

LA REVUE MUSICALE

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

N° 7 (neuvième année)

1^{er} Avril

1909

Le public.

Le public n'est pas musicien. Axiome qu'il faudrait poser au début de toute entreprise musicale !

Dimanche dernier, en sortant de la salle du Châtelet où M. Gabriel Pierné venait de diriger les admirables *Béatitudes* de César Franck, j'entendais deux Messieurs très bien échanger leurs impressions :

— C'est une musique très *jolie* (sic), mais un peu monotone, *parce qu'elle manque de mélodie* !

Je me rappelle qu'à l'Opéra de Vienne, un soir de septembre 1882, nous étions sur le point, L. et moi, de prendre un fauteuil au guichet, pour la *Götterdämmerung*. Tout à coup, comme il arrive souvent là-bas, changement de spectacle. On annonce : *Flick und Flock*, ballet en cinq actes. Naturellement, nous nous retirons ; mais voilà qu'on nous dit de plusieurs côtés : « Ne vous en allez pas ! *Flick und Flock*, c'est bien plus beau !... »

Le public n'est pas musicien. A l'Opéra, il n'a presque jamais écouté une ouverture. Ce qu'il aime, c'est la musique littéraire, la symphonie à programme, le *Désert* ou la *Marche hongroise* ; il ne va pas plus loin. Et encore ! Mes deux amateurs de dimanche dernier, pour qui C. Franck « manque de mélodie », me rappellent le mot de Gluck dans l'épître dédicatoire de *Pâris et Hélène* : « sous prétexte qu'ils ont des yeux et des oreilles, n'importe de quelle espèce, certains hommes se croient en droit de juger des beaux-arts ! »

C'est le public — *notre* public, hélas ! — qui faisait dire à Mozart écrivant à son père (lettre du 1^{er} mai 1778) : « Je suis parmi des bêtes brutes, quant à la musique. »

C'est le public qui appela Gluck « le grand hurleur », Mozart « un barbare romantique », Méhul « le tapageur », et Beethoven « un sauvage » dont la musique « n'est pas de la vraie science, mais de la savante ignorance » (1)...

(1) *Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie métho.*, 1818, article Sonate.

Le public ne comprend rien à la vraie musique. Est-ce à dire qu'on en peut profiter pour abuser de lui, pour bluffer, pour chercher de faciles succès personnels? Non; il y a un autre point de vue. Si le public n'est pas musicien, songeons qu'il y a chez lui un très sincère désir de devenir musicien; et il faut diriger cette tendance.

On dit dans la *Louise* de Charpentier : les ouvriers aspirent à être des bourgeois ; les bourgeois, à être des artistes ; les artistes, à être des dieux !

Je dirai, en parodiant cette parole :

Les sourds-musicaux veulent être pris pour des amateurs « adorant » la musique ; les amateurs aspirent à être de vrais connaisseurs, et les connaisseurs rêvent de composer.

Tous ceux qui parlent et qui écrivent devraient avoir pour but de favoriser le passage du deuxième au troisième degré de cette échelle ; tous ceux qui se servent du papier à portées devraient être des éducateurs — et se résigner à la patience !

J. C.

Théâtres officiels

A l'Opéra et à l'Opéra-Comique, peu de changement dans la situation. Voici le bilan du dernier mois.

Opéra.

Recettes détaillées du 16 février au 15 mars 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 févr. 1909	<i>Armide.</i>	Gluck.	13.399 39
19 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	19.579 33
20 —	<i>Monna Vanna. — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	9.653 »
22 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	14.867 45
24 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.682 39
26 —	<i>Monna Vanna. — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	15 471 33
27 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	11.891 »
1 ^{er} mars	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.560 45
3 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	12.887 89
5 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.100 83
6 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	11.639 50
8 —	<i>Monna Vanna. — Javotte.</i>	H. Février. — Saint-Saëns.	14.872 95
10 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. — L. Delibes.	15.067 39
12 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	15.893 33
13 —	<i>Samson et Dalila. — Javotte.</i>	Saint-Saëns.	12.597 »
15 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.111 45

Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 16 février au 15 mars 1909.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 févr. 1909	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	7.785 »
17 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.202 »
18 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.685 50
19 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.419 50
20 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	9.576 50
21 — matin.	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.634 50
— soirée.	<i>Sanga.</i>	I. de Lara.	7.456 50
22 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	3.584 50
— soirée.	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.069 50
23 — matin.	<i>Sapho.</i>	Massenet.	7.898 50
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.769 50
24 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	4.972 »
25 — matin.	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i> <i>La Habanera.</i>	Massenet. — R. La- parra.	2.799 50
— soirée.	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.118 50
26 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	4.644 »
27 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.863 16
28 — matin.	<i>La Vie de Bohème. — Les Noces</i> <i>de Jeannette.</i>	Puccini. — V. Massé.	5.355 »
— soirée.	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	6.907 »
1 ^{er} mars 1909	<i>Philémon et Baucis. — Caval-</i> <i>leria Rusticana.</i>	Gounod. — Mascagni.	3.651 50
2 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.817 50
3 —	<i>Sapho.</i>	Massenet.	7.793 50
4 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.764 50
5 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	3.512 »
6 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.902 50
7 — matin.	<i>Orphée.</i>	Gluck.	7.050 50
— soirée.	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.026 50
8 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.547 »
9 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.863 50
10 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	1.259 50
11 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	4.075 »
— soirée.	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	7.955 50
12 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.429 50
13 —	<i>Solange.</i>	G. Salvayre.	8.995 16
14 — matin.	<i>Werther. — Les Noces de</i> <i>Jeannette.</i>	Massenet. — V. Massé.	9.125 50
— soirée.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.281 50
15 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.146 50

La fugue.

Le sujet et le contre-sujet dans la fugue à deux sujets. — Plan général. — Plan adopté dans la fugue de M. Dorsan van Reyschoot. (V. le Supplément du présent numéro.)

En publiant une fugue vocale dans notre Supplément, nous ne songeons pas à enrichir d'un morceau de salon le répertoire des pianistes ; nous voulions une œuvre sérieuse, rappelant à plusieurs de nos lecteurs des notions essentielles qu'ils ont peut-être oubliées. Nous nous sommes adressés, pour cette composition, à un maître éprouvé. Fils d'un musicien que feu Gevaert appréciait hautement, professeur très estimé dans une grande Ecole où il a déjà formé de bons élèves, auteur d'un grand nombre de compositions remarquables, M. Dorsan van Reyschoot nous

a bien envoyé ce que nous désirions, et la *Revue musicale* l'en remercie vivement. Pour que ceux qui ne sont pas encore familiers avec la fugue n'aient plus aucune excuse, l'auteur lui-même, sur notre désir, a bien voulu marquer ci-dessous le plan de son travail. — *La R. M.*

Le contre-sujet, construit en contrepoint double avec le sujet qu'il accompagne toujours, et qui par conséquent doit être renversable, doit trancher nettement avec ce dernier, tout en présentant un intérêt à peu près égal :



Le thème doit, à sa seconde entrée, être reporté à la quinte. Si le sujet donné va de la dominante à la tonique, une mutation apportée à la réponse permet à cette dernière d'entrer, — par une note appartenant à l'accord de tonique, — au moment où le sujet termine. Si le sujet va de la tonique à la tonique, on prépare la réponse, — qui cette fois se fait sans mutation, — par une coda de transition vers le ton de la dominante.

Le plan, en général. — Les règles ne sont pas inflexibles (1). Le développement peut être plus étendu que l'exposition ; la rentrée et la conclusion ont à elles deux des proportions sensiblement pareilles à celles de l'exposition. Seuls les divertissements commençant et terminant le développement peuvent avoir de l'étendue. Viennent ensuite, par ordre d'importance : ceux qui relient les différentes entrées du développement, et celui qui mène de la 4^e à la 5^e entrée de l'exposition ; quant à celui qui ramène la tonalité initiale entre la 2^e et la 3^e entrée, il faut qu'il soit extrêmement court.

Plan adopté pour la fugue qui est publiée dans le Supplément. — En voici l'analyse précise :

Exposition :	mesures	1, 2 et 3. <i>Sujet</i> au Ténor.
—	4, 5, 6.	<i>Réponse</i> à l'Alto, contre-sujet au Ténor.
—	7.	Court épisode ramenant la tonalité initiale.
—	8, 9 10.	<i>Sujet</i> au Soprano, contre-sujet à l'Alto.
—	11, 12, 13.	<i>Réponse</i> à la Basse.
—	14 à 17.	Divertissement empruntant son rythme au contre-sujet.
—	18, 19, 20.	<i>Sujet</i> au Ténor, contre-sujet à la Basse.
—	21.	Coda concluant l'exposition.

(1) Les quelques considérations générales qui suivent n'ont donc pas la portée de règles immuables.

- Développement : mesures 22 à 27. Divertissement tiré du rythme du contre-sujet.
- 28, 29 et 30. *Sujet* à l'*Alto*, contre-sujet au Ténor (dans le ton relatif).
- 31 à 33. Épisode de transition.
- 34, 35, 36. *Sujet* au *Soprano*, contre-sujet à l'*Alto*, dans le mode majeur du 3^e degré (en rapport de quinte avec le précédent).
- 37, 38. Épisode de transition sur le rythme du contre-sujet.
- 39, 40, 41. *Sujet* à la *Basse*, contre-sujet au *Soprano* dans le mode mineur du VII^e degré (en rapport de quinte avec le précédent).
- 42. Épisode de transition.
- 43, 44, 45. *Sujet* au Ténor, contre-sujet à la *Basse*, dans le mode majeur du II^e degré (en rapport de relatif avec le précédent).
- 46 à 50. Divertissement-épisode de transition sur le rythme du contre-sujet.
- 51, 52, 53. *Sujet* à l'*Alto*, contre-sujet au *Soprano*, dans le mode mineur du IV^e degré (cette modulation réservée comme dernière, le caractère essentiellement mobile du 4^e degré réclamant au plus tôt le sentiment de la tonalité principale).
- 54 à 58. Divertissement-épisode menant vers la rentrée. Au cours de ce divertissement une fausse rentrée (mesure 57).
- Rentrée : mesures 59, 60, 61. *Sujet* au *Soprano*. Ici le contre-sujet se trouve remplacé par un schéma rythmique nouveau, appelé à renouveler l'intérêt.
- 62 à 66. Divertissement sur le schéma rythmique nouveau.
- Strette : mesure 67. Entrée de la Strette par la *Réponse* à la *Basse*.
- Pédale : mesure 68. *Sujet* au Ténor sur Pédale.
- 69. *Réponse* à l'*Alto*.
- 70. *Sujet* au *Soprano*.
- 71, 72. Progression tonale d'un fragment du sujet.
- 73 74. Progression réunissant les rythmes primordiaux.
- 75. Épisode préparant la conclusion.

Conclusion : mesures 76 à 82. Conclusion en forme de choral ; le sujet par augmentation.

Cette analyse permettra de se rendre exactement compte d'un travail qui ne cherche pas à être une œuvre d'expression, mais où il ne faut voir qu'une « somme » des exercices d'école que tout bon musicien doit connaître.

DORSAN VAN REYSCHOOT,
Professeur d'harmonie et contrepoint
au conservatoire de Gand.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (suite)

LE DRAME LYRIQUE AU MOYEN AGE (I).

Dans mes analyses antérieures, j'ai suivi un plan déterminé par l'importance des dogmes : les prophéties, la naissance du Christ, sa vie, sa mort, sa résurrection ; les miracles des saints. Je voudrais aujourd'hui varier le point de vue et essayer de situer ces œuvres dans l'ensemble de l'histoire musicale.

Les pièces désignées par le terme général de « drame liturgique », assez heureusement créé par Danjou, se répartissent sur trois siècles, le ^x^e, le ^{xii}^e et le ^{xiii}^e. Elles nous ont été conservées, texte littéraire et musique, par sept manuscrits principaux, dont un, aujourd'hui à Orléans, a une importance capitale :

^{xi}^e siècle : manuscrit provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Il contient les deux plus anciennes pièces : *les Vierges sages et les Vierges folles* ; *les Prophètes*.

^{xii}^e siècle : 3 manuscrits : a) celui de la bibliothèque de Tours : la *Résurrection* ; b) le manuscrit, aujourd'hui à Padoue, ayant appartenu à la cathédrale de Beauvais : *Daniel* ; c) le manuscrit provenant de l'abbaye de Saint Benoît-sur-Loire, aujourd'hui à Orléans, et qui est la source la plus riche ; il contient : *les Filles dotées*, *les Trois clercs*, *le Juif volé*, *le Fils de Gédron*, *l'Adoration des Mages*, *le Massacre des Innocents*, *les Saintes Femmes au Tombeau*, *l'Apparition à Emmaüs*, *la Conversion de saint Paul*, *la Résurrection de Lazare*.

^{xiii}^e siècle : a) le manuscrit Biot (Bibliothèque nationale) : *les Pasteurs*, *les Trois Rois*, *la Nuit de Pâques* ; b) le manuscrit d'Origny Sainte-Benoîte, aujourd'hui à Saint-Quentin, *les Trois Maries*.

^{xiv}^e siècle : manuscrit de Cividale (Italie) : *l'Annonciation*, *la Complainte des*

(1) Leçon ayant servi de conclusion à la première partie des cours du jeudi (*Histoire du théâtre lyrique*).

trois Maries, le Sépulcre, le Jour de la Résurrection. Cette liste comprend un simple choix, dû, en partie, au hasard des circonstances qui nous ont conservé certains monuments. Il est bien entendu aussi que la représentation de tels drames se rattache à des usages antérieurs aux copies qui en ont été faites, et que la date d'une pièce ne saurait être identifiée avec l'âge du manuscrit qui la contient.

Dans ces compositions nous avons trouvé, à des degrés différents, tout ce qui est nécessaire à la constitution d'un drame lyrique. En rappelant leurs caractères essentiels, je les rapprocherai du théâtre grec et du théâtre moderne (celui de la Renaissance, à la fin du xvi^e et au commencement du xvii^e siècle). Entre les deux, notre moyen âge a été un peu négligé ; il convient de marquer sa place et sa valeur exactes.

I

Le théâtre lyrique du moyen âge est, à certains égards, beaucoup plus près du théâtre grec que du théâtre moderne.

Le premier et le second ont des origines toutes religieuses. En ce qui concerne les Grecs, nous n'avons plus les pièces de la période initiale, où poésie et musique étaient unies à la religion non plus par des souvenirs, des usages et des tendances générales (comme au temps d'Eschyle et de Sophocle), mais par une attache précise avec le culte. Pour le moyen âge, nous sommes plus heureux : nous connaissons fort bien la période initiale ; nous pouvons suivre l'évolution du drame lyrique depuis le moment où il s'ébauche dans les rites de l'Église, jusqu'au moment où il s'en détache pour être un « jeu » (*ludus*). Rapprocher les deux théâtres, grec et médiéval, c'est un peu comparer un adulte ou un homme fait avec un enfant ; ils ne sont pas de même taille ; la comparaison, néanmoins, peut être faite, car tous deux ont grandi suivant les mêmes lois et passé par les mêmes phases d'existence ; les caractères essentiels sont les mêmes.

Réserve faite de certaines différences profondes, que je n'ai pas besoin de rappeler, les analogies sont les suivantes :

1^o La tragédie grecque a pour origine un culte organisé, celui de Dionysos. Elle s'est d'abord consacrée à « imiter » les légendes de cette divinité ; puis, elle s'est attachée à représenter d'autres dieux ; enfin, dans une période qui est déjà « moderne », elle est « descendue du ciel sur la terre », comme on l'a dit en parlant de Sophocle : elle a eu l'idée tardive de peindre des hommes.

Identique a été l'évolution de notre théâtre. Il est sorti des cérémonies pratiquées dans l'Église et n'a été d'abord qu'une extension des rites où se matérialisait la foi dans la divinité du Christ. C'est là qu'il faut voir ses vraies origines. Sa première fonction a été de commémorer l'annonce, la vie miraculeuse, la résurrection du Christ et d'« imiter » tous ces dogmes ; puis il s'est attaché aux saints ; enfin, et très tard, — après s'être engagé dans mille voies romanesques — il prendra contact avec la vie réelle.

Cette double origine, identique de nature, est digne de réflexion. Ni l'un ni l'autre art dramatique ne débute par l'observation de la vie réelle, mais par la légende ou par le dogme. Il en est de même en sculpture. On commence par représenter exclusivement des dieux ; bien longtemps après, on songe à faire

des portraits. L'art primitif, dans tous les domaines, est au service de la religion ; en dehors d'elle, son emploi eût paru inutile ou inconvenant lorsqu'on voulait faire œuvre sérieuse. Le manuscrit d'Origny Sainte-Benoîte, pour ne rappeler que ce texte, contient un « ordinaire du service divin » où l'on voit que les principales fêtes de l'année liturgique donnaient lieu à des « actions » et que, par exemple, le drame des *Trois Maries* était une partie intégrante des fêtes de Pâques.

2° Les tragédies grecques étaient jouées au cours de grandes fêtes nationales et religieuses : aux Lénéennes (mois de gamélion, janvier-février) ; aux grandes Dionysies (mars-avril). De même nous savons que nos drames étaient joués dans des circonstances équivalentes : les *Pasteurs*, dans la nuit de la Nativité ; les *Trois Rois*, le jour de l'Épiphanie ; l'*Annonciation*, le jour de la fête du même nom ; le *Jour de la Résurrection*, aux matines de Pâques, etc...

3° Les acteurs du drame grec s'appelaient οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, « les artistes qui entourent Dionysos ». Les acteurs du moyen âge auraient pu s'appeler aussi bien : ceux qui entourent le Christ. Ce sont des chanoines, des diacres, des sous-diacres, des chantres de la *Schola*, des enfants de chœur. De part et d'autre, les rôles de femmes sont tenus par des hommes.

4° Avant de jouer une pièce d'Eschyle et d'ouvrir le concours où elle figurait, il y avait une cérémonie exclusivement religieuse (θύσια, καθάρσιον) dans le sanctuaire même de Dionysos (ἐν τῷ ἱερῷ), puis un cortège (κῶμος). Nous savons qu'en grande pompe on portait la statue de Dionysos dans le théâtre. De même, chez nous, comme nous l'apprend le Processional de Cividale, il n'est pas rare que la représentation commence par un cortège chantant un répons, se continue par un arrêt du cortège et se termine par une messe solennelle célébrée dans l'église. L'office de jour ou de nuit qui précède le « jeu » est l'équivalent du προάγων ἐν τῇ ἱερᾷ ἡμέρᾳ dont parle Eschine (*in Ctes.*, 67). L'exécution finale du *Te Deum* est comme un sceau, une sorte de signature à la fin de la plupart des pièces.

5° Le centre du théâtre grec, le point autour duquel évoluaient les choreutes, et même (selon Dörpfeld) les acteurs, c'est l'autel de Dionysos, la thymélé. De même, le point initial d'où part et auquel revient le drame liturgique, c'est l'autel principal du chœur.

6° Musicalement et pratiquement, le drame grec est sorti du lyrisme, du dithyrambe en l'honneur de Dionysos. Il y a d'abord un chœur, avec un chef ; puis ce groupe homogène se différencie : le chœur persiste, garde même une place prépondérante dans les œuvres les plus anciennes ; mais, à côté de lui, il y a ceux qui *agissent*, les « acteurs ». Les formes du théâtre d'Eschyle sont toutes lyriques ; les couples de strophes et d'antistrophes en sont la caractéristique essentielle. Quelque chose d'analogue semble s'être produit dans le drame liturgique. Le drame des *Trois Clercs* ne contient qu'une seule strophe dont la mélodie se répète, sur des paroles et avec des personnages différents, d'un bout à l'autre de l'œuvre. Il semble avoir été composé sur le modèle d'une chanson où l'identité rythmique des couplets produit celle des phrases musicales. Le drame des *Cinq Filles dotées* a une structure musicale analogue : il se compose de deux phrases répétées sur des textes de même rythme, encadrées dans un morceau initial et un chant rituel pour finir. Dans telle autre pièce (les *Pasteurs*) tous les chants sont des chœurs (il y en a 10), sauf le solo de l'ange annonçant la naissance du

Sauveur, et celui des deux clercs. A la suite, on peut mettre les pièces où la musique, plus souple, change selon les personnages et les situations.

7° *Varia*. D'autres particularités imposent à l'esprit du lecteur le souvenir des drames grecs. Nous avons des pièces avec prologue et sans prologue. Il y a des scènes où le dialogue s'établit entre un soliste et un groupe de chanteurs (par exemple, dialogue d'Euphrosine et des consolatrices dans *le Fils de Gédron*), ce qui est fréquent dans Eschyle et Sophocle. Il y a telle pièce qui n'est qu'un long thrène (*les Trois Maries*). Les auteurs de ces livrets latins — pour lesquels les humanistes n'auraient pas assez d'admiration si les mêmes choses étaient écrites en grec du v^e siècle — connaissaient d'ailleurs (quelques-uns, au moins) leurs classiques, pas seulement Virgile et Horace. Il y a telles scènes de *Daniel* où le chœur, dominant l'action, la juge et en dégage le sens en introduisant des idées générales à la façon de Sophocle. Il y a jusqu'à certaines formes de style qui — partiellement, je ne veux rien exagérer ! — rappellent la manière antique. Une des trois Maries parle ainsi du Christ :

*Munda caro
Mundo cara
Cur in crucis
Ares ara ?*

De telles allitérations — qui ne sont pas de la grande poésie — sont fréquentes dans Eschyle et pourraient être rattachées, si nous pensons à l'autre antipode de l'art, aux livrets de R. Wagner.

Voilà, je crois, des analogies appuyées sur des faits certains. Sans nul doute, il y a une distance entre le théâtre d'Epidaure et la chapelle d'un monastère, entre la démocratie grecque et les « fidèles » ou le clergé du moyen âge, entre le génie d'un Eschyle et celui de l'anonyme qui a rédigé le naïf livret des *Prophètes*, — entre le paganisme et l'Église ! Mais, en somme, ici et là, l'humanité fait les mêmes gestes. Après avoir eu la terreur du divin, elle rend le divin pour ainsi dire familier ; elle « joue » avec lui, — en gardant la même gravité. Des deux côtés, il y a œuvre de sentiment et d'imagination, besoin égal de s'assurer, par le spectacle direct, que les dieux sont des personnes vivantes et que les dogmes ne sont pas une illusion.

II

Considéré en lui-même, le drame liturgique du moyen âge a la valeur exquise de l'art primitif ; gauche et un peu raide, maladroit, cela va sans dire, dans l'emploi de certains procédés d'exécution, un peu figé dans la tradition, pauvre en ressources, mais très expressif, à sa manière, naïvement sincère, et déjà riche de beaucoup d'idées embryonnaires qui plus tard auront leur développement. Il nous fournit les premiers spécimens du drame symbolique (*les Vierges sages et les Vierges folles*), du mélodrame avec enlèvement et retour final d'un enfant (*le Fils de Gédron*), du drame à grand spectacle (*Daniel*), de la féerie (pièces sur les miracles de saint Nicolas) ; enfin il est représenté par une très jolie comédie lyrique, *le Juif volé*, de forme littéraire très soignée, originale, piquante, où la musique et les paroles sont également curieuses. On peut donc

dire que tous les genres y sont en germe ; la terreur et la pitié, la fantaisie, le rire et les larmes ne lui sont pas étrangers.

J'ai dit que les auteurs de ces pièces n'inventaient rien. Cela est vrai pour le fonds du sujet et ses traits essentiels. On se borne à mettre en action un récit de la Bible, dont le texte est déjà passé dans la liturgie et a déjà inspiré les arts du dessin en illustrant des vitraux, en provoquant des statues, des bas-reliefs, des monuments plastiques de toute sorte ; mais des réserves doivent atténuer, au moment où je termine mes analyses, cette première impression. Dans le détail, il y a beaucoup de choses inventées, beaucoup de souvenirs de la littérature profane (*fili, meæ magna pars animæ*, dit Euphrosine en pleurant son fils), et même de jolies pages entières qui sont une création personnelle de l'auteur, moine ou *scolar*, comme la scène si colorée, et d'un réalisme charmant, où les Maries discutent avec « le marchand » le prix des parfums qu'elles veulent acheter pour le Christ.

Les deux monologues du Juif sont dignes de Plaute, de Larivey et de Molière.

Il en est de même de la musique. Elle est souvent originale. L'influence du chant de l'Église y est visible, mais nullement exclusive d'un style plus souple et plus expressif. L'emploi uniforme du plain-chant eût été peu compatible avec l'idée même du drame. Sans doute, ces livrets ont une psychologie très sommaire, quelquefois nulle : l'auteur veut amener le spectacle de certains faits connus, et ne se préoccupe pas toujours de les motiver ; il ignore l'art des préparations, lequel, pour nous, est tout l'art du théâtre. Il veut cependant exprimer, çà et là, certaines émotions qu'ignorent les mélodies rituelles : la colère, la haine, la crainte, la douleur maternelle... Aussi sommes-nous en présence d'un style nouveau. Il y a des morceaux, tels que le chœur des princes autour de Balthazar, dans *Daniel*, dont on peut affirmer qu'ils ont l'allure et le caractère grégoriens. Ailleurs (et dans la même pièce, par exemple) apparaît la musique mesurée. La notation elle-même nous en avertit. Par ce côté, le drame échappe à l'influence de la liturgie qui l'aurait maintenu entre des limites musicales infranchissables ; il est œuvre d'invention ; il contient un germe susceptible de développements indéfinis. Je ne vais pas néanmoins jusqu'à croire, avec Danjou et de Coussemaker, que telle monodie, conservée par le manuscrit de Beauvais, appartenait à une composition polyphonique, dont les autres parties, « écrites sans doute sur des feuilles volantes », sont aujourd'hui perdues. Le mot *conductus* les a trompés. Ce mot a bien un sens musical : il a désigné un chant multiple où les voix font des consonances diverses (*multiplex consonus cantus qui etiam secundarias recipit consonantias*, dit Jérôme de Moravie). Mais il n'a pas perdu pour cela son sens usuel, pas plus qu'aujourd'hui les mots *clé*, *note*, *soupir*, *mesure*, etc... ; et comme ce mot signifie usuellement « cortège » et qu'on ne le trouve que là où précisément un grand cortège est indiqué (cortège de la reine, cortège de Darius, cortège de Daniel, etc...), il est impossible de suivre Danjou qui, en 1848, ne se bornait pas seulement à voir de la polyphonie dans les « conduits » de *Daniel*, mais généralisait au point de dire que « les chœurs », tous les chœurs, « étaient chantés à plusieurs parties » et que « l'harmonie ou contrepoint s'improvisait comme ce qu'on a appelé depuis *chant sur le livre*, et étaient déterminés par des règles certaines ». De Coussemaker, bien qu'il considère la musique des 22 drames qu'il a publiés comme du plain-chant, — ce qui m'a paru inexact — et bien qu'il paraisse avoir le vague pressentiment d'une

erreur, n'a pas rejeté cette opinion. L'hypothèse des « feuilles volantes » perdues est de lui. S'il était besoin d'insister, je citerais des textes où le mot *conductus*, ou *conduit* (ce qui est tout un), signifie bien *cortège* :

Jusques la vous ferai *conduit*.

(^{xii}^e s. *Roman de Thèbes*.)

Le grand soulas et le déduit
ou Dieus nous maint par son *conduit*.

(^{xii}^e s. Raoul de Houdenc, *Songe de paradis*.)

Si bailla on bon *conduit* a aler avec lui dusques en son païs (début du ^{xiii}^e s., récit de la croisade de Constantinople par Robert de Clary).

... *ut quocumque pergere vellet, eorum conductu cum pace iret ac rediret* (in *Vita S. Willibaldi*, *Wegweiser* de Potthast.)

Même réduite à la monodie mesurée, sauf exception, cette musique est adaptée aux idées et aux sentiments, autant que le lui permettent les ressources de l'art primitif. Nous en avons vu un exemple un peu bizarre dans le *Fils de Gédron* : les ministres de Marmorinus, le roi, l'enfant, sa mère Euphrosine, les consolatrices, tous les personnages ont chacun une mélodie propre, qui les caractérise et qu'ils chantent dans toutes les scènes. Le leit motiv wagnérien ne va pas jusque-là, et il a raison.

Il y avait une musique instrumentale, au moins en certains drames. Ainsi les satrapes qui apportent les vases sacrés à Balthazar, au milieu de l'orgie païenne, chantent : « qu'on fasse entendre les cithares ! *qu'on frappe dans les mains*, citharizent, *plaudant manus*, mille sonent modis » — trait curieux, indiquant un souci très net de la couleur locale dans une scène où on veut reproduire les mœurs de l'Orient. Darius fait son entrée triomphale au milieu des instruments à cordes. Les rubriques ne permettent pas de voir là une simple image littéraire. Rien ne subsiste, malheureusement, de cette musique instrumentale. Peut-être était-elle *ad libitum*.

Que manque-t-il donc pour que ces œuvres nous apparaissent comme étant de vrais drames lyriques ? Les décors ? Il y en a plutôt surabondance et étalage excessif, puisque, dès le début de la pièce, et en une fois, on exhibe, et on juxtapose, au mépris des distances, tous ceux qui seront nécessaires à l'action. Les costumes ? Ils sont indiqués avec la plus grande précision ; ainsi, dans l'*Apparition à Emmaüs*, le Christ doit avoir une tenue de pèlerin, un bâton avec une musette sur l'épaule, et marcher pieds nus ; ailleurs, il doit apparaître en aube rouge, couronné d'un diadème et portant la barbe, la croix en main (*office du sépulcre*). Alors même que les détails font défaut, les rubriques disent que le rôle doit être joué *in similitudinem* du personnage biblique. Est-ce le « jeu » des acteurs qui fait défaut ? Il y a une pièce, la *Complainte des trois Maries*, où chaque vers est accompagné d'une note indiquant l'attitude que le personnage doit prendre et le geste qui convient (désigner le Christ, désigner l'autel ou l'assistance, embrasser Madeleine, se mettre à genoux, etc...).

Tout cela forme un drame lyrique parfaitement constitué. Je serai donc autorisé à relever, en terminant, une erreur encore courante dans l'histoire de la musique.

III

On dit : l'opéra moderne est sorti, en Italie, d'un chimérique effort pour imiter l'art grec. Il convient de remettre au point ce jugement. Tout d'abord, comment les Italiens, dans leurs opéras, auraient-ils pu imiter les Grecs dont la musique est perdue ? où auraient-ils pris leurs modèles ?

Il est parfaitement exact qu'au moment de la Renaissance, les Italiens ont eu un goût très vif pour les choses grecques et en général se sont inspirés des Grecs dans certaines compositions. Les musiciens n'ont fait que céder au mouvement général qui entraînait tous les esprits cultivés, même pour la théorie musicale. Dès les dix dernières années du ^{xv}^e siècle, à Venise (de 1491 à 1499), on imprime les cinq livres *De musica*, où Boèce a transmis à l'Occident une partie de la doctrine musicale des Grecs, et Georges Valla (1498) traduit en latin l'introduction harmonique d'Euclide. En 1562, Gogavino del Grave traduit en latin Aristoxène, Ptolémée, des fragments d'Aristote. Rien de tout cela ne compte, en matière d'opéra ! Cependant, un mouvement néo-grec se dessine, marqué par des dates importantes :

En 1574, la Seigneurie de Venise fait représenter devant Henri III, dans la salle du grand conseil, une *Tragédie à l'antique*, de Cl. Corn. Frangipane, avec musique de Claudio Merulo. En 1585, Andrea Gabrieli écrit les *Chœurs d'Œdipe roi* pour la représentation de la tragédie de Sophocle à Vicence, sur un théâtre grec en bois ; en 1581, Vincenzo Galilei, le père du célèbre savant, publie son *Dialogue de la musique ancienne et moderne* ; en 1589, pour le mariage de D. Ferdinando Medici et Cristiana de Lorraine, Luca Marenzio, le premier compositeur de Florence, écrit le *Combat d'Apollon avec le serpent Python*. *Dafne* est jouée pendant le carnaval de 1597. Enfin, le 6 octobre 1600, au palais Pitti, on représente l'*Euridice* de Rinuccini, pour les noces de Marie de Médicis et de Henri IV. Tel est, au dire de la plupart des critiques, le berceau du drame lyrique moderne.

Je ne vois là qu'un changement d'orientation *dans le choix des sujets*. On puise dans la mythologie païenne, au lieu de puiser dans la liturgie catholique, et on s'imagine qu'on crée un art nouveau. Mais le changement des sujets ne suffit pas pour justifier cette illusion.

On crée un art aristocratique, un amusement mondain, princier même, destiné à une brillante élite d'oisifs et de raffinés. On perd le sens religieux du drame ; cela ne suffit pas non plus pour dire qu'un genre nouveau est inventé !

Examinons les raisons invoquées par les auteurs mêmes qui entretenaient la croyance à une découverte.

D'abord, au point de vue des ressources mises en œuvre, rien de particulier. Je lis dans une étude sur l'opéra (M. R. Rolland), à propos des chœurs de Gabrieli : « Il faut noter que dès cette partition (1598) il y a des monodies clairement marquées : *solo*. » Eh quoi ! le *solo*, comme le *chœur*, n'était-il pas employé dès le ^{xii}^e siècle ? Mais voici qui touche à une partie plus importante de l'histoire de la musique.

Peri et Caccini, en créant le « style représentatif » et « le drame récitatif », prétendent créer un art simple, naturel, vivant. Ils cherchent la VÉRITÉ ! Pour y

arriver, Caccini attache une grande importance aux paroles ; il estime que la polyphonie savante ne flatte que l'oreille : il veut « inventer une sorte de chant où l'on puisse comme *parler en musique* ». Dans ses *solì*, il veut traduire le sens des paroles en émotions musicales : « il est beaucoup plus important de comprendre l'idée et le texte littéraire, de les sentir et de les exprimer avec goût et émotion que de savoir le contrepoint », — opinion conforme à celle de Berlioz, opposée à celle de Mozart (Lettre du 13 oct. 1781) qui veut que la poésie soit la fille obéissante de la musique. La beauté spécifique de l'œuvre d'art ne vient qu'après « l'expression ». Telles sont les idées de Caccini (*Nuove Musiche*, 1601) et de l'école florentine. Caccini donne des exemples d'*esclamazione languida*, d'« *esclamazione spiritosa* », *viva, piu viva, larga, rinforzata*, etc...

Mêmes tendances chez Peri (préface à l'*Euridice* de Rinuccini). Il veut, en étudiant les accents du langage, trouver le style passionné. Il écrit pour *Dafne* des morceaux inspirés de ces principes. Rinuccini dit à propos de *Dafne* qu'il s'agit de « donner la preuve, qui semblait incroyable, que notre musique était capable de rehausser les passions du poème ». Il semble, à la première représentation de *Dafne* (carnaval de 1597), que le drame lyrique apparaisse *pour la première fois* ; on croyait que la musique écrite sur des paroles allait « engendrer l'ennui » ! On est tout étonné de constater le contraire. C'est une sorte de révélation ! Monteverde (dans ses lettres de 1633 et de 1634) dit qu'il a puisé chez les Grecs ce goût de la nature et de la vérité.

Il est facile, d'après ces indications, de voir ce qu'a été exactement le drame lyrique des Italiens à la fin du xvi^e siècle : tout simplement, une réaction à l'égard du contrepoint dont on avait abusé et qui avait fini par faire perdre le sentiment de la connexité si naturelle de la mélodie et des paroles. La tradition du drame en musique s'était perdue. Mais cette connexité avait existé *avant* l'extension extrême donnée au contrepoint ; elle était réalisée dans les drames liturgiques du moyen âge ! Caccini donne comme une nouveauté des exemples de formules mélodiques traduisant l'émotion ; on pourrait aussi bien prendre des exemples dans les « opéras » du xii^e et du xiii^e siècle (exclamation sur une gamme descendante, pour exprimer le *perii*, l'effondrement moral du juif s'apercevant qu'on a dérobé son trésor ; — douleur d'Euphrosine, douleur de Rachel, etc.).

Toutes les écoles, tous les compositeurs lyriques, tous les musiciens (sauf les contrepointistes purs) ont affiché l'ambition de suivre la nature et de l'exprimer. Les mots « nature », « vérité », « simplicité » n'ayant jamais pu être définis d'une façon satisfaisante et précise, les esthétiques les plus différentes, à toutes les époques anciennes et modernes, les ont mis dans leur programme. Il n'est donc pas possible de prendre au sérieux les déclarations des Italiens de la Renaissance, en matière d'opéra, lorsqu'ils prétendent avoir découvert l'art de traduire le sentiment en musique ; ils se réclamaient d'ailleurs d'un modèle *inexistant*. En revanche, leur parti pris de subordonner la musique aux paroles et à « l'expression » telle qu'ils l'entendaient, ne fait pas grand honneur à leur conception de l'art musical. On s'est demandé comment la musique italienne, après avoir produit des géants comme Palestrina, comme Gabrieli, avait pu déchoir si sensiblement dans les siècles ultérieurs. Les textes cités plus haut nous font voir la cause : une réaction contre le contrepoint motivée par une découverte purement illusoire qui, au point de vue pratique, se bornait à un changement

dans les sujets traités, à un changement d'acteurs et de public, enfin à la reprise d'un très vieux système (enrichi d'une musique instrumentale précise).

Sans vouloir surfaire mon sujet, je conclurai par les deux propositions suivantes :

Le drame lyrique du moyen âge est un genre entièrement constitué ; il contient tous les éléments du drame lyrique moderne. Quant aux opéras italiens de la fin du xvi^e et du commencement du xvii^e siècle, il y faut plutôt voir le début d'une décadence de la musique italienne.

JULES COMBARIEU.

Documents musicaux.

I. — AUTOGRAPHES DE COMPOSITEURS.

M. Noël Charavay, expert en autographes, a fait vendre à l'hôtel Drouot, par le ministère de M^e Desvougues, commissaire priseur, une réunion de pièces et lettres autographes de compositeurs et d'auteurs, dont il est assez curieux de signaler la cote. Mentionnons ici les plus intéressantes :

Un solo de trombone (5 pages), autographe de François Bazin, adjugé à 10 francs ; une lettre de Boïeldieu, relative à un voyage qu'il effectuait en Italie en compagnie de sa femme, 23 francs ; un fragment de la *Favorite*, « Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate, » etc, paroles et musique, autographe signé : Donizetti, 60 francs ; lettre autographe, en français, de Flotow, l'auteur de *Martha*, où il donne le thème d'un ballet, qu'il a fait représenter le 17 août 1856, 10 francs ; lettre de Liszt à un collaborateur, précisant la nature du livre qu'il voudrait mettre en musique ; il voudrait un sujet très bien tranché, plutôt dans la manière de Byron que dans celle de Walter Scott, d'un genre et d'une contexture. Cette lettre a été acquise moyennant 20 francs ; un reçu de 165 livres, signé par Lully, pour ses gages à cause de sa charge de surintendant de la musique de la chambre du roi, daté de Paris 15 juillet 1686, a été payé 155 francs ; une lettre de Méhul, l'auteur du *Chant du départ*, à M. Valadier, auteur de *Cora*, par laquelle il sollicite un prêt de cent écus pour payer son copiste, auquel il en a promis le paiement dans huit jours ; il expose sa situation cruelle et, « connaissant votre cœur, écrit-il, je me tranquillise en vous faisant part de mes inquiétudes », 32 francs.

Une lettre de Paganini (en français) à Véron, directeur de l'*Opéra* (19 août 1831), relative à l'organisation d'un concert à son bénéfice. Il demande que le roi y assiste, que M^{me} Damoreau y chante, le tout accompagné d'un joli ballet, 52 francs.

Une lettre de Reyer à Fétis (Paris, 14 juillet 1869), le félicitant sur son *Histoire générale de la musique*, et s'excusant de ne pas lui offrir une appréciation plus digne de son admirable ouvrage, mais les ennuis que lui cause l'impossibilité de faire représenter *Sigurd* lui ôtent, écrit-il, « le peu de moyens qu'il aurait été heureux de mettre à son service », 31 francs.

Une lettre de Rossini, recommandant à M. Robert, du Théâtre-Royal italien,

une artiste, la signora Loreto Sergia-Vestris, et un morceau de musique autographié par le grand compositeur, ont été vendus, ensemble, 125 francs.

Une intéressante correspondance de Scribe relative au livret de *Masquita*, dont la musique était de Basselot, a fait 13 francs ; une lettre de Verdi à Vaez (22 juillet 1848), où il le remercie de lui avoir fait connaître le succès de leur *Gerusalemme*, 14 francs.

II. — Lettres inédites de Choron.

M. Gabriel Vauthier, qui a publié ici même sur Choron des études si documentées, veut bien nous communiquer le recueil d'une correspondance inédite où l'on voit l'apôtre du chant choral, infatigable, convaincu, parfaitement désintéressé, parcourir les provinces à la recherche des jeunes gens bien doués pour le chant et susceptibles d'être envoyés à Paris comme pensionnaires de l'*Ecole Choron*. Il y a des lettres du Nord, il y en a du Midi. Des premières, nous publions quelques spécimens curieux à beaucoup de points de vue.

Paris, le mardi 9 mars 1819.

Rapport à Monsieur le Comte de Pradel, Directeur du Ministère de la Maison du Roi, ayant le portefeuille.

MONSIEUR LE COMTE,

Jeudi dernier, 4 de ce mois, lorsque j'eus reçu de V. E. l'autorisation de faire les démarches nécessaires pour le recrutement des sujets propres à la régénération des diverses branches du service de la musique de chant, je me retirai chez moi et m'occupai sur-le-champ de faire usage des moyens que vous aviez mis à ma disposition. J'écrivis d'abord à Troyes et à La Roche-Guyon à deux sujets qui m'étaient signalés, pour les inviter à se rendre à Paris sans délai ; soit que mes lettres ne soient pas parvenues, soit qu'elles n'aient point fait la sensation convenable, elles sont jusqu'à ce moment demeurées sans réponse : résultat auquel je m'attendais, connaissant depuis longtemps le peu d'efficacité de ce mode de correspondance.

Jaloux d'obtenir des résultats plus prompts et plus avantageux sur un autre point où j'avais des renseignements plus nombreux, je fis au même instant les préparatifs de mon départ, et ayant le soir même quitté ma demeure, je partis le lendemain à 6 h. par la diligence de Compiègne. Arrivé à Verberie à trois lieues en avant de cette ville, je mis pied à terre, et ayant pris un guide, je me rendis, à deux lieues de là, chez le sieur Troquet, maître d'école à Béthisy-St-Martin, où l'on m'avait annoncé que je trouverais quelques sujets intéressants. Je ne dois pas négliger de vous dire que tout le long de la route, j'avais pris à chaque pas des informations et que toutes les réponses me reportaient vers ce même point. M'étant donc adressé à cet instituteur pour savoir s'il pourrait me procurer quelque jeune élève propre à former un chanteur, et s'il ne connaissait point notamment un nommé Lesieur, il me répondit que non seulement il pouvait me présenter ce jeune sujet, mais qu'il pouvait m'en offrir encore un autre, nommé Hémery, dont j'avais également entendu parler. Ces deux élèves, ouvriers dans le village, et dans ce moment occupés à leurs travaux, ayant été

appelés, je les ai entendus et j'en ai été fort satisfait. Je leur ai fait la proposition de se rendre à Paris, moyennant le remboursement de leurs frais de route, pour y être examinés, et, s'ils en étaient dignes, être admis à recevoir l'instruction, et par suite être employés conformément à leur talent pour le service de la musique de S. M. Ils ont accepté cette proposition, et d'après nos arrangements, ils ont dû se mettre en route aujourd'hui pour arriver demain à Paris.

Mes conventions ainsi réglées avec eux, je leur ai demandé si dans les environs il n'y avait pas quelque autre sujet réunissant les mêmes conditions et pouvant parcourir la même carrière. Ils m'ont indiqué un jeune sujet demeurant à une lieue de Béthisy, en la commune de Glaignes. J'étais disposé à partir sur-le-champ, mais, comme il était fort tard et que j'étais assez fatigué, j'ai pris le parti de remettre au lendemain. En effet, le samedi 6, à 6 h. du matin, je suis allé à Glaignes chercher le nommé R. Lefèvre, qui était le sujet désigné. Il était absent. J'ai été obligé de l'envoyer chercher à trois quarts de lieue et de l'attendre. Il est enfin arrivé au bout de deux heures environ ; je l'ai entendu : j'en ai été également assez satisfait, je lui ai fait les mêmes propositions qu'aux précédents : il a dû partir avec eux et arrivera demain également.

Les nommés P. Le Sueur, J.-B. Hémerly et R. Lefèvre sont trois jolies basses-tailles ; les deux premiers ont de dix-sept à dix-huit ans ; le troisième en a vingt et un. Tous les trois savent fort bien le plain-chant.

Après m'être assuré que le canton ne renfermait plus de sujet digne d'attention, je suis reparti à pied pour Compiègne, où je suis arrivé vers 4 h. de l'après-midi. A mon arrivée, je suis allé sur-le-champ trouver un sieur Hénon, chantre à la paroisse St-Jacques de Compiègne, qui m'avait été indiqué. C'est un jeune homme de vingt et un ans, d'une grande taille, de voix de basse-contre formidable et sachant très bien le plain-chant, ayant en outre grande envie d'apprendre la musique. Je l'ai enrôlé sur-le-champ ; il doit venir à la fin de la semaine. Je me suis informé de lui s'il y avait dans les environs quelques autres sujets capables de me convenir. Il m'a d'abord indiqué ceux de Béthisy, mais sur ce que je lui ai dit les avoir enrôlés, il m'a indiqué plusieurs autres à Thiescourt, village situé à six lieues de Compiègne, deux lieues de distance sur la gauche de la route de cette ville à Noyon. Désirant avoir de plus amples renseignements, je suis allé trouver le S^r Guillaume, ancien musicien de la cathédrale de Troyes, et présentement chantre à l'église St-Jacques de Compiègne. Celui-ci, dont j'ai été on ne peut plus satisfait, outre les sujets de Thiescourt et de Béthisy, m'a encore indiqué plusieurs basses-tailles à Remy et à Mareuil, sur la gauche de Compiègne, plus une très jolie haute-taille dans un jeune homme de vingt ans domicilié à Blérancourt, sur la droite de la route de Noyon, à quatre lieues dans l'intérieur ; enfin, une très belle basse-taille dans un jeune homme de seize ans, instituteur à Autrèches, sur la route de Blérancourt à Compiègne.

Récapitulant tous ces renseignements, et me guidant à l'aide des cartes géographiques que j'avais apportées, j'ai prié le S^r Guillaume de vouloir bien, dans la journée du lendemain dimanche, faire avertir les sujets domiciliés à Remy et à Mareuil de se trouver lundi à midi à Compiègne, à l'effet d'être entendus par moi, puis, ayant tracé un itinéraire par Thiescourt, Noyon, Blérancourt et Autrèches, j'ai été louer un cheval, et suis parti le soir même à 6 h. 1/2 pour Ribécourt, situé à quatre lieues de Compiègne. J'ai couché dans ce village, et le lendemain, à 6 h., je suis parti pour Thiescourt. J'y suis arrivé à l'heure de la grand'messe,

et m'y étant rendu, j'ai en effet trouvé un chœur garni de voix très vigoureuses. Parmi ces voix, j'ai distingué deux très belles basses-tailles et une fort bonne taille, mais, ayant observé les sujets, je n'ai pas cru devoir leur faire de propositions. Ils m'ont paru trop âgés ; deux d'entre eux sont en outre mariés, et le troisième, qui est célibataire, m'a paru lourd et peu intelligent.

Après avoir pris des informations qui ne m'ont rien appris de nouveau, je suis parti pour Noyon, où je suis arrivé à 3 h. Je n'ai rien trouvé dans cette ville, sinon un dessus assez intéressant, mais, comme ce n'est pas là mon objet, je n'y ai point attaché d'importance. Seulement, j'ai pris des renseignements qui m'ont paru précieux en ce qu'ils confirmaient tout ce que j'avais précédemment appris ou observé : en outre, ils m'ont rappelé ce que je savais depuis longtemps, c'est que je n'étais encore que sur la lisière du pays des belles voix : « c'est du côté d'Amiens, de Péronne, d'Abbeville, dans les Flandres et l'Artois, qu'il faut faire vos recherches, m'ont dit les choristes de la cathédrale de Noyon. Il nous vient souvent de ce côté de jeunes paysans qui ont des voix magnifiques, qui savent très bien le chant : en vous dirigeant sur ce point, vous trouverez tout ce que vous pouvez désirer. »

Je suis parti de Noyon le dimanche au soir à 6 h., et je suis allé coucher à Blérancourt, où je suis arrivé à 9 h. A mon arrivée, je suis allé sur-le-champ à la recherche de la haute-contre qui m'était signalée. Malheureusement, il était absent, étant depuis un mois domicilié à Soissons ; c'est, m'a-t-on dit, un très beau jeune homme de vingt ans, d'une très belle voix, et qui aime beaucoup la musique et jouer la comédie. Si je juge ce jeune homme sur ce que j'ai vu de sa famille, je pense qu'il peut être en effet un très joli homme ; sur son talent, j'aurai au premier jour des renseignements on ne peut plus précis par mon correspondant de Soissons, à qui je viens d'écrire pour les obtenir.

Sans la crainte de m'égarer en route et de ne point trouver de gîte, je serais parti aussitôt pour Autrèches ; je n'y suis allé que le lendemain matin qui était hier lundi 8, et là, j'ai véritablement trouvé un sujet accompli justifiant tous les éloges que j'en avais entendu faire dans tout le pays. C'est un jeune homme de seize ans, grand, beau, bien fait, ayant une très belle voix, sachant bien le chant, rempli de sens et de capacité. Je l'ai pressé autant qu'il m'a été possible, et lui ai fait les offres les plus avantageuses ; il m'a demandé huit jours pour me faire réponse.

Revenu à Compiègne vers 3 h., j'ai entendu plusieurs sujets qui attendaient mon retour. J'ai distingué parmi eux un jeune homme on ne peut plus intéressant, nommé J.-B. Warnier. Il a quinze ans, cinq pieds deux à trois pouces, une figure très agréable, une basse-taille charmante et sait très bien le chant. Je l'ai enrôlé ; il sera à Paris la semaine prochaine. Je l'aurais amené avec moi si mon local et les lits avaient été prêts.

M^{me} Pain, épouse de l'auteur du vaudeville de *Fanchon*, qui demeure à Compiègne, m'a présenté un jeune homme de dix-sept ans, de la plus jolie figure que l'on puisse voir, ayant une jolie voix de dessus, déjà musicien et jouant très agréablement la comédie. Je l'eusse enrôlé, s'il eût eu une voix d'homme.

Je l'ai engagé à s'adresser à vous ; je pense que ce serait une bonne acquisition. Il se nomme Louis Humblot.

Je passe sous silence une foule de détails. Je ne parle pas de plusieurs tailles ou basses-tailles que je n'ai pu rejoindre, et dont tout le monde parle de la

manière la plus avantageuse. Je me résumerai en peu de mots et j'observerai que le résultat de ce voyage de quatre jours et demi a été la connaissance d'environ quinze à dix-huit sujets de tous les genres, la plupart véritablement dignes d'attention et dont on pourrait se contenter au besoin ; l'acquisition réelle de cinq sujets dont deux sont excellents et trois très satisfaisants ; l'espérance d'en amener sous peu de jours trois autres qui paraissent ou sont même très recommandables, mais ce qu'il faut apprécier par-dessus tout, la certitude acquise de pouvoir réussir promptement dans une entreprise jugée impossible de la restauration du chant.

D'après ces considérations, je conclus en priant V. E. de vouloir bien :

1^o Me faire délivrer provisoirement les fonds nécessaires pour continuer les recherches si heureusement commencées, et de vouloir bien ordonner la confection des lits propres à recevoir les sujets, à mesure que je vais les envoyer ;

2^o De faire mettre sous vos yeux et d'adopter avec les modifications qu'elle jugera convenables, le projet que j'ai remis dans ses bureaux pour la formation d'une école spéciale de chant, toute autre opération étant insignifiante et ne devant aboutir à rien.

J'ai l'honneur, etc.

CHORON.

P. S. — Ma dépense totale, pendant ces quatre jours et demi, a été d'environ 70 francs.

AU MÊME

Cambrai, le lundi 22 mars 1819.

MONSIEUR LE COMTE,

En attendant la décision de V. E. sur les propositions que j'ai eu l'honneur de lui adresser et sur lesquelles un rapport a dû lui être soumis en dernier lieu, j'ai repris et continue avec autant de succès, quoique avec moins de rapidité, la tournée que j'avais commencée pour le recrutement musical désiré par vous.

Vers le 15 de ce mois, M. Spontini me remit une note par laquelle on donnait connaissance de deux excellents sujets domiciliés à Halles, près Montdidier, nommés Bourbier, fils de l'instituteur de l'endroit. Désirant éclaircir sans délai ces renseignements, je partis de Paris le jeudi 28 au soir par le courrier de Valenciennes et m'arrêtai à Ham, lieu le plus proche de Halles, qui en était à six lieues. Arrivé à Ham à 6 heures du matin, le vendredi 19, j'en partis à pied vers 10 heures n'ayant pu trouver de cheval, et fus trop heureux de rencontrer une charrette qui se dirigeait sur Nesle, à trois lieues de là sur la même route. J'arrivai à Nesle vers 2 heures, et, après y avoir fait des recherches qui ne me satisfirent point, mais qui me donnèrent de bons renseignements sur les environs, je repartis pour Halles, où j'arrivai vers 5 heures. J'y trouvai le sieur Bourbier, qui n'est point instituteur, mais arpenteur. L'instituteur, son beau-frère, nommé Lempereur, a deux fils dont l'aîné, demeurant avec lui, m'offrit un sujet médiocre de tout point, une voix de basse des plus communes, vingt-deux ans, une petite stature et un physique peu avantageux. Son frère cadet, âgé de dix-sept ans, est, au dire de tous les gens du pays, un fort beau jeune homme, d'une grande capacité,

ayant une fort belle voix, et chantant très bien ; mais depuis trois mois, il est placé à Davenescourt, près Montdidier, à plus de trois lieues de Halles, qui est éloigné de cette dernière ville de plus de cinq lieues. N'ayant pas d'espérance de le décider à quitter sa place, le jour étant d'ailleurs trop avancé, j'allai coucher à Lihons, situé à une lieue de Halles, où j'avais appris qu'il y avait une très belle basse-taille : j'arrivai à Lihons à l'heure du Salut, vers six heures et demie du soir, et je me rendis à l'église, où je trouvai deux basses-tailles formidables, le curé et le magister. Je ne pouvais guère faire de propositions au premier ; celles que j'aurais adressées au second n'auraient guère eu plus de succès, car il eût fallu quitter femme et enfants. M'étant donc retiré à mon auberge, je me contentai le lendemain matin d'aller voir ce magister pour en obtenir des renseignements. Non seulement il m'en donna de fort bons, mais il fut tenté lui-même de s'enrôler sous les drapeaux d'Apollon. Je ne le poussai pas sur ce point, et comme les indications qu'il me donnait m'eussent fait empiéter sur l'ordre de mes opérations, je résolus de me reporter à trois lieues en arrière, à Athies, situé sur la route de Ham à Péronne, pour en faire le point de départ d'une tournée méthodique dans laquelle je comptais balayer tout l'espace du pays compris entre Montdidier, Péronne, Albert, Amiens et Beauvais, *loca feta furentibus cantoribus*.

Le choix d'Athies pour point central était déterminé par des avis que j'avais reçus la veille à Ham sur la prétendue richesse de ces lieux en voix de fort calibre. J'y arrivai le samedi 20, vers 2 heures, mais, à mon grand désappointement, je n'y trouvai qu'un vieux magister, ancien chantre de la collégiale de Saint-Quentin, qui ne put me fournir le moindre renseignement, et qui se borna à me conseiller d'aller à Saint-Quentin demander à M. Jumentier, ancien maître de chapelle de la collégiale. Pareil avis m'avait été donné à Noyon dans mon premier voyage. Quoique je fusse bien certain d'avance que cette démarche ne me conduirait à rien, du moins immédiatement, je me déterminai à suivre cet avis, ne fût-ce que pour constater l'inhabileté des musiciens proprement dits à seconder mes recherches du genre de celle qui m'occupe.

Je poursuivis donc ma route pour Saint-Quentin, qui est à cinq lieues d'Athies, et j'y arrivai à sept heures et demie du soir. En descendant de cheval, je courus chez M. Jumentier, qui, comme je l'avais prévu, me dit qu'il n'avait connaissance d'aucune espèce de voix, ni dans la ville ni aux environs, et qu'il fallait aller du côté d'Amiens et de Beauvais. Aiguillonné par cette réponse, je me mis en tête de donner à Monsieur le professeur le démenti de fait le plus formel, et de trouver dans la ville et aux environs des voix de la plus belle qualité, et de les enlever à sa barbe. Les circonstances me servirent de la manière la plus heureuse. En rentrant chez moi, plein de cette noble pensée, je passai devant une boutique de coutelier, et j'entendis dans cette boutique trois voix fort agréables qui exécutaient avec beaucoup d'ensemble et de goût un trio dans lequel se mêlaient des traits assez recherchés et même des passages chromatiques, le tout avec accompagnement de coups de marteau et le bruissement d'une meule à repasser. Après avoir écouté quelques instants, j'entre dans la boutique, et, ayant lié conversation sur la matière du chant et fait beaucoup de compliments à Messieurs les artistes d'occasion, j'appris d'eux que le principal ornement de leur concert leur manquait à ce moment, et que je le trouverais dans la personne d'un savetier du faubourg. Comme j'étais excédé de fatigue, n'ayant pas séché depuis deux jours que j'avais roulé dans la pluie et la crotte, j'allai me coucher

en rendant grâces à Dieu de la découverte, et le lendemain, à mon lever, mon premier soin fut de me faire conduire chez le gaillard savetier par un des compagnons de la boutique concertante.

Arrivé à son laboratoire, je vis un homme d'environ vingt-cinq ans, taille de cinq pieds deux pouces, d'une physionomie agréable et intéressante. L'ayant abordé, je l'invitai à venir avec moi au premier endroit qu'il jugerait convenable pour conférer avec lui d'objets qui pourraient l'intéresser. Il accepta ma proposition, et me conduisit, à ce que je crois, dans un cabaret voisin, où, tout en vidant quelques verres de bière, il me chanta différents airs d'opéras nouveaux, qui me satisfirent autant par la franchise et la netteté de sa voix que par la rondeur, l'aplomb et le bon goût avec lequel il les exécuta.

Cet homme, qui se nomme Henri Delmer, est âgé de vingt-six ans. Il a une basse-taille des plus fermes, des plus justes et des plus nettes que l'on puisse entendre. De l'intelligence, du goût et de la chaleur. Il est marié et a trois enfants. Malgré cette circonstance, je l'ai engagé à se rendre chez moi, à Paris, le 31 de ce mois, moyennant le remboursement de ses frais de route, la nourriture, l'entretien, etc. Il ne sait pas une note de musique, mais avec autant d'intelligence qu'il paraît en avoir, avec autant de zèle, il ne peut manquer d'aller loin. Le but de son voyage est d'aviser aux moyens de tirer parti de son talent, objet sur lequel je ne pourrais statuer en ce moment.

Henri Delmer a, dans toutes les guinguettes et les ateliers de Saint-Quentin, une très grande réputation : il la mérite. Il aime beaucoup à chanter, et, quand il prend ce divertissement, il amasse autour de lui des 4 et 500 personnes qu'il amuse pendant des heures entières, car il paraît infatigable. Pas un professeur de musique de Saint-Quentin ne semblait soupçonner son existence. Ils s'en sont souvenus lorsque je la leurai rappelée. Quelques-uns d'entre eux sont correspondants de l'Ecole Royale. Voilà, il faut l'avouer, une correspondance bien servie.

Non content d'avoir mis la ville à contribution, je voulais avoir un échantillon de la campagne. A cet effet, j'allai trouver un vieux chantre, maître de plainchant [à la collégiale, et, lui ayant demandé quelques renseignements, j'obtins de lui la connaissance d'un jeune homme domicilié à Gricourt, à cinq quarts de lieue de Saint-Quentin. Je m'y rendis sur-le-champ, et, y étant arrivé au milieu de la messe, je reconnus bientôt mon sujet à la vigueur de ses poumons et au volume de sa voix. C'est un jeune homme de vingt ans, nommé Wartel, fils du maître d'école du lieu. Sa voix, qui a le diapason d'une taille, a le corps et le volume d'une basse-taille : c'est un concordant. Il se rendra à Paris le 15 avril, étant nécessaire à sa paroisse pour les fêtes de Pâques.

Ces arrangements étant achevés, mon premier plan me ramenait dans la campagne d'Amiens, que j'avais effleurée les jours précédents. Pour y rentrer par un point différent, et par là augmenter mes ressources, je devais me porter à Péronne, et, en procédant méthodiquement, j'étais assuré de faire en peu de jours une moisson abondante. Le seul village de Pertain, situé sur la route de Roye à Péronne, et que j'avais traversé en venant à Athies, samedi dernier, renferme, m'a-t-on dit, de quoi équiper deux lutrins ; malgré cela, quelques réflexions m'ont fait modifier ce plan. Je remarquais que, dans toutes ces tournées, je ne trouvais absolument que des basses-tailles, ou des tailles qui en avaient le caractère, que beaucoup de sujets qui m'étaient indiqués étant établis, j'aurais peut-être de la difficulté à les détacher.

J'ai donc jugé à propos, pour opérer plus à mon aise, de donner plus d'amplitude à mes opérations, et de parcourir en premier lieu le circuit que je réservais pour la fin de ma tournée. En outre, la route directe de Saint-Quentin à Péronne étant presque impraticable, il fallait passer par Cambrai ; de Cambrai à Douai, il n'y a que cinq lieues ; de Douai à Lille, six ou sept. Cette nouvelle direction m'écartant peu du centre de mes recherches, j'ai résolu de la prendre. Je suis venu ce matin, lundi 28, à Cambrai ; j'irai de là à Lille, d'où je reviendrai à Péronne par Arras et Bapaume, et, après avoir circulé dans l'espace précédemment indiqué, je m'échapperai sur Fécamp, pour y reconnaître une superbe basse-taille qui m'est depuis longtemps signalée, et reviendrai à Paris par Rouen et par Evreux, où j'ai quelques tailles à examiner.

Dès mon arrivée à Cambrai, vers midi, j'ai couru à la cathédrale, et j'ai recueilli plusieurs renseignements. On m'a offert une basse-taille médiocre, de dix-sept ans, dont je n'ai point voulu, une superbe haute-contre, qui, vérification faite, s'est trouvée être un contralto puéril qui a oublié de muer. Mais des renseignements beaucoup plus probables m'indiquent à deux lieues d'ici, dans le village d'Estourmel, un sieur Joseph, âgé de dix-sept ans, grand garçon de cinq pieds sept à huit pouces, ayant une belle basse-taille et sachant bien son chant. Demain, je me propose d'aller rendre visite audit Joseph, d'Estourmel, et d'employer pendant toute la journée un cheval à parcourir les environs.

A mon arrivée à Amiens, je rendrai compte à V. E du résultat de la visite que j'aurai faite aux Académies de musique de Douai et de Lille, et du succès de ma tournée dans la campagne d'Amiens, dont j'attends les fruits les plus heureux.

J'ai l'honneur d'être, etc.

CHORON.



Exécutions récentes. — Informations.

« SOLANGE ». — REPRISE DE « PHRYNÉ ». — La *Solange* de MM. Aderer et Salvayre semble bien engagée dans la voie du succès. Dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, je n'ai pu noter qu'une impression d'ensemble, toute favorable. Après une seconde audition, j'aurais à peine, çà et là, quelques chicanes à instituer. D'une façon générale, la musique manque un peu d'unité; la « façon », d'ailleurs riche et très adroite, y paraît plus importante que l'étoffe. Au 2^e acte, je voudrais un quintette bouffe, ou un sextuor — un vrai ! — chanté par ces bons Allemands qui apprennent le français. L'ouverture me semble toujours peu cohérente et surchargée; ne finit-elle pas deux fois? Elle traîne parfois, visiblement. Peut-être n'est-elle pas bien utile... Mais l'ensemble est charmant, et le public est empressé. C'est l'essentiel.

Au Trianon lyrique, reprise excellente de la *Phryné*, d'Augé de Lassus et de C. Saint-Saëns, précédée du délicieux *Amour médecin*, de Poise. Au début de *Phryné*, il y eut dans le public un moment d'hésitation et d'équivoque, produit peut-être par le jeu exubérant et un peu trop appuyé du chanteur qui jouait le rôle de Dicéphile: certains auditeurs se demandaient s'ils étaient en présence d'une opérette inoffensive ou d'une comédie lyrique... Bientôt on s'est senti engagé dans une voie charmante, difficile peut-être à définir — ce qui est d'ailleurs parfaitement inutile! — mais pleine d'agrément, d'esprit et d'ingéniosité. M. Augé de Lassus a fait des prodiges d'adresse et de talent pour adapter à la scène l'histoire de *Phryné* désarmant ses juges par le spectacle de sa beauté. J'admire la musique sans réserve. Elle a la grâce et la netteté de construction du pur art classique: c'est à la fois simple et solide, malicieux et très amusant (voir la partie de basson au premier acte), très coloré sans empâtement instrumental, jamais une mesure où l'intérêt faiblisse, et partout une maîtrise supérieure avec une grande légèreté de main. Soirée exquise qui repose de beaucoup d'autres! Malgré une mise en scène rudimentaire et une chorégraphie peu antique, l'interprétation est fort satisfaisante.

LA MUSIQUE ET LA RENAISSANCE DE L'INCONSCIENT. — La vie inconsciente est aussi importante et aussi riche, dans le *moi* intérieur, que la vie consciente. Par définition, elle est insaisissable directement. Mais la musique est une création inconsciente de l'esprit; à ce titre, l'analyse des ouvrages de musique peut être considérée comme un moyen indirect de connaître l'inconscient. Telle est la thèse qu'a brillamment soutenue M. Bazaillas, et que M. J. Roger Charbonnel reprend dans cette élégante brochure. L'idée est ingénieuse, mais ne conduit pas bien loin. M. Ch. ne donne, en style d'ailleurs très brillant, que des variations du thème et des broderies. Rien de précis et de net. L'auteur ne paraît pas connaître la musique. Comme exemple de musique pure, ne faisant pas appel « aux facultés de représentation », il cite la IX^e Symphonie de Beethoven, en ignorant, semble-t-il, que l'*Hymne à la joie* est de Schiller.

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO. — Chaque reprise de la *Vie de Bohème* est assurée du succès le plus indiscuté : la musique de M. Puccini, très vivante, toujours mélodique, est de celles dont le public ne se lasse pas. Cette année, comme l'an passé, M. Raoul Gunsbourg fut bien inspiré en maintenant la *Vie de Bohème* au répertoire de l'Opéra de Monte Carlo.

L'interprétation en fut absolument belle, avec M. Rousselière, plus en voix que jamais, M. Gilly, baryton, M. Chaliapine, grand artiste en tous ses rôles et admirable Colline, M. Chalmin (rôle de Schaunard), et M. Lini-Corsi (Benoist de comique plantureux).

Mimi, c'était M^{lle} Bessie Abott, tout à fait exquise ; M^{lle} Spennert fut une malicieuse et très brillante Musetta. L'orchestre, sous la direction de maestro Pomé, a remarquablement nuancé l'exécution de cette musique captivante.

— Dans la représentation de la *Tosca* ont été applaudis :

M^{lle} Chenal, belle voix chaude et caressante, très étendue, avec une parfaite homogénéité ; M. Anselmi, M. Gilly (Scarpia). Avec ces trois protagonistes, l'œuvre est allée aux nues.

Parmi les rôles de second plan, tous très bien tenus, il faut citer à part M. Pini-Corsi (rôle du sacristain) et M. Chalmin (rôle de l'agent Spoletta).

— La *Roussalka*, de Dargomysky, a remporté un très vif succès. La beauté du poème de Pouchkine, la richesse mélodique et la vie dramatique de la partition du célèbre maître russe ont soulevé l'enthousiasme du public.

L'interprétation fut admirable : M^{me} Félia Litvinne fut longuement acclamée. M. Chaliapine, d'un tragique superbe, fut le héros de la soirée.

Vifs applaudissements aussi pour le délicieux ténor M. Smirnoff, et pour les merveilleux danseurs russes M^{lle} Préobrajenskaia et M. Kiachscht.

L'orchestre était dirigé par M. Léon Jehin.

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU, DE J.-S. BACH. — L'exécution de la Passion selon saint Matthieu, de Bach, ayant pleinement réussi, la *Schola cantorum* donnera une nouvelle audition intégrale de ce chef-d'œuvre, à la salle Gaveau, le mercredi saint 7 avril ; 1^{re} partie, à 4 h. 1/2, 2^e partie à 9 h. — Soli, chœurs et orchestre de la *Schola* (200 exécutants), sous la direction de M. V. d'Indy. — A l'orgue, le maître Alex. Guilmant.

Places de 2 à 8 fr. — Les personnes prenant des billets à 5 fr. pour les deux concerts auront droit à une remise de 25 %, celles désirant des places à 7 et 8 fr. profiteront de 35 %. — Billets à la salle, chez Durand, Grus et à l'agence E. Demets, 2, rue de Louvois.

Comme on le voit, cette coupure en deux — bien difficile à éviter ! — ménage les forces du public. C'est le même système qu'à l'Opéra lors de la première du *Crépuscule*, — le buffet en moins, ainsi que le dîner à 15 fr. (sans le vin). MM. d'Indy et Guilmant ont droit à la gratitude de tous les musiciens !

HARPE CHROMATIQUE. — A la salle Pleyel, les séances de musique ancienne et moderne pour harpe chromatique continuent à attirer un public des plus élé-

gants. Nous ne saurions donner une meilleure idée de leur intérêt qu'en publiant le programme du concert qui aura lieu le 2 avril, à 4 h. 1/4 :

1. **Deux Pièces en Concert.** J.-PH. RAMEAU (1683-1724)

A La Livri — B La Timide
Harpe et Sextuor à Cordes

M^{lle} Jeanne DALLIÈS

Sextuor à Cordes sous la direction de **M. P. LE FLEM**

2. A **Fugue** en ré majeur. KIRNBERGER (1721-1783)
B **Andante.** PARADISI (1710-1792)
C **Presto** ROLLE (1718-1785)

M^{lle} Jeanne DALLIÈS

3. **Gavotte et Menuet de la Sonate N° 4.** J.-M. LECLAIR (1697-1764)

En ré majeur
Piano, Violon et Violoncelle

M^{lles} J. CHABAULT,

Wanda et Marguerite ZIÉLINSKA

4. A **Petite Pièce en forme d'Etude.** P.-L. HILLEMACHER
B **Chanson de Guillot Martin**, air populaire du
xvi^e siècle, harmonisé par. A. PÉRILHOU

M^{lle} Jeanne DALLIÈS

5. A **Lamento.** H DUPARC
B **L'Etranger** (Invocation à la Mer). VINCENT D'INDY

M^{lle} Fanny MALNORY

accompagnée par **M^{lle} J. CHABAULT**

6. **Tableaux de Voyage** (N°s 7 et 8). VINCENT D'INDY
A Halte au Soir. — B Fête de Village

M^{lle} Jeanne DALLIÈS

7. **Chanson Perpétuelle.** E. CHAUSSON

M^{lle} Fanny MALNORY

avec accompagnement de Piano et double Quatuor à Cordes
sous la direction de **M. P. LE FLEM**

Piano : **M^{lle} J. CHABAULT**



Le Gérant : A. REBECQ.