a été l'âge d'or de l'esprit de société, ou plus exactement et tout court, de l'esprit ; il reste pour nous un modèle de grâce souriante, légère et facile ; La Fontaine a dit que la grâce était plus belle que la beauté : on dirait qu'en parlant ainsi il caractérisait par anticipation l'âge suivant. Nous ne concevons rien de plus charmant que cet art de séduire qui était répandu dans les tableaux d'un Boucher, d'un Fragonard ou d'un Watteau, dans les « Petits vers » d'un Voltaire, dans les pages d'un Chamfort, dans le style, l'ameublement et la conversation de ces salons où tant de femmes célèbres tinrent le sceptre. De cette époque, dont on a dit que la vie y fut exceptionnellement agréable, nous avons une expression musicale : on la trouve précisément dans les œuvres des grands classiques. Bien qu'il soit né en 1770, Beethoven a été pénétré de son influence, par l'intermédiaire de Mozart, et par suite aussi de ce rayonnement universel qu'eut pendant longtemps la société française. Tout son Septuor pourrait être pris comme exemple. C'est une œuvre qui, sans l'esprit de société de notre XVIII^e siècle, n'existerait pas. Elle est toute de grâce aimable, souriante, lumineuse ; pas un nuage ! L'adagio lui-même n'a rien qui évoque une psychologie pénible ; par le rythme, il ressemble à celui de la *Symphonie pastorale* : c'est bien « le berce-ment des flots sous la chanson des branches », comme dit Victor Hugo ; et les visuels, les imaginatifs, qui ne peuvent goûter la musique pure sans le secours d'un programme, peuvent penser à l'*Embarquement pour Cythère*, en évoquant l'élégance aisée des attitudes, la note brillante et discrète des costumes, l'harmonie du paysage, cette paix et cette confiance, ce plaisir de vivre sans effort qui constituent l'atmosphère de la scène. Le Menuet (qu'on retrouve dans les

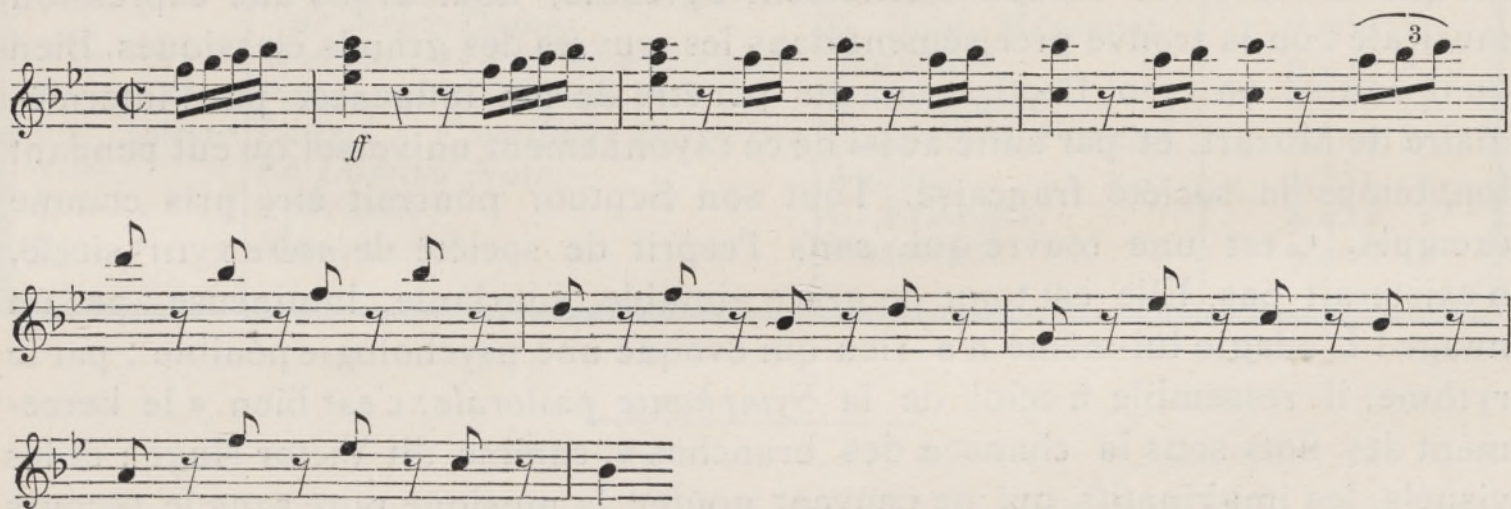
sonates pour piano) est exquis : pour entendre cela, il faudrait être en costume de cour, les dames en perruque poudrée à blanc. Le *Thème à variations* est, lui aussi, au plus haut point, évocateur d'ancienne vie mondaine : ces demandes et réponses qui s'échangent d'abord entre l'alto et le violoncelle (avec le violon qui intervient comme une sorte d'arbitre très courtois), puis entre le cor et la clarinette, témoins impartiaux du débat, ont l'intérêt d'une conversation légère et bien conduite : c'est un entretien entre « honnêtes gens ». Comme tout cela est net, bien équilibré, *allant* ! Et quel dommage que cette forme d'art soit remplacée, en musique comme ailleurs, par le *modern styl* ! Oui, Beethoven a beaucoup d'« esprit » : non pas cet esprit qui consiste à faire des pointes ou des calembours (il en a pourtant commis un très grand nombre, dans ses lettres), mais cet esprit sociable, brillant et séduisant, dont la vie française du XVIII^e siècle a donné le plus parfait modèle. Dans la vie ordinaire, Beethoven était un bourru, un méchant diable ; en musique, il est aussi délicieux que le Chérubin de Beaumarchais. Et ce n'est pas seulement dans son Septuor que je trouverais des motifs de justifier cette impression. Rappelez-vous la huitième symphonie :



Est-il rien de plus frais et de plus léger ?

Dans les sonates pour piano, ou dans les admirables sonates pour piano et violon, nous trouverions beaucoup de traits aussi enjoués et charmants. Je ne dis pas que Beethoven tout entier soit dans cette forme d'expression piquante, légère et gracieuse ; je dis qu'elle est très importante et tient beaucoup de place dans son œuvre. De grâce, qu'on ne nous fasse pas de l'auteur des symphonies un Manfred, un Faust, un « malade », un fantôme à étonner les gens ! — J. C.

QUATRIÈME SYMPHONIE DE BEETHOVEN (CONCERTS EUTERPEÏA). — Cette symphonie (dont le manuscrit porte la date de 1806, écrite de la main même de Beethoven) débute par un artifice de composition dont Beethoven avait fait précédemment un heureux emploi ; après un bref adagio d'introduction, une série de notes en fusée prépare *l'allegro vivace*, d'une allure très jeune, vive et décidée :

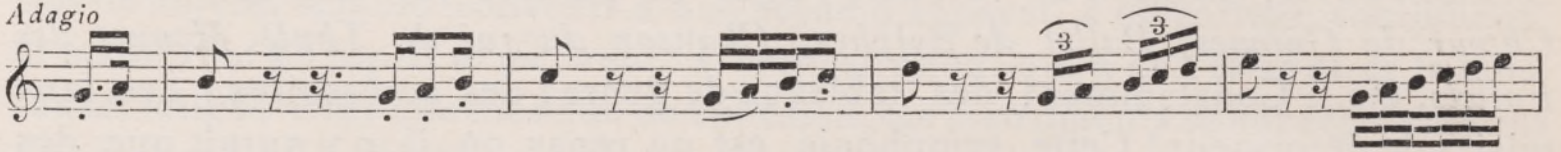


C'est comme un épanouissement, une explosion de la joie de vivre.

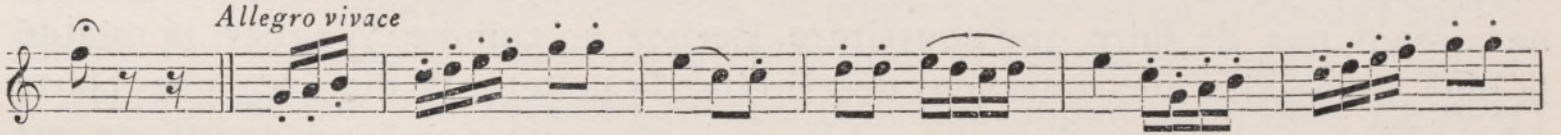
Ce charmant début rappelle le *finale* de la première symphonie, où apparaissent la même grâce, la même *gaieté*, mais avec quelque chose de moins viril, et

une pointe de cette coquetterie que les poètes de jadis aimaient à peindre, dans leurs poèmes mythologiques, en parlant des Iris ou des Doris :

Adagio



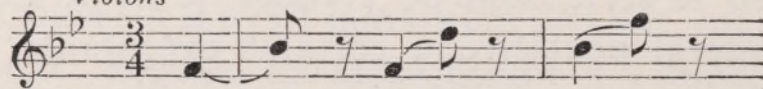
Allegro vivace



Tout cela est plein de jeunesse et d'entrain, souriant et lumineux !

Comme exemple de badinage aimable et très artistique, je citerai, dans la première partie de cette 4^e symphonie, le canon entre la clarinette et le basson (variation du second thème, en *fa* majeur), et, dans le *Scherzo*, ce rythme contrarié qui, joliment, non sans mutinerie piquante, introduit un groupement binaire dans la mesure à trois temps :

Violons



L'adagio en *mi* b de cette même œuvre est tout autre chose que du badinage, bien qu'il s'y mêle une grâce mélancolique, une gravité sentimentale toujours exempte de souffrance. Là, le pur génie parle seul, — le génie universel, absolu, indépendant de toutes les formes de la vie sociale.

LA DAMNATION DE FAUST (CONCERTS COLONNE). — C'est un cas extraordinaire que cet inépuisable succès de la *Damnation de Faust*, dont M. Colonne, au milieu d'ovations incessantes, vient de nous donner la « 151^e et dernière audition » (dernière, je n'en crois rien). Le *Faust* de Schumann est évidemment supérieur, au point de vue de la musique pure ; encore faudrait-il distinguer. Le compositeur allemand est loin de savoir orchestrer comme Berlioz et d'avoir sa couleur ; ce n'est pas lui qui aurait eu l'idée de faire accompagner une sorte de berceuse (*Sommeil au bord de l'Elbe*) par les cuivres seuls, de donner au basson un rôle si pittoresque dans la *Chanson de la puce*, ou de faire entendre ces gammes rapides (et tout en festons) des clarinettes, dans le chœur des soldats — ce qui est, à première vue, le contraire du bon sens, le renversement de tous les usages, et produit cependant de très bons effets. Hors de pair comme coloriste, Berlioz est inférieur pour la conception de l'ensemble ; et on comprend parfaitement qu'il y a une cinquantaine d'années, les critiques étrangers familiers avec le poème de Goethe — Otto Jahn en Allemagne, Hanslick en Autriche, d'Arcais, plus récemment, en Italie — aient montré une répugnance assez vive pour cet éblouissant ouvrage. En effet, le sujet de *Faust*, c'est la détresse et l'échec final de l'homme, à la recherche du bonheur. Or, Berlioz a consacré à peine une dizaine de pages de sa partition à cette psychologie profonde et tout humaine ; il s'est amusé à promener son personnage à travers la vie et à faire

des « illustrations ». Il ne nous donne guère que des épisodes : *Ronde de paysans*, *Marche hongroise*, *Hymne de la fête de Pâques*, *Chœurs de buveurs dans une taverne*, *Chanson durat*, *Chanson de la puce*, *Fugue de parodie sur le mot « Amen »*, *Chœur de Gnomes*, *Ballet de Sylphes*, *Chanson du roi de Thulé*, *Menuet des Follets*, etc... Constamment, des tableaux de genre ! des accessoires ! des fantaisies de décorateur ! Cette symphonie est un repas où il n'y aurait que des hors-d'œuvre et des entremets. Mais ces hors-d'œuvre sont exquis, rares, et ne laissent pas de faire une nourriture. Berlioz a, comme Wagner, la qualité la plus nécessaire aux musiciens descriptifs : la netteté. Il dit avec une clarté admirable ce qu'il veut dire ; le public, qui est surtout un imaginaire, en est ravi : et c'est peut-être dans l'abondance de ces brillants épisodes — fâcheux quand on songe au poème de Goethe — qu'est le secret de l'inépuisable succès de cette symphonie. Après nous avoir permis de comparer Schumann et Berlioz, peut-être M. Colonne aurait-il une pensée très opportune en nous donnant la grande *Symphonie sur Faust*, écrite par Liszt en 1855, l'année même où R. Wagner reprenait, pour la remanier dans un sens d'optimisme, de sérénité et d'apaisement, sa *Faust-Ouverture*, commencée en 1840. — J. C.

LA SONATE N° 11, DE MOZART, POUR PIANO ET VIOLON. — De cette sonate, qui a une originalité particulière dans le recueil dont elle fait partie et qui par sa forme rappelle un peu le style large de Händel, je ne dirai ici qu'un mot, dans la pensée que je donnerai peut-être à certains exécutants un conseil utile. Je viens de l'entendre jouer par un violoniste de premier ordre, et je constate une fois encore que plus le virtuose est habile, « fort », rompu à toutes les ruses du métier, plus il est mauvais. Leur défaut, à tous, est de vouloir produire, dans le *phrasé*, un son qui atteint au maximum du pathétique ; ils savent que Mozart est surtout un mélodiste et, partant de cette idée, ils « chantent » avec des raffinements incroyables. Je me trompe : ils ne se préoccupent nullement du génie propre de Mozart et de l'interprétation adéquate qui convient. Ils veulent briller, étonner, arracher aux auditeurs des « oh ! » et des « ah ! » ; alors ils serrent la corde de très près, ils font vibrer leur doigt, ils renversent l'archet, ils sanglotent au lieu de chanter, ils se pâment au lieu d'agir. Ils jouent cette sonate, et les autres, comme une page de *Tristan et Yseult*. Rien n'est plus désagréable. Soyez simples ! dirai-je aux exécutants ; ayez des sons très purs, mais ne forcez rien ! Mais cela, — se tenir dans la juste mesure et résister au désir de briller, d'émerger, de faire du pathétique sur la chanterelle ou la 4^e corde, — c'est rarissime, ou à la portée des seuls grands maîtres (comme Joachim). Le mécanisme et la technique s'apprennent ; il y a une certaine nuance du goût qui ne s'apprend pas. On prête à Wagner un bien joli mot. Un virtuose se présente chez lui, pour une épreuve, et lui joue, au piano, une pièce abracadabrante de Liszt : « C'est bien, lui dit Wagner en l'interrompant ; mais ça, c'est trop facile : jouez-moi donc du Mozart ! »

MAZEPPA, POÈME SYMPHONIQUE DE LISTZ (CONCERTS LAMOUREUX. — Je constate avec déplaisir que le public accueille ce poème symphonique avec au moins autant de chaleureux applaudissements que l'*Héroïque* de Beethoven ; tous les goûts sont dans la nature. Il y a dans *Mazeppa* des intentions excellentes, toutes les ressources d'un génie imitatif. Cette course vertigineuse, ce supplice épique ou hippique, ces pleurs, ces rugissements, tout cela est peint, quoique de

manière brutale, criarde et froide. La 1^{re} partie, malgré tout, est intéressante. La 2^e, plus faible, plus commune, d'une fausse noblesse, amenée par des sonneries de cuivre, semble convenir à une scène d'apparat, à un cortège somptueux, et ne dit rien à l'esprit ni au cœur. L'orchestration, qui a de l'éclat et de la puissance, fatigue vite; elle manque de cohésion, les instruments se superposent sans s'unir et se fondre. Enfin (et c'est ma principale critique), qu'est ce Mazeppa? Un symbole. Cette longue comparaison de Hugo s'épanouit en l'idée de l'enthousiasme, de l'inspiration. Mazeppa se relève roi; l'artiste est sacré par la douleur; le génie n'est pas une longue patience, mais une longue souffrance. Eh bien! l'essence du poème échappe à Listz, qui, surtout sensible à l'aspect extérieur des choses, n'a vu que des motifs de description, tels qu'une galopade, une pompe d'hippodrome. Son œuvre, dans la conclusion, où elle devrait avoir toute sa force et toute sa splendeur, tombe à une assez plate vulgarité. — A. L.

CONCERTO POUR PIANO (EN FA MINEUR), DE LALO (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — Un *lento* encadré par deux *allegros* dont le premier est précédé d'une introduction, telle est la forme toute classique de ce Concerto que Lalo composa il y a une vingtaine d'années, qui fut joué pour la première fois au Concert Colonne du 1^{er} décembre 1889, et que M. Diémer (à qui l'œuvre est d'ailleurs dédiée) exécuta récemment à la Société des Concerts. Les abonnés du Conservatoire, devant qui ce Concerto n'avait jamais été produit, lui ont fait bon accueil; mais les bravos étaient, je gage, adressés plutôt à l'impeccable virtuose qu'à l'œuvre elle-même. Ce Concerto m'a produit une impression glaciale, que les finesses rythmiques du finale ont à peine dissipée. Il débute fort bien par un thème expressif exposé par les clarinettes, et auquel répond le piano, mais une fâcheuse phrase, parfaitement incolore, surgit aux cordes, et remplit de son rythme obsédant ce premier allegro dans lequel j'ai pourtant démêlé deux passages assez intéressants: d'abord une sorte de duel entre les cuivres et le piano, puis une suite de gammes confiées tout à tour, de façon amusante, aux violons et au clavier. Le *lento* n'est guère plus passionnant. La phrase du finale à 6/8 est d'un rythme moins banal, et le développement de sa clause nerveuse sert de second thème. Cette partie, qui tranche vigoureusement avec les deux précédentes, sert fort animée. Les idées se construisent clairement et l'on y reconnaît le style — le bon style — de l'auteur du *Roi d'Ys*. M. Diémer a été rappelé plusieurs fois après cette péroraison dans laquelle l'orchestre de M. Marty lui a donné la réplique avec sa netteté habituelle.

PSYCHÉ, DE CÉSAR FRANCK (CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — C'est une partition trop connue pour qu'il y ait lieu d'en donner ici une analyse nouvelle. Peu comprise à son apparition, en 1888, cette œuvre nous semble maintenant lumineuse. Elle ne présente aucune longueur et ne donne nulle lassitude. Tout y est bien en place, les thèmes sont charmeurs, et vraiment je ne puis concevoir qu'un critique « autorisé » ait pu l'autre jour affirmer qu'il n'aimait pas *Psyché*, sans même prendre la peine de dire à ses lecteurs les causes pour lesquelles il pouvait ne pas aimer cette œuvre exquise. Les deux réserves qu'on pourrait formuler sont, d'une part, l'instrumentation trop bruyante de la 2^e partie, et d'autre part l'abus des effets de « bois » qu'on trouve dans *Tristan*. Mais il eût été vraiment dommage que les combinaisons de timbres inventées par Wagner fussent restées son apanage. L'orchestre de la Société des Concerts

L'œuvre a été réduite pour piano à 4 mains par Blumfeld (à Leipzig, chez Béalief). Le trio de Rubinstein est, hélas ! plus que mauvais : il est médiocre. Le pianiste génial voulait qu'on le prît surtout pour un compositeur. Il se trompait sur sa propre valeur. Glinka, qui, dans *la Vie pour le czar* (1836), a écrit des pages extrêmement savoureuses, et de l'art le plus pur, a montré dans l'ouverture de *Russlan et Ludmilla* une verve heureuse ; on dirait parfois du Boïeldieu, un peu corsé par Meyerbeer.

Notre supplément musical : pièces de Bach.

L'*Allegretto grazioso* qui est en tête de notre supplément est tiré d'un recueil de Bach qui porte le titre d'*Inventions*. — Pourquoi ce mot ? Tout, dans la musique, n'est-il pas « invention » ? Il faut sans doute entendre ici : *improvisations*. Bach était avant tout organiste ; le caractère essentiel de l'organiste, c'est de savoir improviser. Le mot *Invention* est sans doute un titre modeste, avertissant le lecteur qu'il ne s'agit pas d'une œuvre aussi grave qu'une symphonie ou une cantate. On s'apercevra d'ailleurs du caractère improvisé de cette pièce à certaines rencontres des parties qui sont un peu dures. Malgré cela, cet *Allegretto grazioso* est charmant. L'idée fondamentale, représentée par la première mesure, est d'un rythme original, délicat, très heureux, un peu exceptionnel dans la manière habituelle de Bach, et dont R. Schumann, dont le souvenir s'impose ici au lecteur moderne, paraît s'être souvenu plus d'une fois. La construction de l'ensemble du morceau est très simple. M. Bruno Mugellini, qui en a donné une très belle édition (chez Ricordi), croit avec raison qu'il est formé de trois parties : la première (mesures 1-16) finit dans le ton relatif majeur ; la seconde (mesures 17-48) ramène au *sol* mineur ; la troisième sert de conclusion. Cette division en trois parties, comme le fait remarquer Spitta, est imitée de l'*aria* italien.

Le charmant *Rondeau*, si piquant et si léger, que nous donnons ensuite, est tiré du recueil des *Partita*. Dans son lexique, M. Hugo Riemann considère *Partita* et *Suite* comme identiques. Il y a cependant une différence essentielle. Les *Suites* sont des séries de danses ; les *Partita* sont des pièces libres, où les rythmes de danse ne sont plus qu'un souvenir, et où le caractère typique des danses réelles est plus d'une fois altéré. (Ainsi, dans la *Partita* en *mi* mineur, il y a un *tempo di gavotte* qui ressemble plutôt à une courante ; dans la *Partita* en *sol* majeur, il y a un *tempo di menuetto* qui n'a de commun avec le menuet réel que la mesure à 3/4 ; dans la *Partita* en *la* mineur, Bach insère des pièces telles que *Burleska*, *Scherzo*, qui ne figurent jamais dans les *Suites*, etc...)

Ces deux jolies pièces sans prétention de la part de l'auteur, et qui équivalent à ce que nous appellerions « Esquisses » ou Impromptus », ou encore « Pages d'album », nous font connaître un Bach aimable et « gracieux », créateur original de rythmes, et d'une fantaisie aussi inépuisable que sa facilité d'écriture. Bach n'a pas excellé seulement dans les œuvres puissantes, mais aussi dans le badinage — B.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE
(*Suite*)

PALESTRINA ET LA MUSIQUE DU XVI^e SIÈCLE. — L'ŒUVRE DU PRINCE DE LA
MOSKOWA.

(Résumé par M. Émile Dusselier.)

Dans ma dernière leçon, j'ai dit comment la musique de Beethoven avait été introduite en France. Tout en continuant à étudier l'œuvre des concerts, je parlerai aujourd'hui de ceux qui firent connaître chez nous la musique de Palestrina, le grand compositeur du XVI^e siècle qui, dans la composition purement vocale et à plusieurs parties, a porté au plus haut degré, en profitant des progrès antérieurs, l'art religieux de la Renaissance, et celle de ses contemporains, de ses élèves directs ou de ses imitateurs.

Avant d'aborder ce nouveau sujet, je mentionne, sans m'y arrêter, deux musiciens dont j'aurai à reparler plus tard, mais qu'on ne peut oublier quand on parle de concerts historiques. Le premier est Fétis, ancien élève (1800-3), puis professeur (1821) du Conservatoire de Paris. Théoricien sans être novateur, publiciste sans être écrivain, compositeur sans autre qualité que beaucoup de dresse, érudit sans posséder toutes les qualités essentielles qu'implique le titre de savant, mais professeur d'élite, très instruit, vulgarisateur passionné, d'une activité infatigable et presque sans exemple (M. Hugo Riemann pourrait seul lui être comparé sur ce point), Fétis s'est livré, pour donner une impulsion aux études d'histoire musicale, à des entreprises diverses dont je n'ai à retenir, pour le moment, que les faits suivants, d'ailleurs caractéristiques d'une manière hâtive et superficielle que nous retrouverons dans d'autres ouvrages : ce sont les quatre concerts-conférences qu'il a donnés le 8 avril 1832 à la salle des Menus-Plaisirs, le 16 décembre de la même année au Conservatoire, le 24 février 1853 et au mois d'avril de la même année à la salle Ventadour. Dans le premier, Fétis prétendait exposer et illustrer, par des exemples de choix, toute l'histoire de l'opéra, de 1501 à 1830 ; dans le second, la musique du XVI^e siècle ; dans le troisième, toute la musique du XVII^e siècle ; dans le quatrième, il eut un échec attribué, selon l'usage, à la « malveillance ». Il est dommage que cette institution du concert-conférence ait été arrêtée si tôt. Fétis avait pourtant autour de lui, et il utilisa pour sa propagande dogmatique, des chanteurs et des cantatrices de premier ordre ; c'est ainsi que dans son exposé de l'histoire de l'opéra, il fit entendre des artistes tels que Rubini, Nourrit, Bordogni, Lablache, Lafont, Levasseur, Dabadie, M^{mes} Schröder-Devrient, Damoreau, Dorus, etc... On ne peut nier qu'en France il fut un ouvrier, très actif et très intelligent, de la première heure.

Le second musicien que je ne dois pas oublier est Amédée Méreaux, né à Paris en 1803, fils et petit-fils d'organistes, homme délicat et distingué, moins

porté à se répandre au dehors en manifestations de toute sorte, comme Fétis, qu'à se concentrer sur des œuvres de finesse. J'aurai à parler ultérieurement du Recueil qu'il a publié (*Les Clavecinistes français, de 1637 à 1790*) ; je me borne à rappeler qu'il donna, à Rouen en 1842, puis à Paris en 1844, deux concerts consacrés à l'histoire de la musique. Je n'ai malheureusement pas pu en connaître le programme. Je reviens maintenant au principal objet de cette leçon.

Le premier Français qui se soit sérieusement occupé des œuvres de Palestrina est Choron, né à Caen en 1772, directeur de l'Opéra en 1816, et apôtre ardent de la musique chorale. Ce fut d'abord un mathématicien, que la lecture des ouvrages de Rameau avait tourné vers la théorie musicale et l'étude des phénomènes acoustiques. Esprit cultivé, connaissant les ouvrages allemands et italiens, il a publié avec Fayolle un *Dictionnaire historique* en 2 volumes, auquel il n'a d'ailleurs fourni que quelques articles (1810-11) avec une introduction qui (de la page 11 à la p. 92) contient un résumé de l'histoire de la musique. Choron avait la vocation du professorat ; il faisait en France des voyages d'exploration artistique, appliqué à découvrir des enfants bien doués qu'il amenait ensuite chez lui, pour les instruire avec désintéressement et les former au chant. C'était un excellent praticien, ayant le goût des grandes masses vocales. Son principal mérite est d'avoir maintenu une tradition qui risquait d'être fâcheusement interrompue ou de se perdre. Lorsque le Conservatoire eut été supprimé, en 1816, Choron ouvrit l'« École de chant et de déclamation », qui fit l'intérim jusqu'à la révolution de juillet et donna naissance, dans la suite, à un nouveau courant d'études. En effet, quand le Conservatoire, grâce à la révolution de 1830, fut revenu à la vie, l'idée qu'avait eue Choron de créer une école de chant, et principalement de chant religieux, fut reprise (en 1853) par Niedermeyer, fondateur de l'École qui porte encore son nom, et dont le programme eut pour articles principaux, dès le début, de remettre en honneur le plain-chant et la musique de Palestrina. C'est Choron qui avait ouvert cette dernière voie.

Entre l'École de Choron et celle de Niedermeyer, il y eut, comme après l'éclipse du Conservatoire en 1816, un autre intérim. Cet intérim fut fait par un homme singulièrement intéressant et original, qui rendit de réels services dans une période fort brillante, et qui sollicite l'attention de l'historien par des titres nombreux : c'est le prince de la Moskowa. Quelques-uns de ceux qui l'ont vu à l'œuvre sont encore vivants. Il est dommage qu'en s'aidant de leurs souvenirs on n'ait pas songé à nous retracer le portrait, pas même la « silhouette », de ce roi des amateurs qui, pendant plusieurs années, régna sur des mondes très différents et eut son heure de belle influence salutaire, de gloire même ; il est un exemple typique du succès rapide, mais éphémère, que peuvent avoir en France toutes les tentatives dont la musique sérieuse est l'objet.

Joseph-Napoléon Ney, prince de la Moskowa, né à Paris le 8 mai 1803 (et mort à Saint-Germain-en-Laye le 25 juillet 1857), était le fils du maréchal Ney, exécuté en 1815 sous la Terreur blanche, et petit-fils d'un tonnelier sans fortune. On pourrait le classer parmi les hommes de guerre. D'abord capitaine de hussards dans l'armée française, général de brigade le 10 août 1853, quelque temps au service de la Suède, il se battit en Algérie et publia (en 1845) des *Souvenirs d'une campagne d'Afrique*, auxquels il faut joindre un opuscule intitulé *Des haras et des remontes en France* (1841). On pourrait aussi bien le classer

parmi les hommes politiques. En 1841, il siège à la Chambre des pairs ; en 1847, il prend part à la fameuse campagne des banquets ; en 1848, il se rallie à Napoléon, le soutient comme représentant d'Eure-et-Loir et devient sénateur (le 26 janvier 1852). On raconte même qu'à une époque où il ne voulait être connu que comme compositeur, cette dualité de fonctions lui attira une réplique assez désagréable. Il rencontre un grand musicien contemporain, et lui demande des nouvelles de sa santé, en l'appelant « mon cher collègue ». — « Tiens ! reprend l'autre en souriant, je ne savais pas que j'avais été nommé sénateur ! » Membre très influent du Jockey-Club, célèbre par son luxe ruineux, il fut aussi l'arbitre des élégances et donna longtemps le ton à la mode. J'indique seulement ces côtés de sa vie, pour m'arrêter aux choses purement musicales.

Une note biographique publiée par Escudier, dans la *France musicale* de 1857, à la mort du prince, nous apprend qu'il avait fait ses études musicales en Italie et qu'à l'âge de treize ans (*sic*) il avait fait exécuter une messe solennelle avec orchestre, à Lucques. C'est donc en Italie, où il vivait dès avant la mort de son père, que le prince de la Moskowa apprit à connaître les grands compositeurs qu'il devait essayer de vulgariser plus tard. Une fois en France, il produit des œuvres personnelles, en se subordonnant d'abord, pour l'influence effective, à Choron, qui est alors au premier plan. Le 19 février 1831, Fétis rend compte d'un « Exercice extraordinaire » qui a lieu à « l'École royale de musique classique » de Choron, pour l'exécution d'une messe du prince, — messe à « grand orchestre », qui a nécessité la réunion de l'orchestre du Théâtre italien, alors dirigé par Girard, aux artistes de l'École. Fétis ne reproche à cet ouvrage qu'un excès de science : « Il m'a paru, dit-il, que les entrées de fugue y sont multipliées et donnent en plusieurs endroits un certain aspect scholastique à la composition. » Remarquons, dans le programme de cet « Exercice extraordinaire », un psaume de Marcello, un madrigal de Palestrina et la *Bataille de Marignan* de Cl. Jannequin. La *Gazette musicale* du 1^{er} mai 1842 mentionne l'exécution, en l'église des Missions étrangères, rue du Bac, d'un *Kyrie* et d'un *Christe* à sept voix, d'un *O salutaris* à six, et d'un *Domine salvum* du prince de la Moskowa, encadrés par des fragments de la célèbre « Messe du pape Marcel » de Palestrina. A des œuvres religieuses, dont je ne puis donner la liste exacte, il faut joindre des œuvres profanes, dont les principales sont deux opéras : le *Cent-Suisse* et *Yvonne*. Le *Cent-Suisse* (1 acte) est joué à l'Opéra-Comique le 17 juin 1840. Dans la *France musicale* du 21 juin, Escudier juge l'auteur avec plus de sévérité que Fétis : « La musique de grand seigneur, écrit-il, devient un peu envahissante depuis quelque temps ; c'est une épidémie dangereuse, qui passera bientôt, nous l'espérons.... En vérité, nous n'osons pas prendre trop au sérieux la pièce que l'Opéra-Comique a eu l'honneur de représenter mercredi dernier... La musique du *Cent-Suisse* est froide, mal instrumentée et ne renferme rien d'original... L'auteur désirant garder l'anonyme, nous le laisserons reposer en paix. » Escudier doutait que la pièce arrivât à la quatrième représentation. Elle fut jouée près de cent fois. Quinze ans plus tard, le même Opéra-Comique donnait un concert, sous la direction de Tilman, dont la seconde partie comprenait un *Salve regina* du prince, pour quatre soprani, alors que la première partie était consacrée à *l'Enfance du Christ* de Berlioz (samedi 14 avril 1855), et au mois de mars de la même année, une piécette lyrique, *Yvonne*, ainsi appréciée par Blanchard dans la *Gazette musi-*

cale : « Le compositeur M le prince de la Moskowa, a pourtant brodé sur ce canevas une musique ingénieuse, bien faite, colorée comme un fabliau du moyen âge. » Le même journaliste loue, « le caractère légèrement rétrospectif de quelques morceaux », une fugue, une instrumentation « pittoresque », inspirée de Weber.

Je ne suis guère en mesure, on le comprendra, de donner une appréciation personnelle sur le talent du prince de la Moskowa comme compositeur. Il ressort cependant de beaucoup de témoignages qu'il avait une solide éducation technique. Il savait écrire une fugue. C'est tout à fait insuffisant pour avoir des succès de théâtre ; mais c'est une sérieuse garantie de compétence musicale. De plus, la musique religieuse du xvi^e siècle avait laissé sur lui, durant son séjour en Italie, des impressions décisives. Enfin, il était de la grande tradition napoléonienne ; il avait l'amour de la gloire et le goût des aventures.

En 1843, sous l'influence des beaux souvenirs de sa jeunesse, il eut la pensée, comme tant d'autres depuis cette époque, de fonder, avec des personnes du grand monde et des artistes, une « Société de musique vocale, religieuse et classique » dont il serait le directeur. Le prestige de son nom et son mérite personnel lui valurent tout de suite de précieux concours. Toute la haute aristocratie française du maréchalat impérial prit intérêt à cette création. Les dames « patronnesses » étaient la duchesse d'Albufera, la princesse de Beauveau, la duchesse de Coligny, la princesse de Craon, la duchesse de Gramont, la comtesse de Lobau, la duchesse de Massa, la comtesse Merlin, la princesse de la Moskowa, la vicomtesse de Noailles, la comtesse de Sandwich, la duchesse de Talleyrand. Au-dessus de ce brillant aréopage féminin, avec le titre de « membres honoraires » étaient placées les illustrations du jour : Adam, Auber, Berton, Carafa, Halévy, Meyerbeer, Onslow, Rossini, Spontini, Bottée de Toulmon et Zimmermann. Des études préliminaires étaient indispensables ; on organisa de véritables classes de chant, avec des maîtres spéciaux : Carlini pour les soprani, Vera pour les contralti, Dietsch pour les ténors, Vogel pour les basses. Les chefs d'attaque avaient eux-mêmes pour chef M. Trévaux. Le trésorier était le banquier Lafitte, beau-père du prince. Le sous-directeur, qui plus tard devait passer au premier plan, était Niedermeyer. Un règlement très précis fut rédigé. J'en détache les articles les plus importants :

« Art. 1. — Le but principal que se propose la Société est l'exécution de morceaux écrits pour les voix, sans accompagnement, ou avec accompagnement d'orgue, et particulièrement par les maîtres français, belges, italiens et allemands des xvi^e et xvii^e siècles.

« Art. 2. — La Société n'exécutera que des morceaux dont les auteurs seraient morts avant le commencement du xix^e siècle.

« Art. 4. — Le prix de la souscription à la Société est de 120 fr., moyennant lesquels toute personne admise à en faire partie et ayant reçu le diplôme de membre sociétaire aura le droit d'assister aux concerts donnés par elle pendant le courant d'une année.

« Art. 9. — Le diplôme de membre honoraire sera accordé par le comité des dames patronnesses sur la proposition du directeur. — Le nombre des membres honoraires ne pourra excéder *soixante*. »

Du premier concert, qui eut probablement un caractère privé, nous ne savons rien ; sur le deuxième, qui fut le véritable début de la Société et eut lieu à la

salle Herz, voici ce qu'écrivait Adolphe Adam (*France musicale* du 4 juin 1843 :

« Voici une grande et magnifique pensée... Lorsqu'il y a quelques mois, M. le prince de la Moskowa voulut bien me confier le plan de sa Société, j'avoue que j'en croyais la réalisation impossible. Non, pensai-je, nous n'aimons pas assez la musique sérieuse, pour que les amateurs consentent à faire les études arides et difficiles, indispensables pour arriver à l'exécution des morceaux scholastiques (*sic*)... Il est fort heureux que M. de la Moskowa ait eu l'idée de fonder cette Société, car lui seul en était capable. Un artiste, malgré toute l'autorité de son nom et de son talent, n'aurait pas eu l'influence d'un homme du monde sur les gens du monde qu'il fallait endoctriner et convertir, eux habitués seulement aux fioritures italiennes et aux romances d'album qu'on leur dédie. » A ce concert, où pour la première fois les ecclésiastiques furent admis, et où tous les exécutants étaient des amateurs (sauf quelques choristes hommes), on fit applaudir avec transport le *Stabat* et le *Pleni sunt cæli* de Palestrina, un *Miserere* d'Orlando Lasso. La marquise de Gabriac chanta un air du *Stabat* de Haydn ; la comtesse Murat, un trio de Clari avec la comtesse Apponyi et A. Dupont. Trois versets du *Miserere* d'Allegri, l'*Ave Maria* d'Arcadelt, l'*Alleluia* du *Messie* de Händel, un air de la *Création* de Haydn, figuraient aussi au programme.

Le 18 mars 1844 eut lieu, à la salle Herz, le 3^e concert. La marquise de Gabriac, la comtesse Murat, étaient au nombre des interprètes ; au programme, œuvres de Palestrina, Clari, Haydn, Pergolèse, Händel. Le succès grandissait si vite et créait un tel mouvement de faveur pour l'ancienne musique, qu'en 1845, dans la *Gazette musicale* (25 mai), Danjou, qui était pourtant un archéologue, commençait à s'alarmer : « C'est un fait extraordinaire, écrivait-il, et qui n'a pas été assez remarqué, que celui de l'existence, de la persévérance et du succès de la Société fondée par M. le pr. de la M pour l'exécution de la musique classique... Je ne crois pas me tromper en disant que l'existence de ces concerts indique clairement que nous entrons dans une époque de réaction et, sans être prophète, on peut prédire qu'avant peu il y aura un enthousiasme irréfléchi même pour la musique des temps passés et un grand mépris pour les compositions récentes ».

Danjou en voit un symptôme dans le succès du *Désert* de Félicien David, où l'auteur « à chaque instant s'est inspiré de Lulli, de Couperin » !! — un autre dans les symphonies de Reber.

« Le premier artiste qui ait commencé cette réaction, ajoute-t-il, est Choron. Les œuvres de Palestrina et de Marcello, qu'il fit entendre pour la première fois en France, firent tout d'abord une grande impression et habituèrent le public à l'idée que toute la musique ne datait pas du temps où il vivait. Après Choron, M. Fétis, dans ses concerts historiques, continua cette revue rétrospective des chefs-d'œuvre anciens en tout genre... Il deviendra peut-être nécessaire d'arrêter par la critique les artistes qui s'engageraient trop avant dans cette voie ; car, s'il est utile d'étudier le passé, il ne faut pas pour cela faire rétrograder l'art. »

Pour nous faire une idée exacte des compositeurs anciens étrangers et français, que fit connaître le prince de la Moskowa, nous avons une source de renseignements excellente : c'est le recueil en onze volumes qui a été publié chez Pacini, éditeur de la Société, et qui contient le répertoire de celle-ci. Ce recueil curieux, il faut le dire tout d'abord, n'est nullement une œuvre critique, au point de vue de la constitution du texte ; aujourd'hui encore, nous n'avons rien en France qui, dans le domaine de la musique religieuse au xvi^e siècle, soit comparable, même

de loin, aux travaux d'un Haberl sur Palestrina ou d'un Sandberger sur Orlando Lasso. Le prince de la Moskowa était trop artiste, trop « jockey-club », pour aimer les patientes recherches de bibliothèque. Il s'est beaucoup servi du répertoire de l'École de Choron ; seule, la bibliothèque de notre Conservatoire, dépositaire d'un célèbre manuscrit de Carissimi, a été mise à contribution. Le prince n'avait qu'une idée très vague de la méthode historique et de ce qu'on appelle « les sources ». L'idée ne lui est jamais venue de demander si l'air célèbre d'église, faussement attribué à Stradella, n'était pas apocryphe ou si la déclinaison musicale de *hic*, *hæc*, *hoc* était bien de Carissimi (et non de Dom. Mazzochi). Palestrina forme le fonds de ce répertoire, qui s'est peu à peu étendu à des auteurs de second ordre, et où les œuvres purement françaises sont très rares. Il est très riche de noms. Le meilleur moyen de l'apprécier est de le reproduire intégralement. Voici les compositeurs qui s'y trouvent, avec le nom de leur pays d'origine et leurs dates, l'indication des œuvres exécutées, et celle du volume (dans le répertoire de la Société) où on en trouve le texte.

NOMS DES AUTEURS	TITRES DES ŒUVRES EXÉCUTÉES	Nombre de parties VOCALLES	N° du volume de la collection
Allegri (Rome, 1586-1652)	<i>De lamentatione Jeremiæ,</i>	à 4 voix	2
—	<i>Miserere,</i>	à 2 chœurs	2
Anerio (Rome, 1560-1630)	<i>Ave regina cœlorum,</i>	à 2 —	6
—	<i>Adoramus,</i>	à 4 v.	6
Arcadet (Pays-Bas, xvi ^e s.)	<i>Ave Maria,</i>	à 4 v.	2
—	<i>Il bianco e dolce cigno,</i>	à 4 v.	5
J.-S. Bach (1685-1750).	<i>Tantum ergo,</i>	à 4 v.	2
—	<i>Tui presso</i> , air avec chœur de la Passion St Matth.,		4
O. Benevoli (Rome, 1602- 1672)	<i>Sanctus,</i>	à 16 v.	11
Buononcini (Modène, 1640-1726).	<i>In te, Domine,</i>	à 4 v.	8
Carissimi (Marino, 1604-1674).	<i>O felix anima,</i>	à 3 v.	6
—	<i>Gaudeamus,</i>	à 4 v.	8
—	<i>Surgamus, eamus,</i>	à 3 v.	8
—	Déclinaison de <i>hic, hæc, hoc,</i>	à 4 v.	11
Clari (Pise, 1669-1746)	<i>Cantando un di,</i>	à 2 v.	3
—	<i>Non te sdegnar,</i>	à 2 v.	3
—	<i>Addio, campagne amene,</i>	à 3 v.	2
—	<i>Gratias agimus,</i>	à 5 v.	8
Du Caurroy (1549-1609)	<i>Noël, Noël,</i>	à 4 v.	10
Colonna (Bologne, 1640- 1695).	<i>Domine,</i>	à 5 v.	8
Donato (1510-1603) . . .	<i>Villote neapolitana,</i>	à 4 v.	10
Durante (Naples, 1684- 1755)	<i>Christe eleison,</i>	à 4 v.	6
Gabrieli A. (Venise, 1510-1586)	<i>Magnificat,</i>	à 3 chœurs	6

NOMS DES AUTEURS	TITRES DES ŒUVRES EXÉCUTÉES	Nombre de parties VOCALLES	N° d' volume de la collection
Gabrieli A (<i>suite</i>). . .	<i>Benedictus</i> ,	à 3 —	6
—	<i>Sento un rumor</i> ,	à 8 v.	11
Gabrieli G. (Venise, 1587-1612).	<i>Magnificat</i> ,	à 8 v.	9
—	<i>Miserere</i> ,	à 6 v.	9
Gallus (Krain, 1550-1591)	<i>Media vita</i> ,	à 2 chœurs	6
—	<i>Adoramus</i> ,	à 6 v.	6
—	<i>Ecce quomodo moritur</i> ,	à 4 v.	6
Gastoldi (1566-1622). .	<i>Viver lieto voglio</i> ,	à 5 v.	10
Gesualdo (xvi ^e s.). . .	<i>Gelo a ma donna</i> ,	à 5 v.	5
—	<i>Come esser suo</i> ,	à 5 v.	5
Gibbons Orlando (Cam- bridge, 1583-1625). .	<i>Le vieux chasseur</i> ,	à 5 v.	11
—	<i>Le croisé captif</i> ,	à 5 v.	11
Gluck (Weidenwang, 1714-1787)	<i>Madrigal</i> (Orphée),	à 5 v.	3
Händel (Halle, 1685-1759)	<i>Lascia ch'io pianga</i> ,	à 5 v.	3
—	<i>Ah! mio cor</i> ,	à 5 v.	3
—	<i>Tutta raccolta an cor</i> ,	à 5 v.	3
—	<i>Che vai cercando</i> , duo,		3
—	<i>Alleluia</i> (du Messie),	à 4 v.	3
Haydn (Rohrau, 1732- 1809).	<i>E Dio</i> (air de la <i>Création</i>),		4
—	<i>Trio et chœur</i> (id.),		4
—	<i>Insanæ et vanæ curæ</i> ,	à 4 v.	4
—	<i>Vidit suum dulcem natum</i> , air (Stabat)		4
—	<i>Fac me vere</i> , air (id.)		4
—	<i>Virgo virginum</i> , quatuor (id.)		4
—	<i>Quando corpus</i> , quatuor et chœur (id.)		4
Jannequin (xvi ^e s.). . .	<i>La bataille de Marignan</i> ,	à 4 v.	5
—	<i>Le chant des oiseaux</i> ,	à 4 v.	11
Josquin Deprès (1440- 1521?).	<i>La déploration de Jean Ockegem</i> ,	à 4 v.	5
Leisring (1590-1637). .	<i>O filii</i> ,	à 2 chœurs	2
Leo (Naples 1694-1746).	<i>Sicut erat</i> ,	à 10 v.	8
Loti (Hanovre, vers 1667-1740)	<i>Spirito di Dio</i> ,	à 4 v.	5
—	<i>Miserere</i> ,	à 4 v.	10
—	<i>Benedictus</i> ,	à 4 v.	10
—	<i>Christe eleison</i> ,	à 5 v.	11
Lupus (xvi ^e s.).	<i>Audivi vocem</i> ,	à 6 v.	6
Marcello (Venise, 1686- 1739).	<i>Donie con tanto fremito</i> ,	chœur	3
—	<i>I cieli immensi</i> , solo et	chœur	3
—	<i>Ei fua dell' acque</i> ,	à 3 basses	5

NOMS DES AUTEURS	TITRES DES ŒUVRES EXÉCUTÉES	Nombre de parties VOCALLES	N° du volume de la collection
Marenzio (Coccaglio, près Brescia, 1550-1549)	<i>Ahi dispietata,</i>	à 4 v.	11
Nanini (1545-1607). . .	<i>Diffusa est gratia,</i>	à 4 v.	6
Orlando Lasso (Mons, 1520-1594)	<i>Regina cœli,</i>	à 4 v.	2
—	<i>Salve Regina,</i>	à 4 v.	2
—	<i>Miserere,</i>	à 4 v.	2
—	<i>Sais-tu dire l'Ave ?</i>	à 4 v.	5
—	<i>Si le long temps,</i>	à 4 v.	5
—	<i>Ce faux amour,</i>	à 4 v.	5
—	<i>Fuyons tous d'amour le jeu,</i>	à 4 v.	5
—	<i>Bonjour, mon cœur,</i>	à 4 v.	5
—	<i>Le temps peut bien,</i>	à 4 v.	5
—	<i>Je l'aime bien,</i>	à 4 v.	5
—	<i>Si vous n'êtes en bon point,</i>	à 5 v.	5
—	<i>Per pianto, madrigal,</i>	à 5 v.	5
—	<i>Quia cinerem,</i>	à 5 v.	6
—	<i>De psalmis pœnit.</i>	à 3 et 4 v.	9
Palestrina (1524-1594) .	Messe « du Pape Marcel »,	à 6 v.	1
—	id. <i>Æterna Christi,</i>	à 4 v.	1
—	<i>Stabat,</i>	à 2 chœurs	1
—	<i>Fratres ego enim,</i>	à 2 chœurs	1
—	<i>Adoramus,</i>	à 4 v.	1
—	<i>Pleni sunt cœli et terræ,</i>	à 3 v.	1
—	<i>Alla riva del Tibro, madrigal,</i>	à 4 v.	1
—	<i>Vaghi pensier,</i>	à 4 v.	5
—	<i>La ver l'aurora,</i>	à 4 v.	5
—	<i>Tribularer si nescirem,</i>	à 6 v.	7
—	<i>Agnus Dei,</i>	à 8 v.	7
—	<i>Popule meus,</i>	à 2 chœurs	7
—	<i>Canite tuba,</i>	à 5 v.	7
—	<i>Vinea mea,</i>	à 4 v.	7
—	<i>Una hora,</i>	à 4 v.	7
—	<i>Tantum ergo,</i>	à 5 v.	7
—	<i>In monte Oliveti,</i>	à 4 v.	7
—	<i>Tristis est anima,</i>	à 4 v.	7
—	<i>Esurientes,</i>	à 5 v.	7
—	<i>Corporis mysterium,</i>	à 4 v.	7
—	<i>O bone Jesu,</i>	à 4 v.	7
—	<i>Sicut erat,</i>	à 6 v.	7
—	<i>Dei mater alma,</i>	à 4 v.	7
—	<i>Lauda anima,</i>	à 5 v.	7
—	<i>Hodie Christus natus est,</i>	à 2 chœurs	7
—	<i>Gloria Patri,</i>	à 2 chœurs	7
—	<i>Missa canonica,</i>	à 4 v.	9
—	<i>Requiem,</i>	à 5 v.	9

NOM DES AUTEURS	TITRES DES ŒUVRES EXÉCUTÉES	Nombre de parties VOCALLES	N° du volume de la collection
Palestrina (<i>suite</i>)	<i>Dies sanctificatus,</i>	à 4 v.	10
—	<i>Sicut cervus desiderat,</i>	à 4 v.	10
—	<i>Laus, honor,</i>	à 6 v.	10
—	<i>Veni sponsa,</i>	à 4 v.	10
Scarlatti, Al. (Trapani, Sicile, 1659-1725).	<i>Cor mio, madrigal,</i>	à 5 v.	2
Stradella (Naples, 1645- 1681)	<i>Pieta signore, aria</i>		3
Tallys (Anglais m. en 1585)	<i>Kyrie eleison,</i>	à 4 v.	3
Vittoria (1540 ?-1608).	<i>Jesu dulcis memoria,</i>	à 4 v.	6
—	<i>Pueri Hebræorum,</i>	à 4 v.	2
—	<i>O vos omnes,</i>	à 4 v.	2
—	<i>Gloria Patri,</i>	à 6 v.	6
—	<i>O quam gloriosum,</i>	à 4 v.	6
—	<i>Vere languores,</i>	à 4 v.	10
Vulpius (Wasungen, né vers 1560). . . .	<i>Exultate justi.</i>	à 4 v.	6
ANONYMES			
—	<i>Chant des frères moraves,</i>	à 4 v.	2
—	<i>Alla Trinita beata,</i>	à 4 v.	2
—	<i>Belle qui tiens ma vie, pavane</i>	à 4 v.	5
—	<i>Frag. d'un ancien Noël, solo et chœur</i>		10
—	<i>Le questa valle di miseria,</i>		10

Certes, cette liste n'est pas faite uniquement avec des musiciens et des œuvres de génie. A côté de l'excellent, il y a du médiocre, des compositeurs de second, de troisième et même de quatrième ordre. Mais quel flot de notions nouvelles elle jetait sur un public, qui avait besoin d'apprendre, selon le mot du critique cité tout à l'heure, que la musique ne datait pas d'hier ! A des Parisiens qui ne connaissaient guère que des « airs frivoles d'opéra », elle donnait une première et vive impression, sinon une idée complète, de toutes les grandes écoles. D'abord, pour l'Italie, les écoles romaine, napolitaine, vénitienne, bolonaise : l'école romaine, représentée par Palestrina, Nanini, successeur de Palestrina, et par ses élèves : Anerio, compositeur de la chapelle papale en 1594, Allegri, Carissimi, tous maîtres de la forme de l'art la plus élevée, le contrepoint vocal ; — l'école napolitaine, représentée par les deux Scarlatti, Alexandre et Dominique, véritables sources de grande musique, par Durante, qui à l'encontre des Scarlatti n'a écrit que pour l'église, et par Gesualdo, le compositeur hardi et original, partisan de la tonalité libre, restaurateur des genres antiques (dont il reste six livres de madrigaux à 5 voix parus en 1585) ; — l'école vénitienne, représentée par Merulo, organiste de Saint-Marc en 1566, dont les œuvres appartiennent aux plus anciens monuments de la composition pour orgue ; les deux Gabrieli, Andréa et Giovanni, ce dernier successeur de Merulo comme organiste à Saint-Marc, maître de Schütz et prédécesseur de Bach ; Donati, compositeur de madrigaux et de motets ; Loti, et son élève Marcello, l'auteur d'une paraphrase des 53 premiers Psaumes qui est placée sur le même rang que les chefs-d'œuvre

de Palestrina ; — les autres écoles, représentées par Luca Marenzio, le plus célèbre représentant de la composition madrigalesque, le « divino compositore » ; Colonna, président de la célèbre Académie philharmonique de Bologne, et son élève Clari, d'envergure très modeste, connu surtout par ses duos et ses trios de 1720. — Des Pays-Bas, avec Lassus, le prince de la Moskowa faisait connaître Josquin Deprés, le plus célèbre contrepontiste du ^{xv}^e siècle, Arcadelt, qui, après avoir émigré à la chapelle Sixtine (1540), suivit le duc de Guise à Paris, où il obtint (1557) le titre de « musicus regius » ; de l'Allemagne, outre Bach et Händel, Gallus, contemporain de Palestrina, kapellmeister de l'évêque d'Olmütz, puis organiste à Prague ; — de l'Espagne, Vittoria, représentant du « style palestrinien » au delà des Pyrénées ; — de la France enfin, Clément Jannequin, Du Caurroy. .

Tout cela ne fut pas accueilli avec un enthousiasme durable. Pour des raisons diverses, dont la principale paraît être une éducation insuffisante, la plupart des journalistes et des critiques firent bientôt le silence autour des concerts donnés par le prince de la Moskowa. Dans le *Journal des Débats*, Berlioz, qui était très ignorant de la musique ancienne et avait même une idée très incomplète de celle de Bach (nous avons là-dessus le témoignage de M. Saint-Saëns), n'a jamais fait mention de ces nouveautés.

Est-ce cette indifférence qui arrêta l'entreprise ? Est-ce la difficulté de la tâche ou la lassitude des souscripteurs et le manque de fonds ? Dans un article publié par la *Gazette musicale* du 14 octobre 1855, Adrien de La Fage écrivait : « Il y a quelque dix ans, un amateur des plus distingués, M. Ney de la Moskowa, eut l'idée d'établir à Paris quelque chose de semblable (aux sociétés anglaises de musique ancienne et d'harmonie sacrée) : ses talents, sa position et ses relations semblaient le mettre à même de faire prospérer une fondation de ce genre ; il fut d'abord secondé, appuyé et loué avec raison par toute la presse politique et musicale, mais l'argent des riches amateurs n'afflua nullement : au second versement, près de la moitié des fondateurs ne répondit plus à l'appel et rompit ses engagements ; à la fin de la seconde année, il fallut fermer boutique, et peu s'en fallut qu'on ne mît la clef sous la porte. » Leçon à méditer par ceux qui, en musique, aiment les projets gigantesques ! D'après de La Fage, la Société n'aurait eu qu'une très courte durée : mais ce témoignage n'est pas très exact. On lit en effet ceci dans la *Revue et Gazette musicale* du 22 avril 1855, à propos des Concerts historiques de Fétis : « .. La Société de musique vocale, religieuse et classique dirigée avec un rare talent par le prince de la Moskowa, forte des sympathies de l'aristocratie dilettante, continua, *durant sept années*, une partie de l'œuvre glorieusement commencée par M. Fétis. » Quelle qu'ait été sa durée exacte, cette œuvre artistique ne fut pas un brillant fait d'armes sans lendemain, à la manière de Napoléon : le véritable créateur de l'École Niedermeyer et des Écoles similaires, c'est le prince de la Moskowa.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Publications nouvelles : Henry Dumont (1610-1684).

HENRY DUMONT, *étude historique et critique*, par Henri Quittard, avec une préface de J. Combarieu, chargé de cours au Collège de France, 1 vol. gr. in 8°, 214 p. de texte, plus 57 p. de musique (à la *Société du Mercure de France*, 16, rue de Condé, 10 fr.). — Bien que M. Henri Quittard soit un des collaborateurs de la *Revue musicale*, nous ne sommes nullement gêné pour recommander ici son livre, œuvre de patientes et pénétrantes recherches, monographie complète d'un grand musicien trop peu connu. Né à Liège en 1610, H. Dumont vient à Paris en 1638 (ou 1639) et occupe d'abord la place d'organiste à l'église Saint-Paul, où sa virtuosité le rend célèbre : bientôt il entre au service du duc d'Anjou, de la reine, du roi qui lui accorde un bénéfice. M. Quittard consacre de très importants chapitres à l'étude de la chapelle du roi, à l'évolution du style au xvii^e siècle, puis il analyse les œuvres musicales de Dumont, les *Cantica sacra* (recueil de 40 motets, pour nombre de voix divers, parus en 1652), les *Mélanges* (1657), les *Airs à quatre parties* (1663), les *Motets à deux voix* (1668), compositions où « l'art du contrepoint vocal est excellemment représenté par des chansons françaises et des motets de forme très pure, d'une admirable limpidité et d'une élégance exquise » ; les messes en plain-chant, dont certaines pièces sont encore populaires ; enfin les grands motets, à deux chœurs et cinq instruments, écrits pour la chapelle du roi ; recueil paru après la mort de l'auteur, mais qui, dans la suite, a servi de modèle pour les compositions d'église développées. M. Quittard voit en Dumont un précurseur, mais l'apprécie avec beaucoup d'équité ; il n'oublie pas ce qu'il emprunta à ses devanciers, et il ne le transforme pas en fondateur d'école. « Ce qu'on ne peut lui refuser, dit-il, c'est d'avoir eu pleinement conscience des voies où l'art pouvait sans témérité s'engager, et harmonieusement coordonné les ressources jusqu'alors dispersées de la musique de son temps... Le contrepoint encore classique des *Mélanges* et des *Cantica*, le style presque récitatif de ses dialogues, la ligne fermement tracée ou naïvement ornée de ses airs, l'harmonie sévère ou fleurie de ses basses continues, les ritournelles timides encore, mais déjà expressives, de ses violes : tout cela, sous un aspect plus riche et dans de plus amples proportions, reparaît en ces *Motets* de 1686 où se résume l'effort de sa vie tout entière et qui contenaient en germe près de deux siècles de musique française. » Des textes très abondants (57 pages de musique) permettent au lecteur de contrôler par lui-même ces appréciations. Le livre excellent de M. Quittard est indispensable à ceux qui, du xvii^e siècle ne connaissent que Lulli, et de Dumont que quelques airs de plain-chant ; et nous souhaitons vivement qu'un succès mérité récompense notre collaborateur d'un travail consciencieux et de valeur très sérieuse. — M.

FANTASMAGORIES, recueil de pièces pour piano, par I. Philipp, professeur au Conservatoire (chez Heugel, 5 fr.). *Nuit mystérieuse, Farfadets, Sérénade grotesque, les Cygnes noirs, Marche des gnomes, Chevauchée nocturne*, tels sont les titres de ces pièces charmantes, de difficulté moyenne, que Stephen Heller, le maître de M. Philipp, n'eût pas désavouées. Nous pouvons en dire autant d'un autre Recueil de M. Philipp, qui vient de paraître chez le même éditeur, *Valses*,

capricieuses : *Sérénade, Poupée valsante, Rêves, Danza, Valse légère, Caprice*. Musique claire, agréable, délicate et distinguée. — C.

DANSES SUISSES ANCIENNES, pour piano et chant, par Carl Wünzinger (chez les frères Hug, Leipzig, 2 fr. 50). Ce recueil de 12 pièces contient des airs caractéristiques. Bien que l'auteur se soit un peu trop montré dans l'accompagnement, nous les recommandons à tous les amateurs de l'art populaire.

CHANTS ET CHANSONS DU NIVERNAIS (Morvan, Bazois, Amognes, Puisaye, Vaux d'Yonne, de Loire et d'Allier, etc...) recueillis et classés par Achille Millien, airs notés par J.-G. Pénavaire ; plaintes et chants historiques, dessins de Matisse-Auguste, 1 vol. (chez Leroux, 28, rue Bonaparte), tome premier, 328 p.

Courrier théâtral. — Correspondances.

ROUEN. — Le Théâtre des Arts a donné la *Walkyrie* sous la direction d'un chef d'orchestre allemand qui a tiré, avec beaucoup de zèle et de dévouement, le meilleur parti possible des ressources mises à sa disposition. Il faudrait, pour être équitable, oublier et l'interprétation de l'Opéra et celles, à ce même Théâtre des Arts, de *Tannhäuser* et de *Siegfried*, surtout avec des artistes dont plusieurs passèrent directement à la Monnaie ou à Covent-Garden et à une époque où la troupe de grand opéra était homogène et complète. Il ne suffit pas de faire jouer fort un orchestre incomplet pour donner l'illusion que tous les instruments exigés par Wagner sont là. M. Edouard Falk dirige avec vigueur ; les artistes pris individuellement peuvent être excellents : cela ne suffit pas. De même, on ne transforme pas des artistes habitués au répertoire de l'opéra comique en interprètes wagnériens sans encourir quelques responsabilités. On peut s'étonner aussi que d'importantes coupures aient été faites au cœur même du drame, dans les scènes où Wotan, en face de sa vivante volonté Brunehilde, se débat en un conflit tragique du plus haut intérêt wagnérien — et d'autant plus s'étonner que M. Berronne et M^{lle} Jullian, artistes de grand opéra, paraissent très goûtés du public. Pourquoi n'avoir pas supprimé plutôt quelques récits du premier acte, s'il fallait à tout prix couper ? La mise en scène, difficile sans doute, est insuffisante au second acte. Néanmoins il faut tenir compte à M. Camoin de ses bonnes intentions (il a donné l'*Etranger* l'an dernier et la *Walkyrie* cet hiver) — et lui demander quelque chose de plus : un répertoire plus intéressant et des troupes plus homogènes. Il ne suffit pas de donner quelques représentations de *Laura* de M. Ch. Pons et la *Walkyrie* ainsi montée pour échapper à toute critique.

Sans parler de décentralisation artistique, il faut pourtant d'abord constater avec quelle force et quelle variété de formes l'esprit d'initiative en matière musicale s'affirme cet hiver ici. Pas un concert qui ne présente en majeure partie des artistes rouennais au public rouennais.

Ainsi dans le récital de piano et de chant donné par M. Léon Moreau, grand prix de Rome, les lieder émus du pianiste-compositeur furent interprétés avec beaucoup de succès par M^{me} Marie Caproy, cantatrice, d'origine rouennaise, à la voix souple et expressive. Les œuvres de M. Moreau se distinguent par la clarté

et la finesse avec laquelle le compositeur combine des motifs faciles à saisir.

M. Lucien Heptia, professeur de violon, avait organisé l'hiver dernier une première séance de musique de chambre. Le quatuor Heptia se fera entendre cet hiver dans quatre soirées : la première a mis en pleine valeur, dans l'exécution du *Quatuor en sol* majeur de Beethoven, d'un *Divertimento* de Mozart, de la *Chaconne* de Bach, les qualités individuelles et d'ensemble de M. Heptia et des excellents artistes qui l'entourent : MM. Charles Herman, Georges Drouet, Francis Thibaud. M. Noël Nansen, ténor à la voix si joliment timbrée, a dit, avec un style très pur et dans un sentiment tout à fait artistique, des fragments d'opéras et plusieurs lieder.

Une autre caractéristique de cette saison musicale est la fréquence des manifestations wagnériennes.

M. Maurice Desrez, Rouennais, élève de M. Vincent d'Indy, a déjà donné les deux premières auditions-conférences d'une série consacrée toute à Wagner et qui promet d'être assez longue. M. Maurice Desrez aborde ces études dans l'élan de sa jeunesse vouée à l'admiration du maître de Bayreuth. Il y aurait mauvaise grâce à insister sur quelques défauts qui ne sont que défauts de jeunesse et qui tiennent à l'ardeur de cette foi wagnérienne. Faire entendre beaucoup de Wagner, et soutenir l'audition par une analyse littéraire et musicale, voilà, ce me semble, l'idée directrice de ces conférences. M. Desrez, avec un sens littéraire et musical très apprécié, a commenté jusqu'ici le *Freischütz* d'abord, puis *le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *l'Or du Rhin*. Il a montré d'une manière précise le rapport de l'œuvre de Wagner à celle de Weber, en insistant toutefois sur l'originalité créatrice de Wagner auteur dramatique et compositeur, originalité destructive des formes conventionnelles de l'opéra. Comme exécutant et comme accompagnateur, M. Desrez a fait preuve de la même ardeur à s'identifier pour ainsi dire avec l'œuvre qu'il admire. Dans les exécutions importantes de fragments des œuvres citées, M^{me} Camille Fourier a montré un vif sentiment des nuances et des effets de demi-teinte ; la scène des ondines a trouvé en elle, en M^{lle} Chalet-Balin et M^{me} Marguerite Valdor d'exquises interprètes. M. Sorrèze, qui s'annonce comme un fort ténor au talent très dramatique, M. Gilles, remarquable baryton à l'organe étendu et timbré, au style poignant, ont été très applaudis. — P.-L. R.

MONTE-CARLO. — Les concerts classiques, dirigés par M. Léon Jehin, continuent à faire salle comble. La toute parfaite exécution des œuvres classiques et du répertoire wagnérien par l'admirable orchestre de Monte-Carlo, que conduit magistralement l'éminent musicien qu'est M. Léon Jehin, suffit à justifier le succès de ces belles séances d'art.

Le répertoire s'est enrichi, cette année, au cours des six premiers concerts, d'œuvres qui n'avaient pas encore été exécutées à Monte-Carlo et dont plusieurs même sont nouvelles : *Prométhée*, de Liszt ; le *Sejour des Bienheureux*, de Weingartner ; la *Symphonie en mi bémol*, de Glazounow ; *Dolly*, suite pour piano, de Fauré, orchestrée par Rabaud ; *Chopin-Suite*, de Herfurth ; *Prélude dramatique*, de Fijan ; le *Prince Ador*, suite de ballet, de Cornélius Rubner ; *Après l'été*, de Florent Schmitt ; *Fête napolitaine*, de Thomé.

En attendant les « Concerts modernes » du dimanche, consacrés à l'audition des virtuoses les plus célèbres, M. Léon Jehin avait mis sur l'affiche, tour à

tour, les principaux solistes de l'orchestre, le violoniste M. Corsanego ; le violoncelliste M. Carlo Sansoni ; la harpiste M^{lle} Juliette Thévenet ; l'altiste M. Van Houtte ; le clarinettiste M. Jeanjean, qui, tous, par leur brillante virtuosité, ont remporté un vif succès, prouvant ainsi de quels merveilleux éléments se compose l'orchestre de Monte-Carlo.

Les concerts Ganne sont de plus en plus en faveur : le public y accourt chaque jour. C'est devenu le rendez-vous de la société mondaine. Ce n'est pas seulement le succès, c'est la mode qui consacre ces brillantes séances musicales où l'on acclame frénétiquement M. Louis Ganne, autant pour sa maîtrise de chef d'orchestre que pour les œuvres exquisés dont il est l'auteur et qui, exécutées sous sa direction, y gagnent un nouvel attrait.

L'orchestre que dirige M. Louis Ganne est d'ailleurs remarquablement composé de virtuoses, tels que les violonistes MM. Nauwinck et Bastide, le violoncelliste M. Richet, le harpiste M. Salzédo, le corniste M. Penable fils, le flûtiste M. Laurent, pour ne citer aujourd'hui que ceux de cette brillante pléiade que les premiers concerts ont plus particulièrement mis en vedette.

Hans, le joueur de flûte, le délicieux opéra comique de MM. Maurice Vaucaire et Georges Mitchell, pour lequel M. Louis Ganne a écrit une adorable partition, vient d'être repris par M. Coudert avec un succès aussi éclatant que celui qui accueillit sa première représentation, en avril dernier, à Monte-Carlo.

M^{lle} Mariette Sully y est exquise d'ingénuité tendre et de charme gracieux.

On a vivement applaudi le baryton M. Ferval, dont la voix est généreuse et qui est un comédien lyrique de superbe allure.

Tous les rôles sont admirablement tenus par l'excellent comédien M. Coudrier, le brillant baryton M. Alberthal, la fine et malicieuse M^{lle} Charley, l'amusant fantaisiste M. Maurice Lamy, MM. Ferval, Gamy et M^{lle} Patoret.

Le public a fait ovation à M. Louis Ganne, qui dirigeait l'orchestre.

LILLE. — M. Félicien Durant, un amateur bruxellois, nous est venu, avec un orchestre composé d'un bon quatuor, mais d'une harmonie faible (les cuivres, surtout, sont insuffisants), pour un festival Schumann. M. Durant a le sentiment des nuances et de l'autorité ; mais il n'a pas assez de chaleur. Surtout, il n'a pas exprimé des pages choisies la passion douloureuse, la poétique mélancolie de Schumann. Le maître de Zwickau était absent de la fête. L'orchestre exécuta la *Symphonie en ré mineur*, l'entr'acte, le Ranz et l'apparition de la Fée de *Manfred*, puis l'ouverture de *la Fiancée de Messine*. M. Arthur de Greef interpréta le *Concerto pour piano* (op. 54), puis les *Arabesques* dans un style plus « schumannien », surtout, M. Pablo Casals, dans le *Concerto pour violoncelle* (op. 129), nous fit comprendre le lyrisme romantique du maître. M. Durant nous reviendra en février pour un festival Wagner et en mars pour un festival Beethoven.

Musique de chambre. — Le *Quatuor lillois* puis le *Quatuor Rieu* ont recommencé leurs séances annuelles. Ayant déjà allongé plus qu'il ne convenait cette correspondance, je remets d'en parler à une autre occasion. Mais je tiens à signaler le premier concert de la *Société éolienne*, où nous eûmes le plaisir d'entendre, bien exécutés, le *Trio pour flûte, hautbois et piano*, de Bach, et le *Quintette pour haut bois, clarinette, cor, basson et piano*, de Beethoven. — MÉDÉRIC DUFOUR.

Actes officiels et Informations.

VALENCIENNES. — La Direction de l'École nationale de musique de Valenciennes et celle de la musique municipale, actuellement occupées par M. Dennery, vont être prochainement vacantes.

Les personnes désireuses de poser leur candidature sont invitées à s'adresser par écrit au maire de Valenciennes, qui leur adressera un questionnaire à remplir et à lui retourner ensuite.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel en date du 3 janvier courant, M. Dupeyron a été nommé professeur titulaire d'une classe de déclamation lyrique, au Conservatoire national de musique et de déclamation, en remplacement de M. Bertin, décédé.

Par arrêté du 8 du même mois, M. Boisard (Victor-Théophile) a été nommé, pour une période de trois années, accompagnateur stagiaire, en remplacement de M. Granier, décédé.

LE SALON DE MUSIQUE ; RÈGLEMENT POUR 1907. — Article premier. — Une section de musique a été créée sous le patronage de la Société nationale des beaux-arts. Cette section s'est adjoint un jury, qui a désigné dix de ses membres pour former un comité chargé de diriger cette section. Ne seront admises, cette année, ni œuvres théâtrales ni œuvres symphoniques.

Art. 2. — Les compositeurs ne pourront envoyer qu'une seule œuvre, soit instrumentale, de musique de chambre (sonate, trio, quatuor, etc.), soit une œuvre vocale, à une ou plusieurs voix, ou instrumentale, pouvant se décomposer en A et B.

Les œuvres devront être présentées sous leur forme originale.

Toute transcription ou réduction au piano ne sera pas admise. Les parties séparées, gravées ou copiées nécessaires à l'exécution de ces œuvres devront y être jointes, car la Société ne pourrait prendre à sa charge les frais de copie.

Le titre de membre du jury chargé de l'examen des œuvres confère au titulaire le droit d'envoyer son œuvre d'office, sans qu'elle passe devant le jury.

Art. 3. — Tous les envois des membres du jury et des compositeurs s'effectueront le samedi 16 février 1907.

A cet effet, les bureaux du secrétariat général seront ouverts toute la journée du 16, de 9 heures du matin à 6 heures du soir.

Il ne sera accordé aucun sursis.

Les auteurs qui ne pourraient, par suite des distances, venir ou faire déposer leurs œuvres, devront les envoyer par la poste, affranchies et recommandées, à l'adresse de M. le président de la section de musique (Salon de la Société nationale des beaux-arts), au Grand Palais, porte B, avenue d'Antin, Paris.

Les œuvres non admises devront être retirées dans les quarante-huit heures qui suivront la lettre d'avis informant les auteurs de la décision prise par le jury.

Les œuvres acceptées devront être retirées dans les huit jours qui suivront leur exécution.

Les œuvres envoyées par la poste ne seront retournées à leurs auteurs que sur une demande écrite à laquelle seront joints les frais qu'occasionnera le retour des œuvres que la Société ne retournera que sous plis recommandés.

Art. 4. — En cas d'envois perdus, détériorés, détournés ou incendiés, la Société déclare décliner toute responsabilité pécuniaire.

Art. 5. — Le Comité se charge, sous la direction artistique de M. Viardot, de l'exécution des œuvres envoyées, soit vocales, soit instrumentales, tout en laissant aux auteurs la faculté de se faire jouer par des artistes de leur choix, sous l'approbation du jury. Cette faculté deviendrait une obligation dans le cas où l'œuvre nécessiterait l'emploi d'un soliste virtuose ou d'un chœur. Sur la notice, dans la colonne « observations », ce détail sera mentionné. Les frais seraient, alors, à la charge du compositeur.

Les auditions musicales auront lieu les mardi et vendredi de chaque semaine, à trois heures et demie très précises.

Art. 6. — En cas de collaboration musicale, le consentement et la signature des collaborateurs seront exigés sur la notice.

Les noms des auteurs reçus figureront sur le catalogue de la Société, ainsi que les programmes qui seront arrêtés avant l'ouverture du Salon, d'où nécessité de remplir avec le plus grand soin la notice placée au verso du présent règlement. Les membres du jury devront indiquer cette qualité sur ladite notice.

Art. 7. — Trois primes dites « Gounod », de trois cents francs chacune, seront attribuées aux compositeurs que le jury de la section jugera dignes de cet encouragement.

Art. 8. — La Société se réserve le droit d'apporter, s'il y a lieu, des modifications aux programmes.

La Société fixera, selon la quantité des œuvres admises, le nombre des auditions qu'il y aura lieu de donner.

Ne seront acceptées que les compositions d'auteurs vivants ; seront exclues les œuvres déjà exécutées au précédent Salon.

Le compositeur ne doit pas oublier que sa signature placée au bas de la notice sur laquelle figure ce règlement est un engagement à se conformer strictement audit règlement.

On trouvera les notices comportant le règlement de la section de musique au secrétariat général de la Société, au Grand Palais, porte B, avenue d'Antin, Paris.

Le Président de la Section de musique,

GABRIEL FAURÉ.

Ce règlement donne satisfaction à un vœu que nous avons exprimé à maintes reprises ici même, dans la *Revue musicale*, et dans la presse quotidienne ; mais il ne nous donne qu'une demi-satisfaction. Ce que nous désirons, — et ce que nous finirons par obtenir, — c'est : 1° que le salon de musique soit libre de son organisation, installé, comme les autres arts, dans le Grand Palais, avec la Société nationale (peintres, sculpteurs et architectes) et non sous la tutelle de cette Société ; 2° que le Comité, au lieu de se nommer lui-même, ou de se faire nommer par la Société nationale, soit nommé par les musiciens. M. Fauré a certainement toute notre estime ; mais qui l'a nommé président ? Est-ce le chef d'orchestre ? Est-ce M. Roll ? Il faut souhaiter quelque chose de plus régulier.

DIRECTION DE L'OPÉRA ET DE L'OPÉRA-COMIQUE. — M. J. Combarieu, directeur de la *Revue musicale*, a été reçu par M. Briand ; il a appelé l'attention du ministre sur le vœu, relatif au respect du texte des œuvres musicales, émis en 1900 par le Congrès d'histoire de la musique, et sur le rapport (déposé au Sénat le 23 mars 1905) de M. Déandréis, qui s'en est fait l'écho ; il a exposé que les remaniements arbitraires des chefs-d'œuvre du répertoire étaient antérieurs, le plus souvent, à la gestion des directeurs actuels, mais qu'ils constituaient un abus dont les musiciens sérieux souhaitaient vivement la fin. Au nom du Congrès de 1900, il a demandé que, dans le nouveau cahier des charges, fût insérée une clause additionnelle exigeant l'autorisation préalable du ministre des beaux-arts, toutes les fois qu'un directeur de théâtre subventionné voudrait faire subir un remaniement important à une œuvre dont l'auteur est décédé.

THAMARA. — L'œuvre de M. Bourgault-Ducoudray, dont la *Revue musicale* avait si vivement souhaité la reprise, est annoncée par l'Opéra pour le 14 janvier ; nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

CONCERTS ANNONCÉS. — A la salle Pleyel (grande salle), M. Joseph Debroux, le célèbre virtuose et professeur, à qui nous devons la réédition de charmantes sonates du XVIII^e siècle, donnera un premier concert le 23 ; *ibid.*, 1^{re} séance de la Société nationale, le 26. Dans la salle des Quatuors de la maison Pleyel, le 30 janvier, 3^e séance du Quatuor Cailliat.

LÉGION D'HONNEUR. — M. Philipp, professeur au Conservatoire, et M. Le Borne, compositeur de musique, sont nommés chevaliers dans l'ordre national de la Légion d'honneur. La *Revue musicale* adresse ses compliments aux deux nouveaux chevaliers.



Le Gérant : A. REBECQ.