

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 14 (huitième année)

15 Juillet

1908

Exécutions et publications récentes.

SONATE EN LA MINEUR, POUR PIANO, DE M. TH. DUBOIS. — M. Th. Dubois, depuis qu'il a renoncé volontairement aux soucis de l'administration, semble s'être spécialement consacré à la musique symphonique ou à la musique de chambre. Il vient de publier une *Sonate pour piano* que M. E. Risler eut l'occasion de faire entendre avec grand succès à la fin de la dernière saison. Cette importante composition, parue chez l'éditeur Heugel, est de nature à intéresser les lecteurs de la *Revue musicale* : elle nous paraît mériter une sérieuse attention.

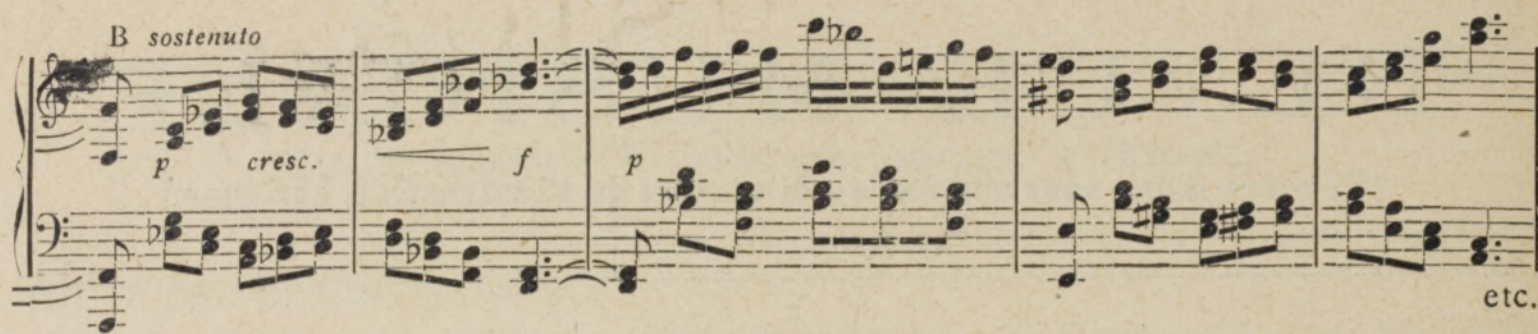
L'œuvre de M. Th. Dubois est assez développée : trente-cinq pages de partition pour les trois mouvements. L'auteur n'a pas cru devoir rien écrire qui corresponde au *scherzo* de la sonate classique. Un premier morceau, *allegro moderato con fuoco*, un *adagio*, un *finale*, composent toute l'œuvre, pour laquelle le compositeur n'a pas cru devoir non plus s'astreindre à la forme cyclique, actuellement fort à la mode chez nos symphonistes modernes.

Remarque, au surplus, qui ne saurait constituer une critique, la forme cyclique ne présentant pas toujours des avantages qui compensent suffisamment la contrainte qu'elle impose dans le choix des thèmes propres à fournir le développement de plusieurs morceaux. Dans la sonate de M. Th. Dubois, l'unité paraît solidement établie sans cet artifice ; bien que les trois parties puissent être considérées isolément, le *finale* se relie directement à l'*adagio* par l'introduction, débutant dans le ton de cet *adagio* pour ramener ensuite, assez rapidement, la tonalité principale.

La sonate est en *la mineur*. Sans prélude, sans introduction, sans préparation d'aucune sorte, le premier *allegro* débute par l'exposition, à l'unisson, du thème principal, fortement rythmé, d'un caractère affirmatif et dominateur (A, ex. 1^o) :

Ex. 1

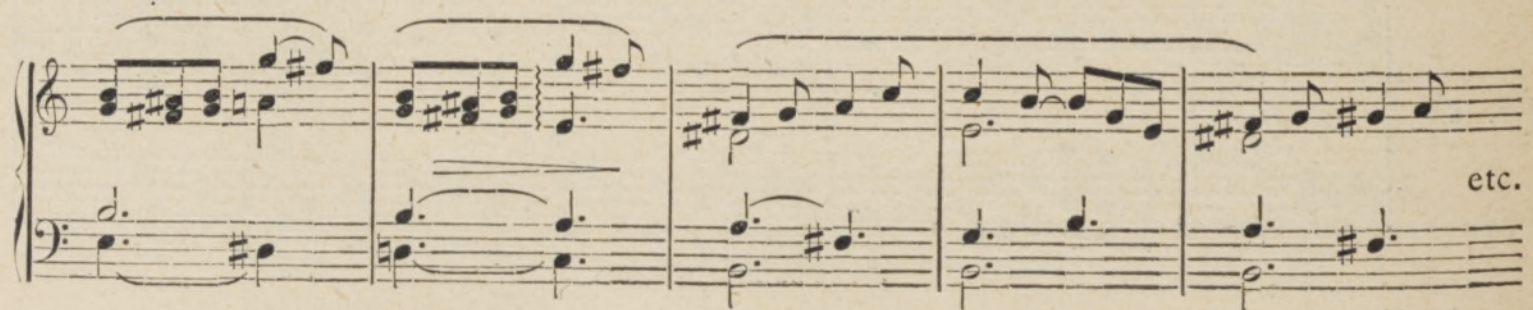
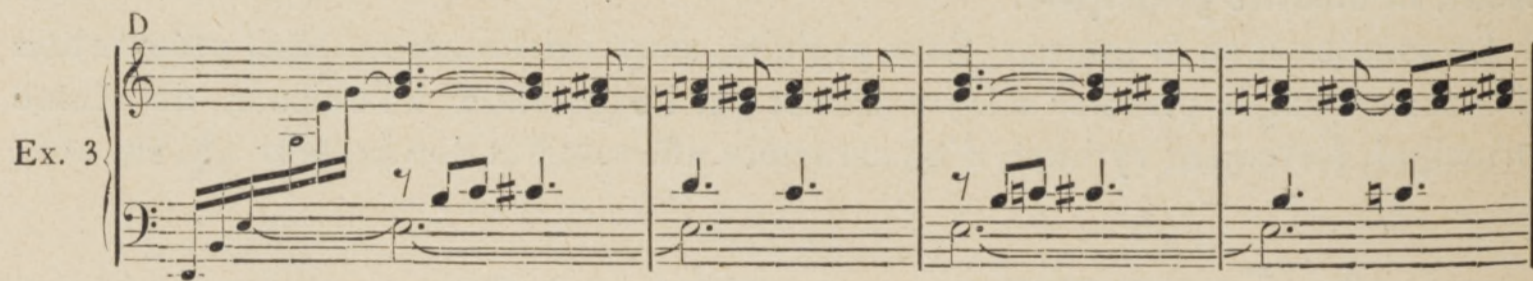
A



Il s'enchaîne immédiatement à diverses formules mélodiques (B, ex. 1^o) qui, oscillant entre les tonalités de *si bémol* et de *la mineur*, prépareront d'abord une répétition du thème A, puis l'entrée des thèmes secondaires sur quoi est bâti le développement. Le premier de ces thèmes épisodiques, de caractère très mélodique, est présenté pour la première fois en *si bémol*, après une brève cadence en *ré mineur*. Il est immédiatement répété une tierce plus haut en *ré majeur* (ex. 2, C et C²).



Le deuxième thème secondaire, d'un mouvement plus retenu et d'une allure plus voisine de celle que les classiques donnent ordinairement au second thème d'un premier mouvement de sonate, apparaît alors (Ex. 3, D). Il est en *mi mineur* et s'accompagne d'une seconde partie, indépendante cependant mélodiquement, mais unie à la précédente par la tonalité de *mi mineur* (ex. 3, E) :



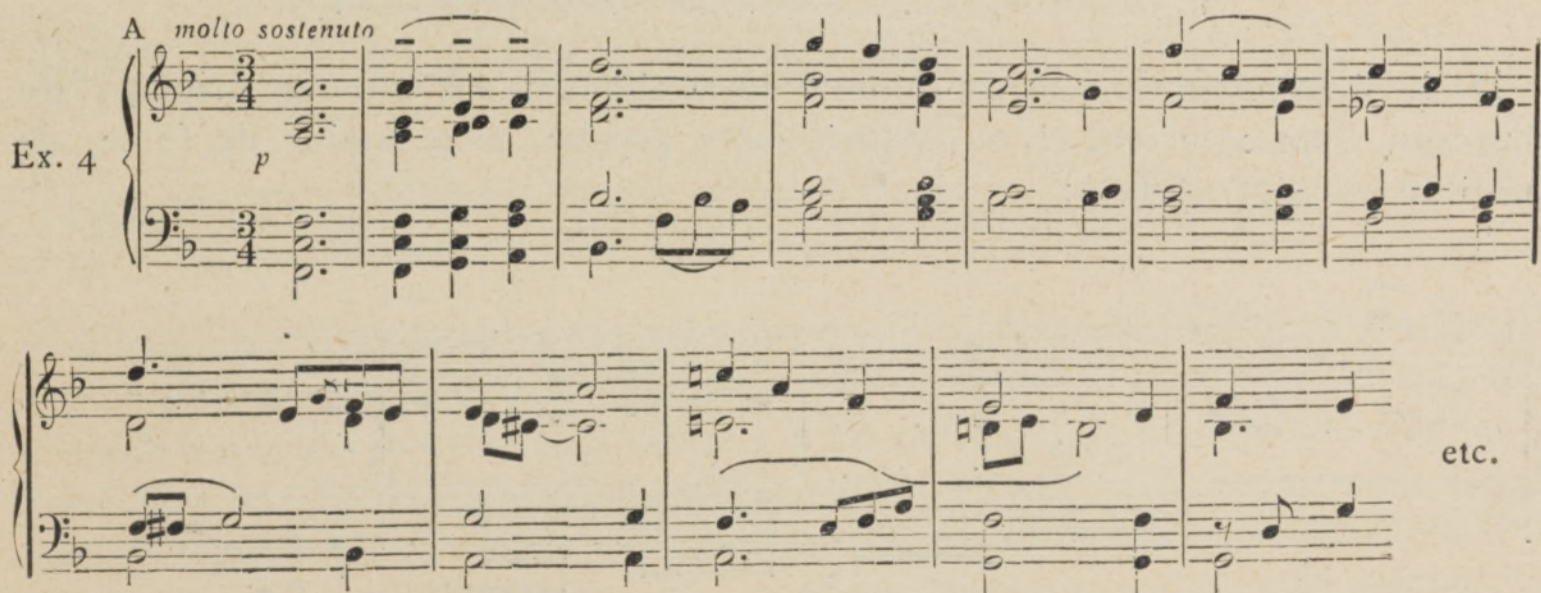


Contrairement à l'usage classique encore, M. Th. Dubois a tiré tout le développement de son premier morceau de ces thèmes secondaires C et D avec E. Le thème principal A ne reparait (avant la grande reprise) qu'une seule fois, nullement transformé d'ailleurs, en *ré mineur*. Il garde donc partout le caractère d'une sorte d'introduction, contrastant, par sa forme immuable, avec les transformations des autres thèmes. Et comme ces thèmes (ceci d'ailleurs en conformité avec les habitudes classiques) ont un caractère surtout mélodique, il s'ensuit que ce développement apparaîtra partout beaucoup plus mélodique que rythmique. Et c'est là, sans que cette sonate affecte le moins du monde des prétentions révolutionnaires, ce qui la différencie le plus nettement des œuvres anciennes et l'apparente, malgré tout, aux compositions les plus modernes. Rien ne démontre mieux, sans que cela soit, je pense, l'intention de l'auteur, combien notre mentalité musicale diffère radicalement de celle des compositeurs que nous tenons pour classiques.

Ceci dit, avant de passer à l'*adagio*, il convient peut-être de faire remarquer combien, après la reprise du thème A dans le ton initial, tout concourt rapidement à la conclusion. La réapparition assez rapide des thèmes secondaires n'entraîne point, à proprement parler, de développements nouveaux. Il n'y a rien d'analogue à ce travail complémentaire que les classiques s'imposent ordinairement à cet endroit, au risque, trop souvent, de longueurs tant soit peu fastidieuses propres à diminuer l'impression triomphante de la réapparition du motif principal.

La construction de l'*adagio* est, comme il convient, beaucoup plus simple. Ce morceau est essentiellement constitué par l'exposition d'une phrase lente, largement chantée et d'une belle allure beethovenienne, revenant à intervalles périodiques interrompre deux développements un peu différents, quoique apparentés de très près.

Voici ce motif principal : dans le ton du morceau, à la tierce majeure au-dessous de la tonalité de l'*allegro* précédent.



La partie développée du morceau comporte les thèmes suivants dont le premier surtout se réduit, en somme, à une figure mélodique et rythmique très courte répétée à divers intervalles (ex. 5 B).

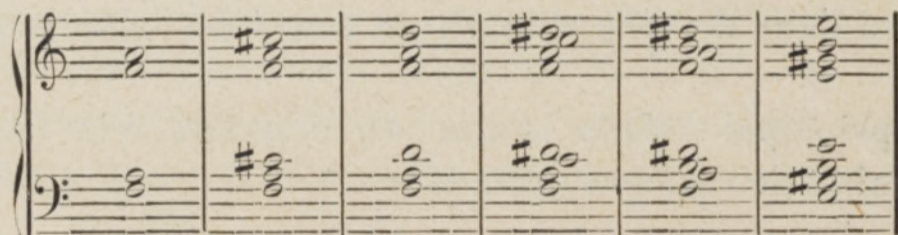


La première exposition de cette formule amène presque immédiatement le second thème, susceptible, celui-ci, d'effusions mélodiques plus prolongées et plus expressives (ex. 6 C).



Le premier développement de ces deux thèmes à travers diverses tonalités ramène la phrase du début, A, esquissée une première fois en *si bémol* avant de s'étendre en *fa*. Il est peut-être permis de trouver que cette simple transposition affaiblit un peu l'effet de la réapparition de ce beau motif. Quoi qu'il en soit, succèdent à ce thème de nouvelles transformations du motif B, traité cette fois-ci seul. Puis un rappel du début de A concluant en *fa*, un souvenir du motif C très expressif, et pour conclure, dans le grave, les premières mesures de A. Conclusion très simple et d'un grand effet.

Le *finale* garde, au début, cette tonalité de *fa* sur quoi s'étagent de larges accords. Bientôt résonne une quinte augmentée (*do dièse*). Les accords de *fa* reprennent suivis d'une sixte, *ré*. Ils reprennent encore avec une sixte augmentée, *ré dièse*. Le mouvement s'anime; des traits rapides, de vigoureux accords surgissent... Et nous voici sur la dominante du ton principal, *la* mineur. Voici le schéma harmonique de cette transition, très heureuse, et qui relie parfaitement les deux morceaux :

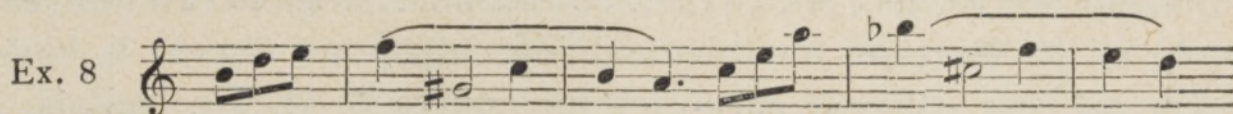


De la dominante du ton, on retombe naturellement sur le thème principal du morceau, d'un caractère vif et rythmé, assez proche, avec moins de force, de celui du premier *allegro* :

Ex. 7



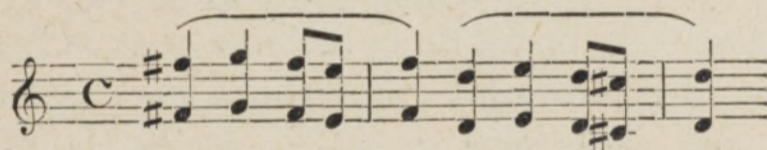
Il se continue naturellement par une expansion mélodique assez différente qui reparaitra plus tard avec lui, toujours à sa suite :



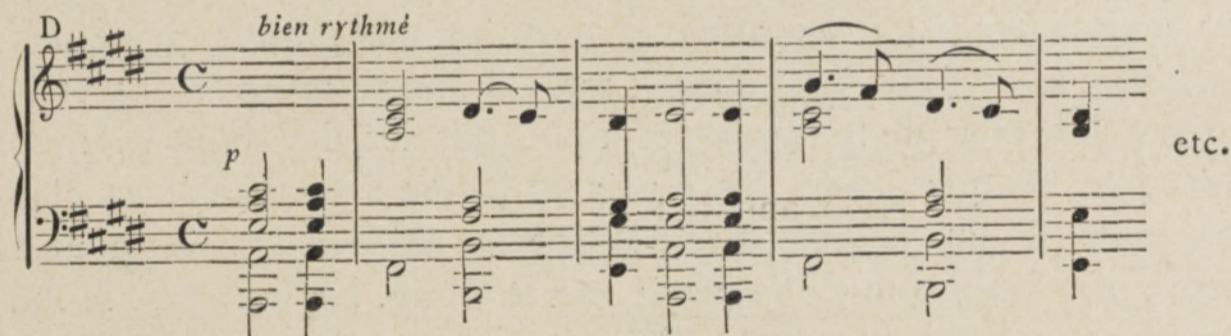
Contrairement à ce qui s'était passé pour l'*allegro*, ce thème principal, avec son complément, contribue pour une large part au développement général, non seulement en contrastant avec les autres motifs, mais encore par les diverses transformations qu'il subit. Il est traité, à ce point de vue, exactement comme les thèmes secondaires, ici assez nombreux et très nettement caractérisés dont il sera suffisant de dresser la liste :



lequel est ordinairement suivi de ce complément mélodique :



Un autre, très nettement rythmé, vient ensuite :



qui s'épanouit à son tour sous une forme alanguie et expressive, contrastant heureusement avec la vigueur de la première partie.



Il est superflu de faire remarquer que cette riche moisson mélodique de six thèmes (un principal, deux secondaires, chacun avec un motif complémentaire d'égale importance) suffit amplement à bâtir un morceau développé sans s'astreindre à de trop minutieuses transformations. Au contraire, une pareille abondance risquerait de disperser l'attention au détriment de l'unité d'ensemble, si le compositeur ne prenait soin, comme ici, d'élire des motifs mélodiques assez étroi-

tement apparentés, au moins pour la plupart d'entre eux. L'effet de ce *finale* demeure donc excellent dans sa variété. Et s'il est permis de préférer la majesté et la profondeur de l'*adagio*, il convient de reconnaître qu'aucun morceau, dans cette sonate, ne lui est assez notablement inférieur pour altérer la belle tenue d'une œuvre qui peut compter parmi les meilleures de M. Th. Dubois, et qui a une très haute valeur. J'en ai indiqué la structure ; mais le reste, — le charme, la poésie, le sentiment, très personnels ici, — ne s'analyse pas.

M. ANDRÉ GAILHARD ; M. LENEPVEU. — Si les concerts chôment en juin et en juillet, les jeunes compositeurs et artistes qui sont l'espérance de l'avenir ont à se donner tout entiers, durant cette période où tant de gens songent moins au travail qu'au repos : avec les concours d'harmonie, où triomphent les élèves de M. Lavignac, ceux de contrepoint où M. Gédalge reste un maître incontesté, et les concours d'orgue sur lesquels plane l'image vénérable de M. Guilmant, il y a la grande épreuve de composition musicale pour l'attribution du prix de Rome. C'est l'Institut qui donne le prix, mais c'est le Conservatoire qui le prépare.

En adressant nos plus vifs compliments à M. André Gailhard, fils de l'ancien directeur de l'Opéra, qui vient d'obtenir la récompense suprême, nous tenons à rendre hommage à son maître, M. Lenepveu. C'est, dans l'art contemporain, une figure singulièrement originale que celle de ce compositeur émérite, aussi admirable par son enseignement et son talent que par le dévouement paternel qu'il prodigue à ses élèves. Je ne connais pas personnellement M. Lenepveu. J' imagine qu'il se tient à l'écart du bruit, de la réclame et de la bataille, par regret de voir le goût public perverti et comme empoisonné par des œuvres qui ne s'accordent pas avec l'idéal qui est le sien, et qu'il a réalisé dans des œuvres de haute valeur ; mais il a choisi — non peut-être sans arrière-pensée militante — un rôle qui est beau et brillant entre tous. Au lieu d'écrire des compositions, il crée des compositeurs ; il maintient la tradition des grands principes de l'art. Il reste modestement dans la coulisse ; mais il donne mouvement et vie à ceux qui affrontent les feux de la rampe, et tient tous les fils dans sa main. Voilà longtemps que, chaque année, les « prix de Rome » sortent de sa classe. Il ne règne pas, mais il est, comme dirait Bergerat, faiseur de rois ; peut-être cela est-il encore plus beau que de s'asseoir sur le trône. En tout cas, la fonction de M. Lenepveu est une des plus utiles de notre temps. Au moment où les forces révolutionnaires et anarchistes envahissent l'art musical, il est bon qu'on leur oppose des forces conservatrices, pour tâcher d'obtenir une sorte d'équilibre...

CONCOURS DU CONSERVATOIRE. — CHANT. — Le concours des hommes (20 candidats) a été faible, sensiblement inférieur à ceux des quinze dernières années ; M. Paulet, avec un fragment d'*Alceste*, a obtenu un premier prix ; MM. Vaurs (air du *Polyeucte* de Gounod), M. Tessier (air d'*Elie* de Mendelssohn), ont eu un second prix. Ce sont de bons élèves. Il est fâcheux que les belles voix et les tempéraments artistiques pleins de promesse deviennent de plus en plus rares !

Le concours des femmes a été meilleur, avec de graves lacunes. Dans ce concours, qui est un point terminus des études, on entend des voix qui ne sont pas encore posées ; des voix qui crient au lieu de chanter, et parfois, on prend avec les textes musicaux (ex. l'air de « Sombres forêts » dans *Guillaume Tell*) des libertés que nous croyions enfin interdites ! Il y a eu du mauvais, il y a eu du bon, et même de l'excellent. Tout cela fait une moyenne satisfaisante. La somme

- de travail préparatoire semble avoir été très sérieuse, — mais trop dirigée vers le gros effet, sans une attention suffisante aux principes élémentaires du chant.

Le succès de la journée a été pour M^{lle} Raveau qui, concourant pour la première fois, a chanté de façon saisissante, avec une grande unité de style, *la Cloche* de Saint-Saëns. Habituellement, on tire de cette mélodie un effet de force et d'ampleur ; M^{lle} Raveau l'a dite — et il faut en féliciter son professeur — avec une douceur expressive et quasi mystique. Elle n'a pas donné d'intensité banale à la cadence du morceau (... *dans le ciel*), ce qui est très méritoire ; et le redoutable passage qui exige de la chanteuse une extraordinaire tenue du souffle a été souligné par les ovations du public. La voix est bien posée, juste et de timbre fort agréable. Je signalerai aussi une élève de M^{me} Caron qui a dit avec adresse l'*Air avec variations* de Rode, si difficile.

Trente-cinq concurrentes !... Trente-cinq voix dont il a fallu apprécier et comparer les mérites. Deux premiers prix (M^{me} Gachery et M^{lle} Raveau), quatre seconds (M^{lles} Kaiser, Le Senne, Gustin et Bourdon), quatre premiers accessits (M^{lles} Pradier, Amoretti, Billard et M^{me} Delisle), cinq seconds (M^{lles} Daumas, Renaux, Delavoine, G. Demougeot, Fraisse).

Parmi les morceaux choisis, six de Gluck, quatre de Mozart, quatre de Weber, cinq de Hændel, deux de Haydn, deux de Beethoven, un de Rameau, un de Lulli, deux de Sacchini, etc. Les modernes, qui jadis fournissaient la presque totalité des airs, ne sont plus représentés que par deux morceaux de Rossini, un d'Ambroise Thomas et une mélodie de Saint-Saëns. Ce qu'on appelle aujourd'hui la « musicalité » ne peut que gagner à cette école qui développe sans aucun doute l'intelligence artistique et la qualité de déclamation lyrique, d'articulation et de style ; et cependant il ne faut pas proscrire la musique à couplets et à roulades, celle d'un Sacchini ou d'un Hændel. Elle comporte des qualités d'interprétation, de légèreté et de finesse qui chez certains sujets méritent, à défaut d'autres, d'être particulièrement cultivées. Le public, même ce public artiste et averti qui afflue aux concours de fin d'année (mais, comme a dit Champfort, combien faut-il de sots pour faire un public ?) y prend un réel plaisir.

Qui dira la part qui revient au choix du morceau dans le succès de chaque élève, et la part qui revient à la comparaison, au contraste dans le succès du morceau lui-même ? Qui dira aussi par quelle méthode précise ou par quel instinct supérieur le jury, où dominant sinon les chanteurs, au moins les musiciens, parvient à peser exactement et comparer ensuite les mérites de chacun ? Telle concurrente a la chance d'interpréter une musique moderne, d'ailleurs facile à comprendre et à faire comprendre, — après une série d'œuvres anciennes, de caractère et de style ardu et d'exécution très difficile. Telle autre a des intonations douteuses ; faut-il les imputer à l'émotion ou à une insensibilité incurable de l'oreille ? Et par quel effort de jugement et de volonté le jury pourra-t-il conserver assez vives les impressions éprouvées au début d'une séance de quatre ou cinq heures pour les rapprocher, même avec le secours de quelques notes, des impressions de la fin de la journée ? Ces réflexions et d'autres pareilles nous venaient à l'esprit pendant la délibération du jury. Et quand les noms des élues ont été proclamés, nous avons pu éprouver quelques étonnements ou quelques regrets, mais nous avons été obligés de reconnaître que les décisions prises ne soulevaient aucun reproche grave, et qu'elles étaient confor-

mes à l'opinion de la grande majorité du public. C'est une confirmation dont il faut bien tenir compte.

PIANO (FEMMES). — Le morceau imposé pour le concours de piano était le 2^e concerto de Saint-Saëns, œuvre brillante, d'une poésie pleine de charme, difficile, mais sans abus de virtuosité inutile, — que je me rappelle avoir entendue aux Concerts Padeloup... — et qui est hautement appréciée de tous les musiciens dignes de ce nom. Les élèves du Conservatoire ne nous en ont donné qu'un arrangement de circonstance. Le concerto est écrit, bien entendu, pour piano et orchestre ; il en existe une édition à 2 pianos où la seconde partie remplace l'orchestre : c'est cette version qui a été utilisée, avec une combinaison qui réduit parfois les deux parties en une seule, et supprime un cinquième environ du premier mouvement par des coupures inégales et pas toujours heureuses. Si l'auteur a été consulté avant ces tripatouillages, et s'il y a consenti, je n'ai rien à dire.

Ce concours a été très fort. Que de travail ! Combien de talent précoce chez ces jeunes filles ! Les plus frêles d'apparence ont une énergie singulière, — et des doigts, « des doigts » à miracle ! Un des premiers prix, les plus remarquables, est M^{lle} Lewinsohn, qui a 12 ans 9 mois, et qui, après avoir magnifiquement joué le concerto de Saint-Saëns, a déchiffré impeccablement une page assez jolie, dissonante et mignarde, de M. Pierné. M^{lle} Deroche qui a fait grande impression (1^{er} prix aussi) n'a pas 14 ans, et M^{lle} Guller (2^e prix) a treize ans ! Et sauf quelques très rares exceptions, tout le reste — 32 concurrentes ! — est excellent ou très bon. Voilà qui est admirable. Comme observation critique, je me bornerai à rappeler que les traits d'agilité ne trouvent grâce devant le public qu'à une condition : c'est d'être exécutés nettement et *sans pédale*. La recherche de l'effet pousse certains pianistes à taper fort et à brouiller les notes, comme certains chanteurs à *crier*...

OPÉRA COMIQUE. — Voici un concours un peu pénible pour l'auditeur, et singulièrement difficile pour les concurrents : pénible parce qu'il fait repasser devant nos yeux, sans décors, sans costumes et avec un piano pour orchestre, des scènes très connues, qui n'ont pas toutes une haute valeur artistique ; difficile, car, pour jouer la comédie lyrique, il faut de l'aisance, de l'autorité, qualités que n'ont pas encore les élèves du Conservatoire. Ajoutez que beaucoup d'entre eux, originaires du Midi, sont obligés de se faire un langage artificiel avec un « accent » spécial, pour ne pas choquer sur une scène de Paris, ce qui les rend parfois comiques autrement qu'ils ne voulaient ; ajoutez aussi que le programme s'est ressenti de la mode du jour qui met le noir mélodrame sur le même rang que la comédie, et oblige les acteurs à abandonner trop souvent le *chant* pour le *cri* ; ajoutez enfin que cette séance fut très longue ! jugez-en par cette liste à laquelle — puisqu'il s'agit du « genre national » par excellence — je ferai les honneurs de la reproduction intégrale :

MANON, 1^{er} ACTE. (M. MASSENET.)

1. M^{lle} MÉNARD. 21.9 Rôle de MANON.
Réplique : M. PAULET.

LE PARDON DE PLOERMEL, 1^{er} ACTE. (MEYERBEER.)

2. M. COULOMB. 23.5 Rôle de CORENTIN.

JEAN DE NIVELLE, 1^{er} ACTE. (LÉO DELIBES.)

3. M^{lle} PRADIER 22.3 Rôle d'ARLETTE.
Répliques : M. PAULET et M^{lle} CÉBRON-NORBENS.

SAPHO, 4^e ACTE. (MASSENET.)

4. M. TARÉRIA. 25.9 Rôle de JEAN GAUSSIN.
Répliques : M. AUDIGER.
M^{lles} CÉBRON-NORBENS, DUVERNAY
et PRADIE.

LES NOCES DE JEANNETTE. (VICTOR MASSÉ.)

5. M. BELLET. 25.11 Rôle de JEAN.
Réplique : M^{lle} AMORETTI.

WERTHER, 3^e ACTE. (MASSENET.)

6. M^{lle} GUSTIN. 25.10 Rôle de CHARLOTTE.
Réplique : M^{lle} CHANTAL.

MANON, 2^e ACTE. (MASSENET.)

7. M. FÉLISAZ. 26.11 Rôle de DES GRIEUX.
Réplique : M^{lle} LAMBERT.

LES NOCES DE FIGARO, 2^e ACTE. (MOZART.)

8. M^{lle} JURAND. 23.10 Rôle de SUZANNE.
2^e accessit en 1907.
Répliques : M^{lles} CHANTAL et GUSTIN.

CAVALLERIA RUSTICANA. (MASCAGNI.)

9. M^{lle} DUVERNAY. 24.10 Rôle de SANTUZZA.
Répliques : M. TARÉRIA.
M^{lles} DEMOUGEOT (Gabrielle)
et GUSTIN.

WERTHER, 3^e ACTE. (M. MASSENET.)

10. M^{me} GARCHERY. 23.1 Rôle de CHARLOTTE.
1^{er} accessit en 1907.
Réplique : M^{lle} AMORETTI.

MIREILLE, 2^e ACTE. (GOUNOD.)

11. M. AUDIGER. 26.1 Rôle de RAMON.
a concouru en 1907.
Répliques ; MM. VILLARET, COMBES, ANCELIN.
M^{lles} ROBUR et DUVERNAY.

CARMEN, 1^{er} ACTE. (G. BIZET.)

12. M^{lle} DEMOUGEOT (Gabrielle) 21.11 Rôle de CARMEN.
1^{er} accessit en 1907.
Répliques : MM. TARÉRIA, VILLARET.
M^{lles} DEVRIÈS et M^{me} RENAUX.

LA VIE DE BOHÈME, 3^e ACTE. (PUCCINI.)

13. M^{lle} CHANTAL. 22.7 Rôle de MIMI.
Répliques : MM. PAULET, VILLARET et
M^{lle} JURAND.

LOUISE, 3^e ACTE. (CHARPENTIER.)

14. M^{lle} ROBUR. 24.3 Rôle de LOUISE.
1^{er} accessit en 1907.
Réplique : M^{lle} TARÉRIA.

LE BARBIER DE SÉVILLE, 1^{er} ACTE. (ROSSINI.)

15. **M. PONZIO.** 25.4 Rôle de FIGARO.
2^e accessit en 1907.

Réplique : M. ANGELIN.

APHRODITE, 1^{er} ACTE. (C. ERLANGER.)

16. **M^{lle} CÉBRON-NORBENS.** . 20.3 Rôle de CHRYSIS.
2^e accessit en 1907.

Réplique : M. TARÉRIA.

MANON, 1^{er} ACTE. (MASSENET.)

17. **M^{lle} LAMBERT.** 21.5 Rôle de MANON.

Réplique : M. COULOMB.

CARMEN, 2^e ACTE. (BIZET.)

18. **M. LALOYE.** 21.5 Rôle de DON JOSÉ.

Réplique : M^{me} GARCHERY.

LE ROI L'A DIT. (LÉO DELIBES.)

19. **M. VILLARET.** 23.9 Rôle du MARQUIS DE MONCONTOUR.

Répliques : M. PAULET, M^{lle} ROBUR, DEMOUGEOT (Gabrielle).

M^{lles} CHANTAL, CÉBRON-NORBENS et DEVRIÈS.

LE BARBIER DE SÉVILLE, 2^e ACTE. (ROSSINI.)

20. **M. VAURS.** 26.10 Rôle de BARTHOLO.
1^{er} accessit en 1907.

21. **M. DUPRÉ (Pierre)** . . . 23.11 Rôle de BASILE.

Réplique : M^{lle} LAMBERT.

LA TOSCA, 2^e ACTE. (PUCCINI.)

22. **M. COMBES.** 28.4 Rôle de SCARPIA.

Réplique : MM. AUDIGER, RAULET.
M^{lle} CÉBRON-NORBENS.

WERTHER, 3^e ACTE. (MASSENET.)

23. **M^{lle} RAVEAU (Alice).** . . 20.10 Rôle de CHARLOTTE.

Réplique : M^{me} MATHIEU-LUTZ.

L'ÉPREUVE VILLAGEOISE. (GRÉTRY.)

24. **M. PAULET.** 21.1 Rôle d'ANDRÉ.

Réplique : M^{lle} DEMOUGEOT (Gabrielle).

HÄNSEL ET GRETEL, 1^{er} ACTE. (HUMPERDINK.)

25. **M^{lle} AMORETTI.** 22.11 Rôle de GRETEL.

a concouru en 1907.

Réplique : M^{lle} CHANTAL.

Dans son ensemble, le concours a été médiocre, et il ne pouvait en être autrement, pour des raisons diverses. Dépouillées de tout ce qui leur donne un peu d'éclat dans les représentations ordinaires, certaines scènes (comme celle du *Pardon de Ploërmel*, 1^{er} acte) sont d'une pauvreté musicale ahurissante !... Dans *Aphrodite*, M^{lle} Cébron-Norbens a voulu forcer le succès par le charme savant et la transparence d'un costume qu'autorisait le rôle très voluptueux de Chrysis ; mais l'art du costume entre-t-il en ligne de compte ? En ce cas, les noms des modistes devraient figurer au palmarès ! M^{lle} Demougeot, sœur de l'artiste de l'Opéra, a beaucoup plu dans une scène de *Carmen*, où elle a de la grâce et du

piquant, avec une voix très juste, et M. Ponzio, dont nous avons apprécié la rondeur (ceci sans plaisanterie !) en 1907, a très bien dit l'air du *Barbier*. Dans les œuvres très mélodramatiques, comme *Cavalleria*, l'impression fut plutôt pénible.

PIANO (HOMMES). — Le morceau de concours était la 4^e ballade de Chopin, œuvre de haute poésie romantique, de grande fantaisie et de sentiment profond. Pour jouer convenablement cela, il faut procéder comme l'acteur qui veut interpréter un rôle dans un drame de Shakespeare ou d'Hugo : *faire la synthèse* du personnage et faire sentir partout l'*unité* du caractère, *au lieu de juxtaposer des détails minutieusement étudiés*. Je souligne, car cette qualité, qui consiste à saisir et à exprimer le caractère d'un *ensemble*, est la vraie qualité de l'artiste. Trop d'élèves raffinent sur les menues choses et font des effets quelconques sans paraître comprendre le sens général du morceau ! Cependant — malgré cette réserve — le concours fut très bon. J'ai particulièrement remarqué un pianiste grec de 14 ans, Eustratiou, élève de M. Diémer : c'est un tempérament d'artiste ; il chante intérieurement ; il *vit* ce qu'il joue ; il a fait la synthèse dont je parlais. Il faut signaler aussi le mérite très sérieux de MM. Trillat, Gayraud (premier prix), Gallou, Gaunlett (2^e prix), Moretti, Schmidt, Schwaab (accessits). Le morceau de déchiffrage était une brève composition entortillée, un peu pénible, avec une construction rythmique peu claire, de M. Widor. Presque tous les candidats l'ont jouée avec une exactitude matérielle impeccable, mais sans paraître comprendre ce qu'ils jouaient ; ils sont excusables.

HARPE CHROMATIQUE ET HARPE A PÉDALES. — La harpe chromatique, de l'avis unanime des auditeurs, a fait excellente figure. C'est un instrument qu'il serait déplorable de voir disparaître du Conservatoire de Paris, et nous espérons bien que M. Gaston Doumergue, avec son habituelle impartialité, saura se placer au-dessus de rivalités mesquines pour garantir à deux instruments différents, mais non exclusifs l'un de l'autre, un régime d'entière liberté. Nous ne sommes plus à l'époque des privilèges, comme au temps de Lulli, et le concours d'hier vient de prouver une fois de plus que la harpe à pédales pouvait continuer à vivre à côté de la harpe chromatique. Les virtuoses choisiront. Le morceau de concours, pour la harpe chromatique, était une fantaisie brillante, surchargée de difficultés, du regretté Pfeiffer. Le morceau de lecture à vue, écrit par M. Lavignac, était également très difficile. Les élèves de M^{me} Tassu-Spencer ont fait honneur à la classe de ce professeur éminent : après une exécution pleine de charme et d'une sûreté merveilleuse, M. Mulot et M^{lle} Chalot — deux enfants ! — ont obtenu un premier prix. Nous espérons mieux qu'un premier accessit pour M^{lle} Montmartin, qui a de très réelles qualités de virtuose et de musicienne.

Pour la harpe à pédales, le morceau de concours, agréable mais un peu banal, était dû à M. Galeotti. Il y eut quelques cordes cassées ; nul n'a le privilège de ces incidents ; mais il y eut aussi des élèves de sérieuse valeur : M^{lles} Pierre Petit, Delgado-Perez et Laggé, Inghelbrecht, Dretz et Gaulier. L'an dernier, un compositeur avancé qui se pique de « justice » mais qui n'est pas toujours impartial, exaltait la harpe à pédales (au détriment de l'autre, bien entendu), à cause de ses « fusées de notes », du *glissando* poétique (?) qu'on opère sur le plan unique de ses cordes. Cette année, les amateurs du *glissando* — que

je tiens pour antimusical — ont dû être satisfaits. Sur la harpe chromatique comme sur la harpe à pédales, nous avons eu des fusées de notes en *glissando*. Voilà qui est rassurant pour l'avenir de la musique.

CONCOURS DE CONTREBASSE, VIOLONCELLE ET ALTO. — Entre autres traditions, le Conservatoire de musique perpétue celle qui consiste à ouvrir la série des concours publics par les instruments graves de la famille des archets et des cordes : c'est la journée des joies austères.

Or donc, le samedi 4 juillet, le jury, qui, sous la présidence coutumière de M. Gabriel Fauré, réunissait les compétences diverses de MM. E. Colonne, Xavier Leroux, G. Caussade, E. de Bailly, J. Salmon, P. Chavy, L. Fournier, Hasselmans, A. Bruneau et R. Schidenhelm, fit comparaître le premier contrebassiste sur le coup de neuf heures et, quand le dernier de la série eut achevé la fantaisie, assez fantaisiste, de M. E. Ratez, on eut assez nettement l'impression de ce qui allait se produire, c'est qu'une juste sévérité ne trouverait pas matière à premier prix. Ainsi décida le jury. Le concours nous a semblé gris et monotone, sans relief. Est-ce la faute à l'instrument ? Au morceau de concours ? aux concurrents ?

Répétons ici une fin d'hexamètre virgilien : *Paulo majora canamus*, et passons au violoncelle. Le concours de cette année, qui se jouait sur le *concerto* de Schumann, mit en avant la personnalité artistique de M. Vaugeois, un virtuose de demain, dont les quinze ans s'unirent aux dix-sept ans de M. Mas dans le partage d'un premier prix. Ensuite comment le jury s'y prit pour attribuer dans le lot des autres concurrents seconds prix et accessits, c'est ce que nous ne saurions dire. Nous croyons que son choix fut juste ; au reste le public s'y rangea.

Montons encore une octave et arrivons au domaine des altistes. A notre sens, leur concours aura été le clou de la journée. La classe de M. Laforge présentait six concurrents : il y eut six récompenses, motivées par l'exécution du *Concertstück* de M. Enesco et un morceau de lecture à vue de M. Xavier Leroux. Nous devons dire que ce tournoi artistique avait quelque chose de particulièrement attachant, chaque concurrent apportant sa note personnelle, son individualité artistique, sa manière propre de comprendre et d'interpréter l'œuvre de M. Enesco.

Trois premiers prix à l'unanimité : M. Rousseau, un beau tempérament de virtuose, domine l'ensemble ; la sonorité est chaude et généreuse ; l'artiste s'impose. A ses côtés, plus modestes, mais tout aussi solides à leur poste, M^{lle} Dumont et M. Taine. M. Barrier fit preuve d'une réelle personnalité : à l'unanimité, le jury lui décerne un second prix. Enfin les qualités de charme et d'élégance qui caractérisent M. Mayena le désignèrent pour un premier accessit, tandis que M^{lle} Desnoyers — jeu égal et modeste — dut se contenter d'un second.

Au reste, voici la nomenclature des récompenses en ce jour :

CONTREBASSE

Classe de M. CHARPENTIER.

Morceau de concours et de lecture à vue de M. E. RATEZ.

Le jury ne décerne pas de premier prix.

DEUXIÈMES PRIX.

MM. Dumont, Juste et Anrès.

PREMIER ACCESSIT

M. Leuliet, à l'unanimité.

ALTO

Classe de M. LAFORGE.

Morceau de concours : *Concertstück*, de G. ENESCO.

Morceau de lecture à vue de M. XAVIER LEROUX.

PREMIERS PRIX

M. Rousseau, M^{lle} Dumont et M. Taine, à l'unanimité.

DEUXIÈME PRIX

M. Barrier, à l'unanimité.

PREMIER ACCESSIT

M. Mayeux.

DEUXIÈME ACCESSIT

M^{lle} Desnoyers.

VIOLONCELLE

Morceau de concours : *Concerto* de SCHUMANN.

Morceau de lecture à vue de PAUL VIDAL.

PREMIERS PRIX

M. Paul Mas, élève de M. Cros Saint-Ange.

M. Vaugeois, élève de M. Cros Saint-Ange.

SECONDS PRIX

M. Pierre Jamin, élève de M. Loëb.

M. Ruysen, élève de M. Loëb.

PREMIERS ACCESSITS

M. Challet, élève de M. Cros Saint-Ange.

M. Dussol, élève de M. Cros Saint-Ange.

M. Dumont, élève de M. Loëb.

SECONDS ACCESSITS

M. Maréchal, élève de M. Loëb.

M. Mangot, élève de M. Loëb.

M. Alaux, élève de M. Loëb.

M. Roger Martin, élève de M. Cros Saint-Ange.

CONCOURS DE VIOLON. — Vingt-huit candidats ou candidates, entre lesquels le jury a partagé 4 premiers prix (M. Michelin, M. Carembat, M^{lle} Wolff et M^{lle} Taluel ; à noter que M. Carembat concourait pour la première fois) ; quatre seconds prix (M^{lle} Roussel, également à son premier concours, MM. Tinlot, Poirier et Brettly), cinq premiers accessits (MM. Cornette, Hémery, premier concours), M^{lles} Goyon et de la Hardrouyères, M. Olmagu), enfin quatre seconds accessits (M. Duran, M^{lles} Elwell et Didier, M. Villain).

Le morceau imposé était le concerto (op. 53) de Dvorak. Le morceau de lecture à vue (un quatre temps, *andante*) était dû à M. Albert Bertelm, qui l'avait hérissé de notes diésées ou bémolisées, plutôt que de coups d'archet difficiles ou de doigtés compliqués.

L'ensemble du concours donne lieu de constater que l'enseignement du violon est poussé à un degré de perfection remarquable, et que dans les quatre classes, il y a une émulation qui rend bien difficile de faire un choix et de formuler des préférences. Comment a pu procéder le jury, par quels moyens de notation et de comparaison, pour faire son office et prononcer des jugements — élection et élimination — fondés sur la justice et l'équité ? Nous nous le demandions avec angoisse avant, comme après la proclamation des récompenses. Une des premières qualités du violoniste, disons la première, est la qualité de l'archet ; car des mains gauches habiles et brillantes, vigoureuses et agiles à la fois on en rencontre en grand nombre. C'est par le bras droit que le violoniste affirme sa personnalité, traduit sa pensée et son interprétation de la musique, passe de la catégorie des élèves dans le cénacle des maîtres. Il a paru hier que le jury avait un peu méconnu ce principe et n'y avait point toujours conformé ses jugements. Quelques lauréats sont possesseurs d'un bras droit qui ne leur permettra jamais de s'élever au-dessus du vulgaire ; d'autres, au contraire (en tête desquels nous placerons M. Allard), ont des qualités d'archet et de son qui auraient dû leur attirer les faveurs d'un aéropage éclairé. Il est vrai que si éclairé fût-il, l'aréopage a pu commettre des oublis, et se laisser aller par moments à une douce somnolence ou à une poétique rêverie. Entendre vingt-huit fois de suite le même solo de violon, et vingt-huit fois la même page de déchiffrage, est une corvée qui est dure, surtout pour des esprits délicats et des intelligences d'artistes. Il faut être du métier, non pas seulement de la musique, mais du violon, l'avoir étudié au point de vue technique, l'aimer passionnément, pour supporter une pareille épreuve, et encore, pour qui veut faire son devoir jusqu'au bout, il faut être inaccessible... à l'intrigue !

VIENNENT DE PARAÎTRE :

Œuvres en prose de Richard Wagner, traduites en français par J.-G. Prod'homme et F. Holl, tome second des *Gesammelte Schriften*, 1 vol., chez Delagrave, 3 fr. 50.

Schubert, par L.-A. Bourgault-Ducoudray ; *Rameau*, par Lionel de la Laurencie ; *Boïeldieu*, par L. Augé de Lassus. Ces 3 vol. dans la collection des « Musiciens célèbres » (Laurens).

L'Almanach des spectacles par Alfred Soubies, année 1907 (Flammarion).

LES CHORALES DANS LES LYCÉES DE JEUNES FILLES. — Récemment, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, il y eut deux grands concerts : l'un donné par la chorale des lycées de jeunes filles de Paris (700 exécutantes), l'autre donné par la chorale du lycée Fénelon seul (180 exécutantes environ), sous la direction effective de M. Gabriel Pierné, chef d'orchestre. La *Revue musicale*, sachant que je me suis spécialement consacrée à l'enseignement de la diction et du chant, a bien voulu me demander quelques impressions et idées générales. Je m'en acquitte bien volontiers, sans revenir sur le détail de charmantes exécutions dont le compte rendu a été donné ici même.

C'est une bonne et heureuse innovation d'avoir créé des chorales dans les lycées de jeunes filles. L'esprit féminin, plus souple, plus spontané, plus brillant que l'esprit masculin, est servi par des organes délicats et frêles qui risqueraient de s'épuiser rapidement, au détriment de la vie féminine future, sous l'influence d'un surmenage intellectuel continu. Le chant, la diction, viennent

apporter la distraction voulue, la gymnastique pulmonaire nécessaire. Non pas que cette gymnastique soit inutile aux hommes ; mais elle s'impose moins, parce que, quant à présent, les filles ne sont pas fatalement destinées, comme leurs frères, à exercer rapidement un métier. Par conséquent beaucoup d'entre elles consacreront à la musique les heures que les collégiens emploient à des répétitions multiples dans le but d'arriver bons premiers à cette course que la concurrence pour la vie rend obligatoire. Les chorales devraient englober tous les enfants, quelles que soient leurs aptitudes ; effectivement, il ne s'agit pas ici de créer des chœurs artistiques comme à l'Opéra, et par conséquent d'opérer une *sélection forcée*. Il s'agit de développer les poumons et les goûts artistiques de tous les enfants, et particulièrement de ceux qui, étant peu doués, ont besoin de plus d'exercices, de plus de conseils. Ce qu'il serait nécessaire de reviser, c'est l'âge moyen qu'il convient d'adopter pour les choristes. De 6 à 12 ou 13 ans, et à partir de 15 ans, il n'y a ordinairement aucun inconvénient à développer la voix. Mais de 13 à 15 ans il vaudrait mieux se contenter de travailler la prononciation, les agglomérations de voyelles ou de consonnes difficiles, la mesure, le phrasé musical, que le solfège ou le chant. Les jeunes filles se forment à ce moment, la voix mue, et le repos vocal est indispensable.

Actuellement, quelle est la situation des chorales dans les lycées de jeunes filles ? Les enfants peuvent être choisies à partir de 13 ans pour la chorale extérieure et de 6 ou 7 ans pour la chorale intérieure. Elles sont dirigées par un maître ou une maîtresse de solfège. Or, pour qu'un ensemble marche d'accord, plusieurs conditions s'imposent. Une respiration *moyenne réglée d'avance*, qui convienne aux souffles les plus courts. Un souffle pris sans brutalité pour ne pas *détonner*. Une prononciation *uniforme*, de façon que les quantités de voyelles ou l'explosion des consonnes ne se contrarie pas. Enfin, il faut à tout prix empêcher les éclats de voix de certains enfants qui ont un goût désordonné pour le chant individuel, même dans les chœurs. Or tout cela peut être réduit en quelques maximes inscrites au tableau noir.

PRINCIPES A INSCRIRE AU TABLEAU NOIR.

1. — Tenez-vous debout en station hanchée.
2. — Pas de vêtements serrés ; le corps et le col libres.
3. — Regardez le chef d'orchestre.
4. — Tenez le cahier de la main gauche, un peu éloigné du visage.
5. — Chantez ; ne criez pas.
6. — Articulez nettement les consonnes. Pour les voyelles, ouvrez la bouche comme dans la parole.
7. — Ne traînez pas le son.
8. — Ne prenez pas le son en-dessous.
9. — Ne faites pas d'efforts ni de grimaces en chantant. Soyez simple.
10. — Devenez bonnes musiciennes, si vous voulez plus tard être bonnes chanteuses.

Du reste, en attirant l'attention du *maître de solfège* sur les nécessités d'une chorale, il comprendra de lui-même que son rôle n'est plus seulement de faire donner la note juste et en mesure, mais encore de *régler rigoureusement* la mesure, les reprises, la prononciation *communes*, et de ne pas laisser les empiétements

se produire, parce qu'ils détruisent l'harmonie de l'ensemble. Aux maîtres de chant pur et individuel, reviendra plus tard le soin de cultiver la voix dans le sens de l'étendue du timbre, de la légèreté de l'expression raffinée. Mais si le maître de solfège ne veut pas être distancé, il doit s'occuper de fixer la *mise* de voix en commun, la prononciation, les tenues de son, les *forte* et les *diminuendo*. Un morceau, avant d'être chanté, doit être parlé d'abord, puis parlé en mesure, puis expliqué comme expression, enfin étudié pour l'intonation seulement, après avoir été dicté. Ces opérations terminées, on pourra joindre sans crainte la parole au chant et se passer au besoin de solfèges spéciaux. Une dernière condition est nécessaire : il faut donner des chœurs très faciles. Les chorales ne sont pas créées pour des individualités brillantes, pour des exceptions ; elles sont faites pour une *masse* qui, prise d'ensemble, a des aptitudes moyennes. Pourquoi abuser des difficultés d'intonation, de mesures composées ? L'essentiel est d'habituer les enfants à être très corrects et à ne pas perdre l'ensemble. Quand on arrive à ce résultat, on a fait beaucoup pour développer l'oreille et le goût. Certains enfants ont une tendance à crier ; la majorité ne chante pas, et se contente d'ouvrir démesurément la bouche. Il faut exiger que les uns donnent moins et les autres plus. L'ensemble s'en trouvera mieux. Il faut tenter aussi d'assouplir les nuances du *forte* au *piano*. Toujours trop ou trop peu ! Enfin se garder comme du feu des morceaux passionnels qui troublent la limpidité de la voix. Il faut, bien entendu, exiger des fillettes que la respiration ne soit pas gênée par le corset ou les vêtements. Pour les ensembles, quand le morceau est à peu près su, elles doivent être debout, savoir autant que possible le morceau par cœur, pour regarder le chef d'orchestre. Se tenir en station hanchée pour changer de pied sans se fatiguer et rester gracieuses. Pas de contorsions de visage ou de mouvements désordonnés du col à chaque note. Autant que possible le cou libre. Pas de cols qui l'emprisonnent. Nous dirons plus tard comment un maître de chant, qui peut surveiller les élèves individuellement, doit arriver en peu de temps à un bon résultat, s'il fait un *bon départ*.

Nous résumons notre opinion sur les chorales en disant que là où il faut instruire une masse et coordonner ses éléments, il faut que ces éléments restent très simples pour se combiner.

Dans les lycées de jeunes filles, on apprend l'anatomie du corps humain. Le professeur d'histoire naturelle aura soin d'indiquer aux enfants combien la connaissance du larynx et de l'appareil pulmonaire leur facilitera l'étude du chant.

ALIX LENOEL-ZEVORT.

Pierre Montan Berton (d'après le Journal de son fils, suite)

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE ET DU COMMENCEMENT DE LA RÉVOLUTION
MUSICALE EN FRANCE.

L'Académie royale de musique, vulgairement appelée *grand Opéra*, est une des créations du grand siècle ! son organisation porte l'empreinte du grandiose qui présidoit à toutes les conceptions de cette époque. Aussi Voltaire a-t-il pu écrire :

*Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux vers, la Danse, la Musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.*

S'il est vrai que par la longévité des œuvres on peut apprécier le mérite de leur conception, certes, celle qui présida à la fondation de notre grand Opéra fut (artistiquement parlant) une chose admirable, car c'est en 1646 que le *cardinal Mazarin* fit inaugurer ce temple des Beaux-Arts ! Nous sommes en 1837, et, malgré les changements de gouvernements, la tempête révolutionnaire, l'impéritie de certains directeurs, ce monument national ! ce monument unique ! est encore debout !!! et plus brillant que jamais après 191 ans d'existence.

Vainement les souverains étrangers ont tenté de créer des théâtres semblables dans leurs Etats : malgré leur puissance, leur or, les copies sont toujours restées au-dessous du modèle ; quelques parties souvent y ont été égalées, mais jamais dans aucun de ces théâtres étrangers on n'a pu parvenir à atteindre cette perfection, cet accord de chacune des parties dont en France se compose ce grand tout, et qui lui ont assuré la suprématie dont il jouit à juste titre dans l'opinion de toute l'Europe civilisée. Aussi, l'existence de notre Académie royale de musique fut-elle considérée, par tous les gouvernements qui ont régi la France depuis la fondation de cet établissement, comme une chose d'intérêt public, non seulement sous les rapports de gloire artistique, mais encore dans ceux de son influence politique et commerciale. Car il est notoire que presque tous les étrangers qui forment le projet de visiter dans le cours de leurs voyages notre belle France, et surtout Paris, y sont attirés par le désir de connoître tous les monuments de science et d'arts que renferme cette illustre cité. Et l'on peut affirmer que notre grand Opéra est pour beaucoup dans l'attrait irrésistible qui leur fait y prolonger leur séjour. Aussi toutes les fois que le trésor royal se trouvoit dans l'impossibilité de subvenir aux frais énormes et indispensables qu'exige la nature de cet établissement, tout le corps de ville s'est-il empressé de prendre l'Opéra à son compte, sachant combien le commerce de la ville de Paris, et même, quoi qu'en aient voulu dire certains économistes, celui des provinces, acquéroient de prospérité par le mouvement incessant des capitaux que le luxe nécessaire des représentations faisait verser dans le commerce (1). Cette vérité a été reconnue par tous nos Rois, et même la Convention ! cette terrible Convention, dont la fièvre de nivellement ! de destruction ! s'étoit emparé ! n'a pu s'empêcher de respecter l'œuvre de Louis XIV. Elle s'est seulement contentée de supprimer le titre d'*Académie royale de musique* et de le remplacer par celui de *Théâtre des Arts*.

Si elle n'avoit jamais fait plus de mal, nous ne prononcerions pas son nom avec un souvenir d'effroy, et consentirions, peut-être, à écouter l'éloge de certains membres de cette Assemblée qui, par leurs talents, leur énergique patriotisme, ont puissamment contribué à purger le sol français de la présence des armées étrangères... mais... mais... hélas ! je m'arrête. . Je ne suis qu'un ar-

(1) Il y a là, évidemment, une exagération. L'Opéra offrit de tout temps un attrait certain, mais au XVIII^e siècle cet attrait résidait particulièrement dans la partie chorégraphique. Au point de vue commercial, l'Opéra n'eut jamais beaucoup d'influence, car le luxe des représentations était factice ; les fournisseurs attirés étaient soumis à des réductions notables.

tiste... il me siérait donc fort mal de parler *Politique* et *Révolution*, car je n'entends rien à la première, crains la seconde et redoute sa sœur (1), ce qui fait, cher lecteur, que je retourne à mon cher Opéra. J'ai déjà dit que mon père prit possession de la place de maître de musique chef d'orchestre à l'Académie royale de musique sous la direction de M. Francœur. C'étoit en l'année 1757 (2). Comme mon père étoit né en 1727, il avoit donc trente ans à cette époque. Son directeur, qui connoissoit son goût épuré et son savoir dans l'art de la composition musicale, le chargea de retoucher presque tous les anciens opéras que l'on remettoit en scène. Les progrès qu'il avoit fait faire dans l'exécution, tant aux instrumentistes qu'aux chanteurs, permettoient de faire quelques tentatives pour essayer de tirer la musique françoise de l'ornière dans laquelle on l'avoit embourbée, par l'usage incessant d'une insipide psalmodie ! qui n'étoit ni du chant ni du récitatif, non comme celui de l'ingénieux Lully ! qui, par la simplicité de ses formes, sa vérité scénique, la religieuse observance des lois de la prosodie, pourrait encore maintenant servir de modèle en ce genre, mais par un prétendu récitatif, contraint et presque mesuré, tantôt à 2, à 3 ou à 4 tems, et toujours orné des fioritures de l'époque, *flutés*, *perlés*, *trilles*, *port de voix*, etc., etc., etc. Ce mauvais goût siégeoit alors à notre grand Opéra ; ses supots étoient d'autant plus blâmables dans l'entêtement de leur *statu quo*, qu'ils ne pouvoient ignorer le pouvoir qu'a toujours sur les masses une mélodie suivie, accentuée et véritablement chantante, une riche harmonie, et surtout un rythme constant et bien approprié aux sentimens, aux passions que l'on veut exprimer. La *Mélodie*, l'*Harmonie* et le *Rythme* sont donc en *musique* une trinité indivisible ! et ce n'est qu'en en faisant un judicieux employ que le génie de nos grands compositeurs sut luy faire prendre rang parmi les Beaux Arts (3) !

Pourtant nos rétrogrades n'ignoraient pas entièrement les effets que l'on pouvait obtenir par l'usage de ces moyens, car on en trouve quelques fois des exemples dans leurs œuvres, mais ce n'est jamais que dans les parties accessoires du drame, c'est-à-dire dans les *airs de Danse*, dans ce qu'on appeloit les *petits airs*, toujours chantés par les coryphées, ou bien dans les *chœurs* et dans les *marches*. Les situations les plus vives, les plus touchantes, les plus pathétiques, étoient le domaine exclusif de leur froid et lourd récitatif. C'est assurément de cette insipide psalmodie dont J.-J. a voulu parler, lorsqu'il dit que *l'allure de la musique française lui sembloit être celle d'une vache qui voudrait galoper*.

Le besoin des améliorations se fesoit d'autant plus sentir que déjà l'on connoissoit en France le *Stabat* de Pergolèse et sa *Serva padrona*, opéra écrit en 1734, ainsi que les belles compositions des *Hændel*, des *Léo*, des *Hasse*, des *Durante*, des *Scarlatti*, du célèbre *Jomelli* et de tant d'autres illustres maîtres, dont les œuvres fesaient l'ornement des bibliothèques musicales de toutes les

(1) Berton parlait souvent par énigmes. Dans son esprit la sœur de la Révolution devait être la guillotine.

(2) Voici une date controuvée par les dires antérieurs de Berton et par les biographes les plus autorisés. Si il remplaça Boyer, mort en 1755, alors qu'il fut appelé par Francœur, Pierre Berton aurait eu 28 ans et non 30.

(3) Cette critique s'adressait plus particulièrement à Rameau et à ceux qui avaient travaillé selon ses principes. Il s'agit bien là d'une opinion personnelle, car Pierre Berton étoit grand admirateur de Rameau, et il s'employa, comme directeur de l'Opéra, à remettre à la scène les principaux ouvrages du maître de la musique française.

personnes douées de cet instinct qui fait apprécier les véritables beautés de cet art magique.

Mon père étoit possesseur d'une grande partie de ces chefs-d'œuvre en manuscrits, cadeaux que lui avoient fait deux illustres amateurs de musique, le comte de *Lauraguais* et le comte d'*Albaret*. Comme il chantoit fort bien, c'est-à-dire en compositeur, et qu'il accompagnoit encore mieux, il se plaisoit souvent à dire, dans les cercles d'amateurs, une grande partie des œuvres de ces *Aristotes*, de ces *Horaces* de la véritable musique, à en analyser les beautés, et à en faire apprécier tous les mérites.

Si les philosophes du XVIII^e siècle ont sçu par leurs écrits préparer les esprits aux idées qui ont amené la réforme sociale, et engendré notre grande Révolution ! je puis dire avec orgueil que je suis fils d'un homme qui, par son savoir et la pureté de son goût, sut aussi préparer les esprits à notre Révolution musicale ! et lui forger des armes, pour l'aider à triompher, lorsque son heure serait venue (1). Ce fut en 1776, le 18 d'avril, que l'on représenta pour la première fois *Iphigénie en Aulide* de Gluck, et c'est de ce jour de triomphe harmonique, que l'on doit compter l'ère de cette grande Révolution artistique, c'est-à-dire 13 ans avant celle de 1789. Elle n'a pas fait répandre autant de larmes que cette dernière, mais elle a, ainsi qu'elle, donné naissance à de vives discussions, à une polémique acerbe, à des disputes passionnées, et même à une malédiction paternelle!!! car un certain M. de Gouges, Président au Parlement de Toulouse, a déshérité son fils parce qu'il étoit l'un des séides les plus passionnés du *Gluckisme*.

Le fait est constant, et je puis l'affirmer, car, bien jeune encore, étant après le dîner dans le salon, j'entendis raconter à Gluck ce fait par l'exilé lui-même. Alors son père avoit cessé d'exister, et ce malheur lui avoit rendu la liberté, mais non sa fortune. Il revenoit d'Egypte, où il avoit, dans la ville du Caire, été forcé, pour tâcher d'exister, de faire le métier de maître d'un café. A la fin de son récit, Gluck tout ému l'étreignit dans ses bras avec effusion, et lui dit : « Bon jeune homme, il faut plaider, et entrer dans vos biens ; il vous faut un avocat, eh bien c'est moi qui veux l'être ; j'ai bien su dans mon *Orphée* attendrir et toucher les supots de *Pluton* ; je saurai bien pour une aussi belle cause attendrir et toucher les supots de *Thémis*. » Toute la société applaudit à ce beau mouvement, et mon père de suite, en remettant un papier à Gluck, lui dit : « Je prie l'illustre Maître de vouloir bien offrir en son nom à M. de Gouges ce titre d'une grande entrée à l'Académie royale de Musique. »

Gluck en la lui offrant dit, avec sa chaleur et son énergie accoutumées : « Oui, je vais aller, avec mon ami Berton, me jeter aux pieds de mon auguste Ecolière ; nous lui raconterons tout ; nous la supplierons d'intercéder pour vous près du grand chancelier. Elle est si bonne, ma chère Marie-Antoinette, votre sainte reine, ma chère Elève ; oui, oui, j'en ai l'assurance, vous gagnerez votre cause et nous serons tous heureux. » L'illustre Maître ne s'étoit pas trompé ; la Reine prit un vif intérêt à l'affaire, et M. de Gouges fut réintégré dans tous ses biens dans l'année.

(1) Encore une fois, cette affirmation est fausse. Pierre Berton devint gluckiste par la force des choses, mais il étoit lulliste et ramiste jusqu'à l'arrivée du compositeur allemand, et ce n'est qu'en raison des relations nouvelles qu'il se fit dans le nouveau monde musical que son goût se transforma.

L'un des premiers emplois qu'il en fit fut de faire de magnifiques cadeaux à tous les premiers artistes qui avoient figuré dans *Iphigénie* et de louer à l'année une première loge à l'Opéra, qu'il ne manqua jamais d'occuper jusqu'au dernier jour de sa vie, mais qu'il avoit toujours eu soin de laisser vuide, lorsqu'on ne représentoit pas l'un des chefs-d'œuvre du Père de la Tragédie lyrique (1).

OEUVRES DE MON PÈRE, SA NOMINATION A LA DIRECTION DE L'ACADÉMIE ROYALE
DE MUSIQUE ET MA NAISSANCE.

Mon père, ainsi que l'on vient de le voir, par ses talens administratifs et le mérite de ses diverses productions, prit une part active dans le mouvement qui fit crouler le gothique système de notre prétendue musique française.

Pour parler convenablement de ses œuvres diverses, et éviter d'être taxé d'une partialité filiale, je crois ne pouvoir mieux faire que de relater ici ce qu'en ont dit *Choron* et *Fayolle* dans leur *Dictionnaire des Musiciens* ainsi que les articles des *Mémoires de Bachaumont* où son nom est cité.

Il est dit dans le *Dictionnaire*, 1^{er} volume, page 72, à l'article *Pierre Montan-Berton* :

« La place de maître d'orchestre de l'Opéra de Paris étant venue à vaquer (2), de l'aveu même de ses rivaux, il y fut nommé.

« Il obtint successivement, par ses talens, la place de maître de la musique du Roi et celles de surintendant de la musique de S. M. et d'administrateur de l'Opéra.

« Comme compositeur, il donna à l'Académie royale de musique, en 1755, en société avec Giraud, *Deucalion et Pyrrha*, paroles de *Sainte-Foix*. En 1761, il raccommoda et ajouta des chœurs et des airs de danse à l'opéra de *Camille*, de *Campra*. En 1764 il composa la partition d'*Erosine*, paroles de Moncrif. En 1766, il refit tous les chœurs et airs de danse de l'*Iphigénie en Tauride* de *Desmarets*. En 1767, il fit, en société avec Trial, *Silvie*, paroles de *Laujon*. En 1771, il fit également en société avec *Granier* l'opéra de *Théonis*, paroles de *Poinsinet*. En 1772, il arrangea avec l'auteur des *Essais sur la musique ancienne et moderne*, M. de la Borde, l'*Amadis des Gaules* de *Lully* (le récitatif excepté). En 1773, il composa en société avec la Borde l'opéra d'*Adèle de Ponthieu*, paroles du marquis de Saint-Marc. En 1774 il arrangea aussi, en société avec *Granier*, deux opéras pour le théâtre de la Cour, *Bellérophon* de *Lully* et *Issé* de *Campra*. Enfin, en 1775, il fit tous les divertissements de *Cythère assiégée*, opéra de *Gluck*.

« Jusqu'à sa mort, il s'est peu donné d'opéras anciens qu'il n'y ait travaillé, soit pour les coupures ou pour les augmentations jugées nécessaires, même dans *Castor* et dans *Dardanus* de *Rameau* dont plusieurs morceaux ajoutés sont de lui, notamment la chaconne si connue sous le nom de *Chaconne de Berton*.

« Ce fut sous son administration qu'on appela à Paris les célèbres *Gluck* et *Piccini* et que s'opéra en France la révolution musicale.

« *Gluck* avoit tant de confiance en ses talens, qu'il le chargea de refaire le

(1) Cette anecdote n'est pas facilement contrôlable. J'y vois surtout le désir qu'avait Henri Berton d'exalter le gluckisme de son père.

(2) Les auteurs du *Dictionnaire* ajoutaient : « Il se présenta au concours. » Dans tout ce qui suit il se trouve plusieurs variantes tendant toujours à exalter la valeur du père.

dénouement de son *Iphigénie en Aulide*, qui s'exécute encore telle que Berton l'a arrangée; et comme l'a très bien remarqué l'auteur de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*, sans ses nombreuses occupations, cet habile musicien eût été l'un de nos plus grands compositeurs.

« Personne ne posséda le talent de faire exécuter à un si haut degré que Berton, et son travail étoit d'autant plus pénible qu'à cette époque les artistes de l'orchestre de l'Opéra étoient loin d'avoir le grand talent qu'ils ont aujourd'hui, et que faire exécuter alors aux acteurs et aux musiciens la musique nouvelle, c'étoit leur faire parler une langue étrangère. Enfin l'on peut dire que c'est à lui que l'orchestre de l'Opéra est redevable du haut degré de réputation dont il jouit en Europe. »

Bachaumont dit au 1^{er} volume de ses mémoires, à la date du 16 novembre 1662 : « *Iphigénie en Tauride a été jouée aujourd'hui à l'Opéra ; les paroles sont de MM. Dauchet et Dupré, la musique de Campra et Desmarest. Ce drame si vanté n'a pas eu un succès très marqué. On a beaucoup applaudi aux morceaux de symphonie ajoutés : ils sont d'un nommé Berton, et donnent de grandes espérances de ce jeune homme.* »

Je crois que Choron a été mal informé en disant que mon père avoit composé pour la remise en scène de l'opéra de *Dardanus* sa célèbre chaconne, car j'ai toujours entendu dire que c'étoit pour l'*Iphigénie* de Campra et Desmarests qu'il l'avoit faite, et ce que dit *Bachaumont* semble venir à l'appui de mon assertion (1). J'ai le bonheur d'être possesseur du manuscrit autographe de cette chaconne; le plan général de ce morceau est largement conçu; le motif principalement noble et élégant, les oppositions y sont bien entendues et variées avec art, l'instrumentation y est traitée d'une manière surprenante pour l'époque; mais ce qui est encore plus surprenant, ce fut la *stretta*, car n'en déplaît à tous les maestros passés, présents et futurs, c'est un véritable et beau *crescendo*, le premier que l'on ait jamais entendu, et qui a été le type de tous ceux qu'on a composés depuis.

Cette chaconne acquit alors une si grande célébrité que le *Roi Louis XV* lui-même, lorsqu'il vouloit adresser la parole à mon père, ne l'interpelloit jamais par son nom, mais bien par celui de *Monsieur de la Chaconne* !

Dans les entr'actes dramatiques, dans les concerts publics et dans ceux d'amateurs, dans les sérénades, enfin, ainsi que de nos jours l'on a, en pareille circonstance, toujours exécuté la belle ouverture du *Jeune Henry* de notre illustre confrère *Méhul*, la chaconne de Berton étoit devenue le palladium des symphonistes.

Ce morceau fut composé en 1762 et 27 ans après, en 1789, le célèbre *Viotti* étant alors *directeur de l'Opéra Buffa* au *Théâtre Feydeau*, voulant, selon les usages du temps, donner le jour de Pâques un *Concert spirituel*, me demanda la partition de la chaconne de mon père. Il la fit exécuter avec le plus grand soin, et quoiqu'en compagnie de l'une des belles symphonies de l'immortel *Haydn*, et d'une des plus renommées de l'illustre maître *Gossec*, malgré ce voisinage et l'antériorité de sa conception, ce morceau eut un succès complet, et vint prouver encore qu'en fait de production dans les Beaux-Arts, le vrai Beau le sera toujours.

(1) Le doute subsiste au sujet de cette chaconne. Jusqu'ici tous les biographes l'ont appliquée à *Dardanus*.

Vers la fin de l'année 1776, mon père fut nommé Directeur de l'Opéra.

Et c'est aussi vers la fin de cette même année que je vis le jour, car je suis né le 17 de septembre de l'an 1766 (1).

D'après la similitude des dates, de ce double événement les tireurs d'oroscopes du tems auroient peut-être pu prédire que le fils du Directeur de l'Académie royale, d'un compositeur aussi distingué, ne pouvoit infaiblement (*sic*) que marcher sur les traces de son illustre père. Il ne m'appartient pas de juger la question, c'est au public à prononcer. »

A Villers-en-Bray, septembre 1836.

*
* *

Comme on vient de le voir par les nombreuses annotations que j'ai ajoutées au texte de Henri Berton, le journal de ce musicien ne pouvait être accepté sans contrôle. Néanmoins il présente un intérêt capital, en ce sens qu'il éclaire la physionomie d'un ancien artiste dont l'influence fut manifeste à l'Opéra lors de la période transitoire qui mit aux prises ramistes et gluckistes.

Afin de compléter une documentation très précieuse, jecrois devoir reproduire ici la soumission des Sieurs Berton et Trial, datée du 3 janvier 1767. Elle précise plusieurs points historiques ignorés des biographes :

« Nous soussignés Pierre Montan Berton, maître de musique de l'Académie royale, et Jean-Claude Trial, compositeur et directeur de la musique de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conty, nous soumettons par ces présentes de prendre et accepter de Messieurs les Prévôts des marchands et échevins de la ville de Paris l'exercice et administration du privilège de l'Académie royale de musique pour trente années, à compter de la prochaine clôture du théâtre, 1^{er} avril 1767, jusques à la clôture du théâtre, dernier mars de l'année 1797, moyennant le prix et somme de 600.000 livres, sçavoir 10.000 livres pendant chacune des dix premières années qui écheront au dernier mars 1777, 20.000 livres pendant chacune des dix années suivantes qui écheront au dernier mars 1787, et 30.000 livres par chacune des dix dernières années qui écheront au dernier mars 1797, les dites sommes payables sans aucunes déductions ni retenues, sous aucun prétexte de charges ou impositions établies ou à établir pour quelque cause que ce soit ; et seront les dits payemens faits par chacune année, de six mois en six mois et par avance, ainsi qu'ils s'y soumettent et s'y obligent.

« Plus les dits Sieurs Trial et Berton offrent et se soumettent de payer outre et par-dessus le susdit prix de la concession les pensions viagères demandées par les Sieurs Rebel (2) et Francœur (3), sçavoir :

(1) Il y a là deux erreurs manifestes : Pierre Montan Berton fut nommé directeur de l'Opéra en 1767 (6 février), ainsi qu'en témoignent les archives de l'Opéra, et c'est en cette même année que le narrateur vit le jour. Il avait 16 ans lorsqu'il se mit en ménage avec la célèbre M^{lle} Mailard, d'un an plus âgée que lui, et il fut père l'année suivante. Chose curieuse, dans une lettre qu'il écrivait en 1841 à Edouard Monnaï, il se disait âgé de 75 ans. Il se serait donc toujours volontairement vieilli d'une année dans ses narrations.

(2) Rebel (François), né le 19 juin 1701, mort en 1775 à Paris (7 nov.). De 1772 à 1775 il fut administrateur général de l'Opéra, après en avoir été co-directeur.

(3) Francœur (François), né le 28 septembre 1698, mort à Paris le 6 août 1787. Il fut directeur de l'Opéra en compagnie de Rebel pendant 31 ans, de 1736 à 1767.

« Au Sieur Rebel la somme de 6.000 livres de pension viagère au pardessus de 3.000 livres de pareille pension dont il jouit actuellement, des quelles deux sommes faisant ensemble celle de 9.000 livres. Il sera reversible lors du décès du Sieur Rebel 2.000 livres aussi de pension viagère à la Dame son épouse, des quelles 2.000 livres, au décès de la dite Dame Rebel, il en passera mille livres à la Dame Girard, fille du dit Sieur Rebel, au même titre de pension viagère et le surplus des dites 9.000 livres sera éteint et supprimé à la mort du dit Sieur Rebel.

« Au Sieur Francœur la somme de quatre mille livres de pareille pension viagère au pardessus de 2.000 livres de pension dont il jouit actuellement, des quelles deux sommes faisant ensemble celle de 6.000 il en sera reversible lors de la mort dudit Sieur Francœur celle de 1.000 livres au Sieur Francœur son fils (1) et pareille somme de 1.000 livres à la Dame Laval, fille du dit Sieur Francœur père et le surplus des dites 6.000 livres sera éteint et supprimé au jour de la mort du Sieur Francœur père.

« Plus les dits Sieurs Trial et Berton offrent et se soumettent de payer pareillement et à compter du dit jour 1^{er} avril 1767 les appointements des acteurs, des préposés, commis et employés, les pensions dues par Lacademie, le quart des pauvres et toutes les autres charges et dépenses de la dite Académie royale de musique telles et ainsi que les dits Sieurs Rebel et Francœur en étoient tenus et chargés par les délibérations et arrêts du Conseil.

« Plus d'entretenir et exécuter toutes les autres charges et clauses et conditions portées aux dits délibérations et arrêts du Conseil dont ils déclarent avoir des copies et expéditions et avoir du tout entière et parfaite connoissance en sorte que les dites délibérations et arrêts du Conseil seront exécutés par eux, ainsi de même que s'ils avoient été concessionnaires par iceux aux lieu et place des susdits Sieurs Rebel et Francœur se soumettant singulièrement d'exécuter les charges portées sur la délibération et arrêt du Conseil qui avoient réduit le prix de la concession des susdits Sieurs Rebel et Francœur de cinq mille livres par an, sans pouvoir par les dits Sieurs Trial et Berton prétendre que les dites charges leur soient déduites ni diminuées.

« Plus les dits Sieurs Trial et Berton offrent et se soumettent d'entretenir tous les baux faits pour le loyer des petites loges à l'année jusqu'à leur expiration ainsi que ceux du Concert spirituel, de l'Opéra-Comique, des opéras de province et autres baux en marchés à l'année actuellement existant, si mieux ils n'aiment les résilier à leurs frais, dépens, risques, périls et fortune.

« Les Sieurs Berton et Trial se soumettent et s'obligent de prendre et recevoir des dits Sieurs Rebel et Francœur toutes les marchandises et effets composant le fonds de la dite Académie et servants à l'exploitation de son privilège du quel fonds sera fait état et estimation par experts à frais communs, du prix de la quelle estimation les dits Sieurs Trial et Berton demeureront débiteurs à la charge par eux leurs hoirs et ayans cause d'en représenter et remettre à la ville à l'expiration des dites trente années la même quantité et valeur soit en nature, soit en argent, d'après nouvelle estimation et inventaire qui en seront faits lors ainsi et de la même manière qu'il va être fait avec les dits Sieurs Rebel

(1) Francœur (Louis-Joseph) était le neveu de François Francœur et non son fils, mais on le considérait comme tel.

et Francœur, et promettent et s'obligent les dits Sieurs Trial et Berton conserver et entretenir les dits fonds appartenant à la ville, de même valeur pendant le cours de ladite concession et en justifier à la dite ville par inventaire et estimation qui en seront faits à l'amiable chaque année à la clôture du théâtre.

« Plus les Sieurs Trial et Berton se soumettent et s'obligent de ne pouvoir céder ni transporter le droit de la dite concession en tout ou partie sans l'agrément de la ville et la permission de Sa Majesté.

« Plus les dits Sieurs Berton et Trial offrent et se soumettent pour sûreté : 1^o envers la ville de l'exécution de ladite concession et de toutes les obligations qu'elle pourra être en droit d'exercer contre eux et 2^o et subsidiairement et après que la dite ville aura été entièrement satisfaite pour sûreté de toutes les dettes particulières que les dits Sieurs Trial et Berton pourront contracter relativement à l'exercice du dit privilège, de remettre et déposer incontinent après l'acceptation de leurs dites offres et arrêt d'homologation d'icelles la somme de quatre cens mille livres à la caisse de la ville dont les dits Sieurs Prévôts des Marchands et Echevins disposeront, ainsi qu'ils aviseront pendant les dites trente années de concession, des dits Sieurs Trial et Berton, après les quelles les dites 400.000 livres seront remises aux dits Sieurs Trial et Berton ou leurs représentans, et après avoir par eux ou leurs représentans satisfait à l'exécution de la dite concession et de toutes obligations envers la ville et subsidiairement au paiement de toutes les dettes particulières relatives à l'exercice du susdit privilège, à l'effet de quoi les dites 400.000 livres demeureront spécialement et par privilège affectées, et en outre les dits Sieurs Berton et Trial y affectent généralement tous leurs autres biens meubles et immeubles présens et à venir.

« Et attendu que la dite somme de 400.000 livres doit servir aux dits Sieurs Prévôts des marchands et Echevins à acquitter en partie aux dits Sieurs Rebel et Francœur ce que la ville se trouvera leur devoir pour le prix des marchandises et effets composans le fonds de la dite Académie au delà de 83.000 livres qui appartiennent à la ville dans le dit fonds, les dits Sieurs Trial et Berton proposent que ce qui se trouvera excéder les dites 83.000 livres et dont la ville se trouvera par ce moyen débitrice envers les dits Sieurs Rebel et Francœur soit conservé par la ville sans être tenue envers eux d'aucun intérêt pendant le tems de la dite concession, mais qu'à l'égard de l'excédant des dites 400.000 livres qu'il leur en soit payé l'intérêt sur le pied du denier vingt cinq sans aucune retenue par chaque année de la dite concession, lesquels intérêts seront compensés sur les sommes qu'ils devront annuellement à la ville.

« A Paris, ce trois janvier 1767.

TRIAL,

BERTON (1). »

(A suivre.)

MARTIAL TENEO.

(1) Archives de l'Opéra.