

LA

# REVUE MUSICALE

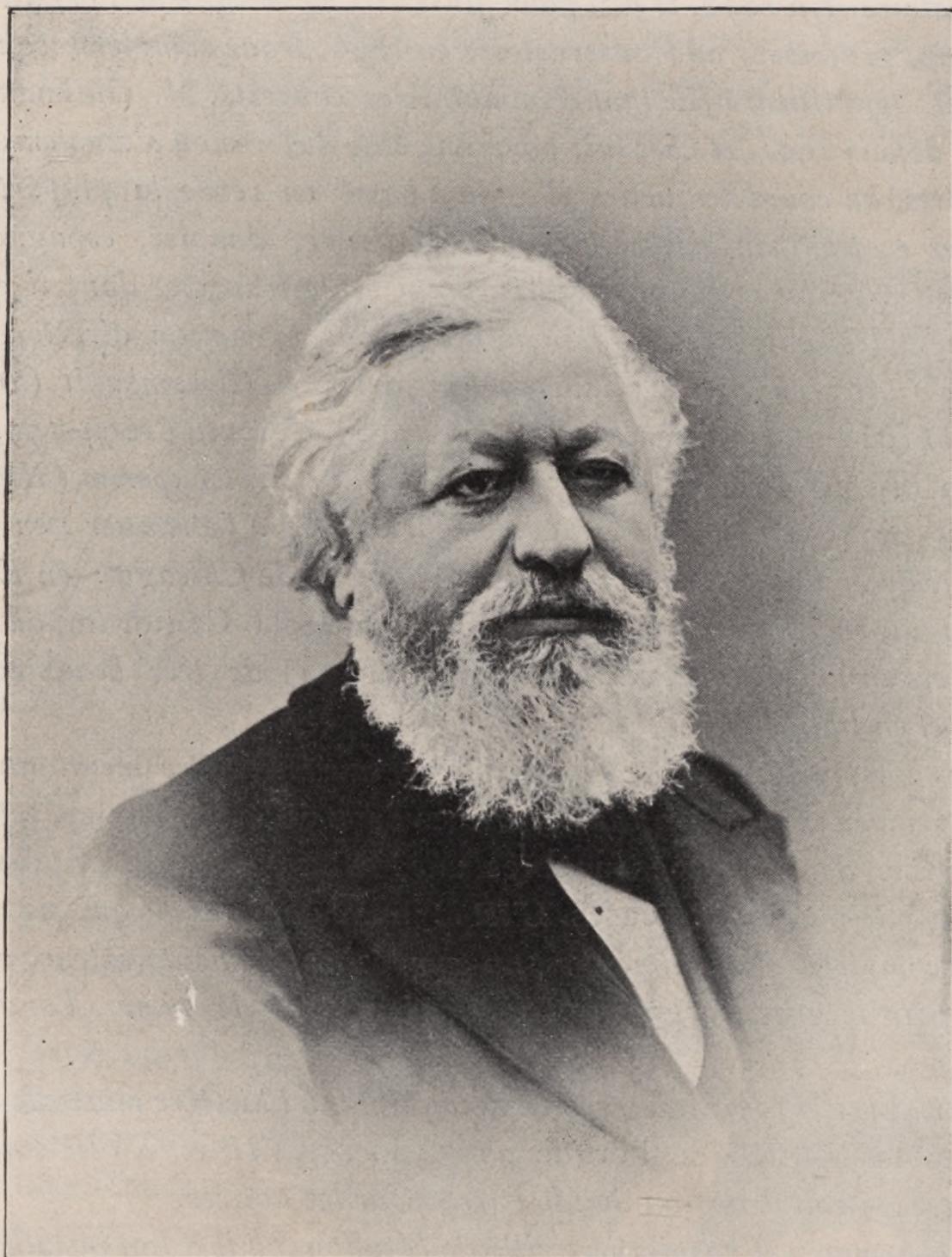
---

N° 11 (troisième année)

1<sup>er</sup> Septembre

1903.

---



Alexandre GUILMANT

Compositeur de musique, professeur au Conservatoire.

## ALEXANDRE GUILMANT

*M. Félix-Alexandre Guilmant* (né à Boulogne-sur-Mer, le 12 mars 1837) est célèbre dans le monde musical à la fois comme organiste virtuose, comme compositeur et comme érudit.

Élève de G. Carulli (qui était lui-même élève de Paër) pour l'harmonie, le contrepoint et la fugue, et de J. Lemmens pour l'orgue, il fut nommé, à l'âge de seize ans, organiste à l'église Saint-Joseph de Boulogne, inaugura les grandes orgues d'Arras en 1861, de Saint-Sulpice en 1862, de Notre-Dame le 6 mars 1868, succéda en 1871 à Chauvet (Église de la Trinité) et entra en 1876 à la Société des Concerts du Conservatoire. En 1878, il prit pour ainsi dire possession de l'orgue du Trocadéro, et devint professeur au Conservatoire en 1896. Pour compléter son enseignement officiel, déjà illustré par tant d'inoubliables concerts, M. Guilmant donne au Trocadéro, depuis 1901, et chez lui, pour une élite d'élèves ou d'amateurs, des auditions gratuites, au cours desquelles il a déjà passé en revue la plupart des compositeurs des écoles française, allemande, italienne, danoise, espagnole, belge, hollandaise. Parmi les organistes de l'ancienne école française dont il a interprété admirablement les œuvres et dont nous lui devons la notion directe, je citerai : J. Titelouze (1563-1638), du Caurroy (1549-1609), Clérambault (1676-1749), d'Anglebert (1628-1691), Marchand (1669-1732), d'Aquin (1694-1772), Roberday, Raison (XVII<sup>e</sup> siècle), de Grigny, Gigault, F. Couperin (XVII<sup>e</sup> siècle), Boëly (1785-1858)... Guilmant est également célèbre à l'étranger : en Amérique, où il a formé de brillants élèves pendant l'Exposition de Chicago ; en Espagne, où il accompagna, en 1896, le conservatoire libre la Scola Cantorum, où il est également professeur ; en Russie, où il a donné (à Riga) de très beaux concerts ; en Angleterre et en Italie.

Toutes les compositions de M. Guilmant ne sauraient être mentionnées ici. Je rappellerai seulement : 18 livraisons de Pièces dans différents styles, sept Sonates, une Symphonie, deux Marches funèbres, une Méditation sur le « Stabat », un très grand nombre de pièces religieuses. C'est là une énumération qui ne vise nullement à être complète. M. Guilmant est un compositeur de haute valeur, qui a beaucoup écrit pour le grand orgue ou l'harmonium, pour le piano, l'orchestre et le chant.

Comme érudit, il a fourni de précieux matériaux à l'histoire musicale en publiant les Archives des maîtres de l'orgue aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (chez Durand), avec la collaboration de M. Pirro pour les notices.

Dans sa charmante et hospitalière villa de Meudon, où il a fait installer un grand orgue construit, sous sa direction, par M. Mutin, M. Alexandre Guilmant, sans renoncer à son haut enseignement, goûte le repos du sage. Il est entouré d'une affection et d'un respect qu'il doit à ses rares qualités d'homme et de grand artiste.

## Promenades et visites musicales.

MASSENET INTIME : SOUVENIRS DE MONTE-CARLO.

— Ce pays est vraiment singulier : quand on voit les choses que nous avons là, sous les yeux, et que nous pourrions toucher du doigt, on croit lire une de ces descriptions de roman qui font dire au lecteur : « C'est fort bien !... mais l'imagination du romancier a idéalisé tout cela !... *il est impossible que la réalité soit aussi belle !...* » Devant ces jardins, cette mer bleue et ce ciel, on croit être la dupe d'une illusion, on se demande si on est éveillé ou si on rêve !... »

Ainsi me parle, — dans le salon clair et ensoleillé où on se réunit, au second coup de cloche, pour attendre le Prince avant de se mettre à table, — l'auteur de *Manon* et d'*Esclarmonde*.

Il n'a plus vingt ans, — il est le seul à s'en apercevoir ! — mais il est resté jeune et séduisant, *ressemblant*, toujours épris de grâce et d'élégance, très vif dans toutes ses impressions, attentif à ne rien dire que de fort aimable pour tout le monde, à la fois protocolaire et simple, ne dédaignant pas de mettre dans ses propos cette pointe de libre esprit que peuvent seuls se permettre des compositeurs aussi célèbres que lui. Il reçoit les éloges inévitables avec une modestie d'adolescent ; c'est charmant ! Sur son visage souriant et bon, le temps n'a pas laissé trace de son passage.

— Un tel décor, Maître, ne vous inspire-t-il pas des mélodies nouvelles ?...

Je pose cette question en admirant des fleurs de cactus qui, disposées inégalement sur leurs branches, me font songer à des notes sur une portée.

— Non, interrompt Massenet ; ici, c'est le repos absolu ; je passe mon temps à prendre des bains de soleil, sur ces terrasses d'enchantement et de féerie. Je chante peut-être malgré moi, intérieurement, mais je n'écris rien ; ma seule occupation est de regarder ces admirables montagnes qui servent de fond au tableau, les taches de lumière que font, sous le grand soleil, les maisons



blanches de Monte-Carlo dans la verdure, la mer bleue et profonde qui met une frange d'argent au pied de ce roc fleuri sur lequel nous sommes... De ma fenêtre, je vois une petite forêt d'orangers qui émerge d'une pelouse très fraîche, et je reçois le délicieux arôme de poésie que m'envoie un champ de violettes : voilà tout mon travail !...

... Le Prince a offert son bras à la Princesse R..., qui est en villégiature au palais depuis quelques jours avec son mari (ainsi que la baronne S..., le général allemand H... avec sa femme et sa fille revenant de Rome, où ils ont entendu les musiques du jeune abbé Perosi), et nous voici réunis autour d'une table d'élégance raffinée, encadrée par des laquais somptueux, dans cette intimité relative, tempérée par l'étiquette, que crée nécessairement, au bout de quelques jours, la double réunion quotidienne du déjeuner et du dîner, la communauté des impressions, et l'influence continue de ce pays de rêve qui maintient les esprits dans une atmosphère de paix et de cordialité.

Massenet (à qui je viens d'apprendre la mort de son regretté confrère de l'Institut) nous dit que c'est Gaston Paris lui-même qui lui avait indiqué, comme sujet d'opéra, la légende du *Jongleur de Notre-Dame*. Collaboration précieuse et qui devrait servir d'exemple ? n'est-ce pas, aux « romanisants », c'est-à-dire à ceux qui connaissent le mieux notre histoire nationale, à indiquer aux musiciens les sujets à traiter, les *sources* où il faut puiser. Après eux doit intervenir le librettiste, l'homme qui n'est pas philologue, mais expert en matière de fourniture théâtrale, et qui construit un poème avec les matériaux qu'on lui a fournis ; enfin apparaîtrait le compositeur pour s'assimiler cette tranche du passé qu'on lui a préparée, la faire revivre, la généraliser, et en dégager toute l'humanité qu'elle contient....

Massenet s'informe, avec beaucoup de sollicitude, de l'accueil fait par le public parisien à la *Statue* de Reyer, qu'il loue sans réserves. Il évoque le souvenir de l'artiste Montrose, qui jadis faisait merveille, paraît-il, dans ce « chef-d'œuvre ». Insensiblement, il en vient à citer quelques mots un peu féroces de Reyer.

Un de ses amis annonce un jour à l'auteur de *Salammbô* que sa femme vient de mettre au monde deux jumeaux :

— Fort bien, répond le maestro ; et *lequel de ces jumeaux conservez-vous* ? (absolument comme s'il s'agissait de petits chats ou de petits chiens encombrants !!)

Puis, ramené par nous sur lui-même, Massenet parle de son propre théâtre : «... Je termine en ce moment, nous apprend-il, l'opéra que j'aurai eu certainement, dans toute ma vie, le plus de plaisir à écrire... il est intitulé : *Chérubin*. Il fait une suite au délicieux personnage qu'a peint Beaumarchais. C'est de Croisset et Cain qui m'ont fait les paroles... J'en suis ravi !... Mais comme je regrette d'avoir fini ma série de Monte-Carlo ! Ici, c'est merveilleux : on n'a qu'à exprimer un désir ; on est aussitôt obéi :

« Il me faut un interprète. — Vous l'aurez !

« Il me faut tel décor. — Nous le commandons immédiatement !

« Et ainsi de suite... »

Tour à tour, selon les hasards de l'entretien, Massenet parle des élèves qu'il a formés et qui sont aujourd'hui au premier rang de l'école française : Xavier Leroux, G. Pierné, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier (pour lequel il paraît avoir une tendresse), bien d'autres encore : « Ce sont tous mes enfants ! » Il dit les

vains efforts qu'il fait auprès d'un grand directeur de Paris, non pas pour qu'il joue ses œuvres, mais pour qu'il les lui rende, et lui laisse le droit de les faire représenter ailleurs... Il nous apprend qu'à la campagne, où il aime à composer, le piano reste invariablement fermé et demeure interdit... Incidemment, il avoue que, dès la première heure, il a compris et admiré le colosse R. Wagner, mais qu'il commence aujourd'hui seulement à comprendre pleinement Mozart, et à l'admirer comme il convient...

Puis, ce sont des mots amusants, qui, très innocemment, reviennent à sa mémoire.

« Meyerbeer disait un jour à Rossini : Je ne me sens pas bien du tout; j'ai des maux de tête, et je crois que je vais faire une grave maladie ...

— Non, répond l'Italien, vous n'êtes pas malade : seulement, *vous vous écoutez trop !* »

A propos d'un conflit de préséance né entre deux musiciens inégaux :

« Après le déluge, l'éléphant sort de l'arche de Noé ; soudain il se retourne, et dit à la puce : *Ne poussez donc pas comme ça !* »...

Comment arrive-t-il à parler de l'ancien corniste de l'orchestre Pasdeloup, lequel faisait parfois des couacs, bien qu'il mangeât du cresson parce que le cresson est la santé du *corps*?... (hum)!

Le calembour, voire l'approximation, ne lui répugnent pas. Dans le *Cid*, il avait représenté des femmes dansant autour d'un brasero. Quelqu'un remarque aussitôt :

*La chaleur n'atteint pas le nombril des almées !...*

Tandis que la conversation effleure mille sujets, comme il sied chez un prince à la fois artiste et savant, je viens de former un complot avec la princesse R... dont je suis le voisin habituel. La table autour de laquelle nous devisons est ornée de fleurs dressées, qu'on renouvelle à chaque repas, mais qui sont toujours du même ton. Hier, c'était des renoncules d'un beau rouge sang de bœuf, tranchant sur les blancheurs glacées de la nappe, l'argent, les cristaux et la clarté de tout le décor environnant. Aujourd'hui, sur des vases de vieux saxe, se dressent, symétriquement, douze bouquets d'orchidées, tous d'un blanc *rose-chair*, très doux à l'œil. Et la « colle » que nous voulons pousser au Maître, en l'attaquant dans ses retranchements les plus intimes, est la suivante : Si vous aviez à donner, par la musique, une impression analogue à celle de ces fleurs, *quelle tonalité choisiriez-vous ?...* (La réponse sera décisive pour notre amour-propre ; car, au préalable, nous sommes convenus que c'est le ton de *fa dièse majeur* qui conviendrait, et si cette solution du problème n'est pas homologuée par le Maître, il est évident que, pour juger la concordance du son et de la couleur, je ne suis qu'un imbécile).

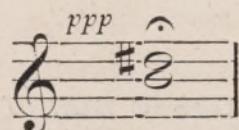
— Très intéressant ! répond Massenet sans hésiter ; la tonalité que je choisirais ici est celle de *sol naturel majeur*...

On essaye de se défendre ; on objecte que beaucoup de compositions de caractère très tendre et très doux (tel nocturne de Chopin, le début d'une sonate dédiée par Beethoven à une princesse qu'il aimait, une célèbre romance sans paroles de Schumann, etc...) sont précisément écrites dans le ton de *fa dièse majeur*... Mais comment avoir raison, en matière musicale, contre un Massenet ?

*Die Waffen nieder!* (A bas les armes!) dit la baronne S..., auteur d'un très éloquent plaidoyer pour la paix, écrit en français (et récemment paru chez Fasquelle).

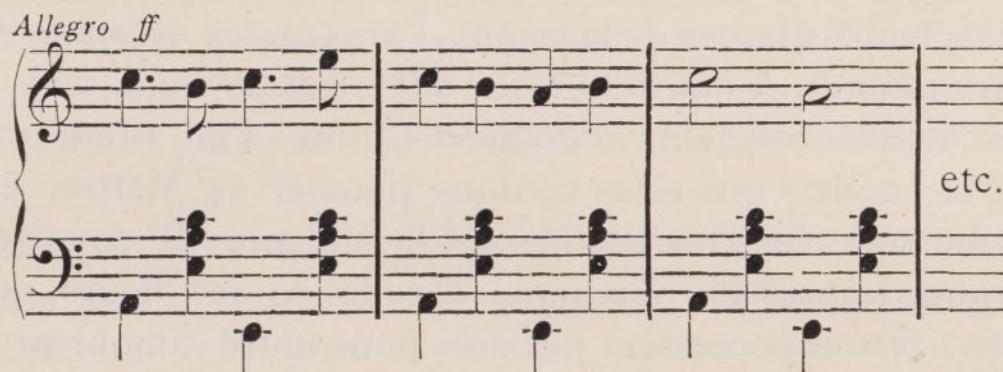
... Dans le beau salon féodal où nous venons de passer, Massenet veut bien consentir à se mettre au piano. Il joue — avec l'expression juste qu'on devine sans peine — le prélude d'*Hérodiade*, la méditation de *Thaïs*, qu'on ne se lasse pas d'entendre ; il chante *Ouvre tes yeux bleus ma mignonne*, et l'exquise, l'adorable scène de *Werther* : « Il faut nous séparer !... j'ignore s'il est jour, j'ignore s'il est nuit... » C'est vraiment délicieux d'être à pareil régal, et, dans ce cadre unique, de voir les enchantements de l'art s'ajouter aux enchantements de la nature. Rien d'ailleurs, dans cette petite séance qui sente le « pontife ». Soudain, Massenet demande un journal, le met dans la poche de sa redingote, et annonce qu'il va évoquer deux silhouettes de chefs d'orchestre.

Pour la première, il s'avance lentement jusqu'au piano, s'assied avec précaution, rectifie son pupitre, se retourne à demi comme pour échanger quelques mots avec un abonné familier placé derrière lui, prend une lorgnette pour reconnaître, de-ci de-là, quelques jolies femmes, envoie de la tête un salut lointain à quelques personnages, tire ses manchettes, étend les bras solennellement pour annoncer quelque chose de grandiose ou de terrible, et après trois minutes de silence menaçant, arrache à ses musiciens cet exorde :



c'est le chef d'orchestre de l'Opéra...

Pour le second, il arrive précipitamment, comme s'il était en retard, à son pupitre ; à peine assis, il s'empare de son bâton, frappe deux coups, et, *subito*, d'un air las et indifférent, rythme ce début :



Après huit mesures de cette musique de quadrille, il presse le bouton, s'arrête brusquement, et, tirant le journal de sa poche, s'absorbe dans sa lecture. C'est le chef d'orchestre d'un petit théâtre.

Cette petite scène est d'un réel comique. Massenet sait amuser, à l'occasion, autant qu'émouvoir et charmer. Comme on le voit, il ne vit pas sur un piédestal. Au cours d'une promenade dans des allées fleuries, propres comme le parquet d'un salon, il me parle avec chaleur des bêtes qu'on lui tient en réserve, à la campagne, pour la saison d'été, et qu'il aime passionnément : « On ne sait pas, soyez-en certain, ce que c'est qu'un mouton, ou un dindon..., on ne se doute pas de leur caractère et de leurs ressources ! »

Quand, accompagné de sa charmante femme qu'il entoure d'une sollicitude touchante, Massenet quitte le pays du soleil pour aller passer quelques jours à Marseille, il laisse derrière lui une impression de grâce, d'esprit et de charme inoubliables...

X...

*Monaco (mars).*



Monte-Carlo.

### César Franck : Souvenirs personnels.

César Franck fut pour toute la génération qui eut le bonheur de se nourrir de ses sains et solides principes, non point seulement un éducateur clairvoyant et sûr, mais un *père*, et je ne crains pas de me servir de ce mot pour caractériser celui qui donna le jour à l'école symphonique française, car nous tous, ses élèves, aussi bien que les artistes qui l'ont approché, nous l'avons toujours nommé instinctivement et d'un accord unanime, quoique non concerté : le *père* Franck.

Mais aussi, quel admirable professeur de composition fut César Franck ! Quelle sincérité, quelle intégrité, quelle conscience il apportait dans l'examen des esquisses que nous lui présentions ! Impitoyable pour les vices de constitution, il mettait sans hésiter le doigt sur la plaie, et lorsqu'il en arrivait, dans la correction, aux passages que nous considérions nous-mêmes comme douteux, bien que nous n'eussions garde de l'en prévenir, instantanément, sa large bouche devenait sérieuse, son front se plissait, son attitude exprimait une souffrance réelle, et, après avoir joué deux ou trois fois le passage au piano, il se tournait vers nous en laissant échapper, comme à regret, le fatal : « Je n'aime pas ! » arrêt redouté d'un tribunal sans appel. Mais si, par hasard, nous avions trouvé dans

nos balbutiements de commençants quelque harmonie neuve et logiquement amenée, quelque essai de formes intéressant, alors, satisfait et souriant, il se penchait vers nous en murmurant : « J'aime ! j'aime ! » et il était aussi heureux de nous donner cette approbation que nous-mêmes de l'avoir méritée.

Qu'on me permette une anecdote personnelle relative à la façon dont je fis connaissance avec le père Franck. Après avoir terminé mon cours d'harmonie et avoir aligné quelques pénibles contrepoints selon l'école, je me figurais être assez instruit pour pouvoir écrire et ayant, à grand'peine, couché sur du papier à musique un volumineux quintette pour piano et instruments à cordes, je demandai à mon ami Henri Duparc, l'un des plus anciens élèves du maître, de me présenter à lui, bien persuadé en mon for intérieur que mon œuvre ne pourrait que m'attirer les félicitations du grand artiste que je révérais sans le connaître encore.

Lorsque j'eus exécuté devant lui ce fameux quintette, il resta un moment silencieux, puis, me regardant d'un air triste, il prononça ces paroles que je n'ai pu oublier, car elles eurent une action décisive sur ma vie : « Il y a quelques bonnes choses... les idées ne seraient pas mauvaises ; mais... *vous ne savez rien du tout !* » — Puis, me voyant très mortifié de ce jugement auquel je ne m'attendais guère, il ajouta, dans une intention corrective : « Si vous voulez que nous travaillions ensemble, je pourrai vous apprendre la composition. »

En revenant chez moi, dans la nuit, car cette première entrevue avait eu lieu un soir, assez tard, je me disais en ma vanité blessée : « Certainement, ce Franck est un esprit arriéré, il n'a rien compris aux beautés de mon œuvre... » Néanmoins, le lendemain, plus calme, je me mis à relire ce malheureux quintette et à me rappeler les observations que le maître m'avait faites en soulignant ses paroles, selon son habitude, de multiples arabesques au crayon sur le manuscrit, et alors je fus bien forcé de convenir avec moi-même qu'il avait absolument raison : je ne savais rien.

J'allai donc, presque en tremblant, le prier de vouloir bien m'accepter comme élève et il m'admit à la classe d'orgue du Conservatoire, dont il venait d'être nommé professeur. Cette classe d'orgue, dont je conserve toujours un souvenir ému, fut pendant longtemps le véritable centre des études de composition du Conservatoire.

A cette époque — je parle des années 1872 à 1876, — les trois cours dits : « de haute composition musicale », étaient donnés par trois professeurs bien peu faits pour cet enseignement ; l'un, Victor Massé, compositeur de faciles opéras comiques, sans nulle entente de la symphonie, et qui, constamment malade, se faisait remplacer dans ses fonctions par un de ses élèves ; l'autre, Henri Reber, musicien vieillot, au jugement étroit et autoritaire ; le troisième enfin, François Bazin, dont j'ai déjà parlé ici (1) et dont le plus haut titre de gloire est d'avoir été le compositeur du *Voyage en Chine*. Il n'est donc point étonnant que le noble enseignement de César Franck, fondé sur Bach et Beethoven, mais admettant aussi tous les élans, toutes les aspirations nouvelles et généreuse, ait, dès cette époque, attiré à lui les jeunes esprits doués d'idées élevées et véritablement épris de leur Art. C'est ainsi que, sans s'en douter lui-même, le maître draina, pour ainsi dire, toutes les forces sincèrement artistiques qui étaient éparses dans les

(1) Voir les *Revues* du 1<sup>er</sup> juin et du 1<sup>er</sup> juillet 1903.

diverses classes du Conservatoire de musique, sans parler des élèves du dehors qui allaient prendre la leçon dans son tranquille salon du boulevard Saint-Michel, dont les hautes fenêtres donnaient sur un jardin plein d'ombre, chose rare à Paris.

C'est là que nous nous rendions, une fois par semaine, car le père Franck, non content de nous instruire dans la science du contrepoint, de la fugue et de l'improvisation à sa classe du Conservatoire, faisait venir chez lui ceux de ses élèves qui lui paraissaient mériter un enseignement particulier, et cela d'une façon absolument *désintéressée*, ce qui n'est pas toujours le fait des professeurs de l'établissement officiel dans lequel l'instruction *gratuite*, inscrite au règlement, est bien loin, hélas! d'être une réalité.

Lorsqu'on avait terminé avec Franck l'étude du contrepoint, qu'il voulait toujours intelligent et mélodique, et celle de la fugue, dans laquelle il laissait à l'élève une grande liberté expressive, alors seulement on entreprenait l'étude de la composition, entièrement fondée, d'après lui, sur la construction tonale. Aucun art, en effet, n'a plus de rapport avec la musique que l'architecture. Pour élever un édifice, il faut tout d'abord que les matériaux soient choisis et de bonne qualité; il en est de même pour les *idées* musicales, sur le choix desquelles le compositeur doit se montrer très difficile, s'il veut faire une œuvre durable.

Mais il n'est pas suffisant, pour construire, d'avoir de beaux matériaux, encore faut-il savoir les disposer de façon qu'ils s'agencent en un *tout* puissant et harmonieux; des pierres de taille, si attentivement façonnées et sculptées qu'elles puissent être, ne constitueront jamais un monument si elles sont simplement juxtaposées sans ordre ni méthode; de même, des idées musicales, si belles qu'elles soient, ne constitueront jamais un morceau de musique si leur place et leur enchaînement ne sont réglés par une logique et sûre ordonnance; à ce prix seulement, le monument existera, et, si les éléments en sont beaux, si l'ordre synthétique y est harmonieusement combiné, l'œuvre sera solide et pourra défier l'action du temps.

La composition musicale n'est point autre chose. C'est ce que Franck, et lui seul à cette époque, savait admirablement faire comprendre à ses disciples. Aussi, alors que, pendant les trois premiers quarts du XIX<sup>e</sup> siècle, la production symphonique fut, en France, absolument nulle, on vit s'élever tout à coup, grâce au génial enseignement du maître, une nouvelle école française pleine de sève créatrice et d'audace juvénile, experte en l'art symphonique et en la musique de chambre, on vit naître une phalange de jeunes compositeurs dépassant en portée artistique, par la clarté de la forme, la solidité de la construction et même la valeur des idées, tous les symphonistes allemands d'alors, qui, eux, se traînaient encore dans l'ornière creusée par Mendelssohn. Cette bienfaisante influence de l'enseignement du père Franck ne s'étendit point seulement sur les musiciens qui travaillaient spécialement avec lui, elle se fit encore sentir sur ceux des élèves du Conservatoire qui reçurent ses avis à la classe d'orgue, par exemple: Samuel Rousseau, Gabriel Pierné, Auguste Chapuis, Paul Vidal, Georges Marty, Dallier, Dutacq, Galeotti, et aussi sur les virtuoses qui eurent la bonne fortune de vivre quelque temps dans son intimité, parmi lesquels je citerai notre illustre ami Eugène Ysaye, qui dut bien un peu de son génie interprétateur à l'amitié du père Franck, lequel voulut lui dédier la célèbre *Sonate* de violon. On retrouve enfin des traces très nettes de cette influence chez des artistes qui, bien que n'ayant

pas été précisément ses élèves, subirent à son contact l'ascendant de sa probité et de sa sincérité artistiques ; pour n'en citer que quelques-uns : Gabriel Fauré, le célèbre organiste Guilmant, Paul Dukas et Emmanuel Chabrier, qui prononça, au nom de la Société nationale de Musique, dont Franck était président, une allocution vraiment émue sur la tombe du maître.

Les principaux disciples qui eurent le bonheur de recevoir directement ce précieux enseignement furent, par ordre chronologique : *Henri Duparc*, le continuateur de Schumann au point de vue du Lied, *Arthur Coquard*, *Alexis de Castillon*, mort en 1873, à l'âge de 35 ans, lequel, après avoir subi pendant plusieurs années les leçons de Victor Massé, qui semblait prendre à tâche d'annihiler les dons naturels de ce beau tempérament d'artiste, eut le courage de recommencer avec Franck toute son éducation musicale et, ayant anéanti ses essais précédents, écrivit, par suite, un grand nombre d'œuvres symphoniques et de musique de chambre de tout premier ordre.

Viennent ensuite : celui qui écrit ces lignes, puis *Camille Benoît*, *M<sup>me</sup> Augusta Holmès*, *Ernest Chausson*, l'auteur du *Roi Arthur*, qui fut si prématurément enlevé, en 1899, à l'affection de ses amis, le délicat ciseleur *Pierre de Breville*, *Paul de Wailly*, *Henri Kunkelmann*, *Louis de Serres*, *Charles Bordes*, le jeune et déjà illustre chef des Chanteurs de Saint-Gervais, *Guy Ropartz*, l'audacieux directeur du Conservatoire de Nancy, et enfin, ce pauvre *Guillaume Lekeu*, mort à 24 ans, laissant derrière lui un bagage considérable de compositions d'une poignante intensité expressive.

C'est en grande partie dans l'intention de perpétuer cet enseignement que trois des élèves ou admirateurs du maître regretté, Alexandre Guilmant, Charles Bordes et moi-même, avons fondé, il y a six ans déjà, la *Schola Cantorum*, école de musique dont les principes sont uniquement l'amour et le respect de l'Art, sans autre préoccupation ; mais, quand bien même il ne se fût pas trouvé de pieux amis pour continuer l'œuvre d'enseignement, rien n'aurait pu empêcher la pure et honnête doctrine de Franck de se répandre de proche en proche, parce qu'elle est la *vérité artistique*.

De même, rien n'empêchera ce génie musical de vivre éternellement, et, tandis que les noms de maints compositeurs connus, uniquement préoccupés de gloire ou d'argent, commencent dès maintenant à entrer dans l'ombre pour n'en plus sortir jamais, la figure séraphique de l'auteur des *Béatitudes*, qui sut aimer l'Art vrai, plane de plus en plus haut dans la lumière vers laquelle, sans défaillance ni compromissions, il s'est dirigé toute sa vie.

VINCENT D'INDY.

## Esthétique musicale : les origines de la symphonie [suite].

### LA SONATE DE J.-S. BACH EN *la* MINEUR

La religion, le langage et le chant, la danse, sont des faits « sociologiques », c'est-à-dire que chacun d'eux suppose l'existence d'une société.

(Voir la *Revue musicale* du 1<sup>er</sup> avril 1903.)

Ouvrons le recueil des sonates (1) pour piano de J.-S. Bach et, en commençant par le n° 1, en *la* mineur, suivons l'ordre de nos impressions.

Cette sonate se compose de quatre parties :

- 1<sup>o</sup> Un *adagio* (forme libre, style non périodique) ;
- 2<sup>o</sup> Un *allegro* (fugue à 3 voix) ;
- 2<sup>o</sup> Un *adagio* (de même étendue et de même forme que le premier) ;
- 4<sup>o</sup> Un *allegro moderato* (allemande) suivi d'un *allegro* (courante), d'un *andantino* (sarabande), et d'un *allegro* (gigue).

Il suffit d'avoir les connaissances les plus élémentaires de l'histoire musicale pour constater qu'ici nous sommes en présence, non d'un monument unique, mais de deux monuments coordonnés, juxtaposés. Dans cette œuvre extrêmement complexe, ramenée à l'unité par le rythme binaire des mouvements (*adagio*, *allegro*, *adagio*, *allegro*, etc...), par l'uniformité tonale et par une certaine unité thématique, Bach a réuni deux genres qui sont la création du XVII<sup>e</sup> siècle, et dont chacun est lui-même une synthèse : c'est la sonate d'église (*sonata da chiesa*) représentée ici par les deux premières pièces (*adagio* et *fugue*) — et la sonate profane (*sonata da camera*) représentée par tout le reste.

(1) Une dernière explication — au sujet de ce mot *sonate* — pour compléter les titres significatifs d'ouvrages que j'ai déjà cités dans mon dernier article, et pour caractériser encore, en me bornant à citer des faits d'un intérêt capital, cette période transitoire, un peu trouble, mais d'une jeunesse si vivante ! où toutes les formes des arts du rythme semblent s'attirer, s'unir, se fondre en un creuset d'où sortira plus tard, après deux siècles d'élaboration, la pure symphonie de Haydn et de Mozart :

Pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, le mot « sonate » n'a pas été nettement distingué du mot « symphonie », qui apparaît à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle dans le recueil suivant (titre en latin) : *Symphonies sacrées de Giov. Gabrieli, organiste de la sérénissime république de Venise en l'église Saint-Marc, à 7, 8, 10, 12, 14, 15 et 16 voix ou instruments. Venise, chez Angelo Gardani, 1597.*

En second lieu, le mot « sonate » apparaît, à l'origine, à côté du mot « canzone », pour désigner quelque chose de plus instrumental, peut-être, et de moins vocal que ce dernier. « *Canzoni et Sonate...* », ainsi commence, on le sait, le titre du recueil des compositions de Giov. Gabrieli publié à Venise en 1615 ; mais c'est une question encore controversée dans la critique musicale, de savoir au juste en quoi diffèrent les deux genres désignés par ces deux mots. Winterfeld, qui fait autorité en pareille question, écrit dans son ouvrage sur Gabrieli (II, p. 111) : « En 1644 et 1651, Massimiliano Neri emploie déjà l'un pour l'autre les termes *sonata* et *canzone* ; tous deux désignent pour lui ce que Gabrieli appelait *canzone*. » C'est après Neri, organiste de l'église Saint-Marc à Venise (milieu du XVII<sup>e</sup> siècle), que le mot *canzone* est remplacé définitivement par le mot *sonata*, c'est-à-dire que la composition instrumentale encore sous la dépendance du chant finit par s'absorber dans la composition instrumentale pure.

Remarquons enfin que les danses (qui vont jouer un si grand rôle dans la genèse de la symphonie classique) sont primitivement écrites sur des airs à chanter, et souvent même accompagnées de paroles. Le compositeur italien Gastaldi a publié en 1591, à Venise, des « *Balleti a cinque* (à 5 voix) *con li suoi versi* (avec leurs vers) *per cantare, suonare et ballare* » ; au compositeur anglais Thomas Morley on doit des « *Ballets for five voices* » (ballets pour 6 voix, Londres, 1595, réédités, il y a une trentaine d'années, par Rimbault) ; et du compositeur allemand Valentin Haussmann, il y a un recueil de 37 pavanes et gaillardes (Nuremberg, 1604), dont les dix premières sont accompagnées de paroles érotiques.

Un texte, d'abord, pour justifier cette première analyse. On lit dans le *Dictionnaire de musique* de Sébastien Brossard (Paris, 1703) :

« Il y en a (des sonates) pour ainsi dire d'une infinité de manières, mais les Italiens les réduisent ordinairement sous deux genres. Le premier comprend les sonates *da chiesa*, c'est-à-dire propres pour l'Église, qui commencent ordinairement par un mouvement grave et majestueux, proportionné à la dignité et sainteté du lieu ; ensuite duquel on prend quelque fugue gaye et animée... Le second genre comprend les sonates qu'ils appellent *da camera*, c'est-à-dire propres pour la chambre. Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pièces propres à faire danser. »

Occupons-nous donc d'abord de la première partie de l'œuvre de Bach dont nous pouvons dire dès maintenant, pour le plus grand profit de la thèse sociologique, qu'elle a des origines religieuses et italiennes.

I. D'après un témoignage de Fétis reproduit par Wasilewski (1), il y avait à Venise, dans l'église Saint-Marc, pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, un orchestre ainsi composé : 8 violons, 11 petits violons pour les deuxième et troisième voix, 3 grosses violes de gambe, 4 théorbes, 2 cornets, 1 hautbois et 3 trombones. — D'après Otto Jahn (2), à Salzbourg (ville à moitié italienne), entre l'épître et l'évangile, on jouait une sonate (Mozart en a composé 17 dans ce but) que l'archevêque Hiéronymus, en 1783, remplaça par le graduel.

En Italie, l'église est un musée pour les arts plastiques, et une salle de concert pour la musique. La cause en doit être cherchée dans la sensualité de la race, dans son goût pour tout ce qui est brillant, extérieur, démonstratif, et aussi dans l'altération du culte catholique, qui, après avoir combattu l'esprit profane, se laisse pénétrer par lui. Les pages que Taine a écrites sur la vie voluptueuse des Italiens pour expliquer les chefs-d'œuvre de leurs grands peintres valent aussi pour expliquer leur musique. — Voici des faits plus précis montrant l'influence méridionale exercée sur l'esprit de Bach.

Le prélude de sa sonate débute ainsi :



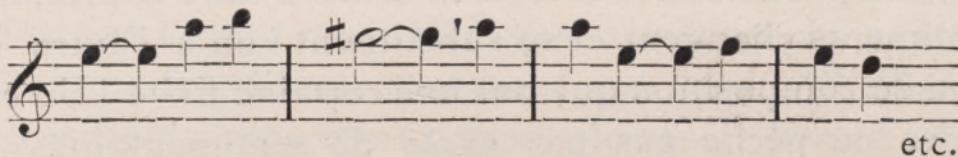
Évidemment, ce style n'est pas celui du piano. C'est celui du violon.

Les œuvres instrumentales composées, au XVI<sup>e</sup> siècle, dans le nord de l'Italie, par les organistes et virtuoses de Venise (Gabrieli, Banchieri, Neri, Grani, Monteverde, Marini, Fontana, Legrenzi, etc...), par les membres des Académies

(1) Wasilewski, *le Violon au XVII<sup>e</sup> siècle* (1874), p. 17.

(2) Otto Jahn, *Mozart* (t. I, chap. sur la *musique instrumentale*).

de Bologne (Vitali, Mazzolini...) ou enfin par l'École romaine, à la tête de laquelle est placé Corelli, offrent toutes cette particularité: le violon y joue le principal rôle. Sans aucun doute, cela vient de ce que, de tous les instruments, le violon est celui qui est le plus capable d'imiter la voix humaine, de *chanter*. Aussi lui confie-t-on habituellement la première voix, la « voix de dessus ». Remarquez que, dans les quatre mesures que j'ai citées, on pourrait retrouver, si on laissait de côté les ornements, un chant initial :



Si les compositeurs brodent sur de telles mélodies, c'est peut-être par imitation des chanteurs virtuoses qui surchargent un thème donné de vocalises et de notes d'agrément.

En adoptant le violon (1), l'Église l'avait universalisé. Une école de mu-

(1) C'est pour ce motif que la sonate pour piano apparaît bien plus tard que la sonate pour violon (environ un siècle et demi après cette dernière, avec Kuhnau et Dom. Scarlatti, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle).

En écrivant une sonate comme celle dont nous parlons en ce moment, et quelques autres compositions pour violon seul, Bach a évidemment subi l'influence d'un état d'esprit extérieur à lui et beaucoup plus général que le sien ; car, malgré l'exemple qu'il avait reçu de son père, malgré sa compétence technique (on sait qu'il est l'inventeur de la *viola pomposa*, tenant le milieu entre l'alto et le violoncelle) et malgré les fonctions qu'il exerça à Weimar, d'abord publiquement, puis, pendant neuf ans, dans la chapelle privée du grand-duc, il n'était rien moins que virtuose ; il jouait du violon comme Haendel, ou comme Weber et Beethoven jouèrent plus tard du piano : avec une habileté non dépourvue de lacunes. — Comme nous recherchons ici les caractères sociologiques de l'art musical, je donnerai, subsidiairement, les détails suivants que je dois à une obligeante communication de M. Jacquot, l'excellent maître luthier de Nancy, chevalier de la Légion d'honneur :

Le violon *ordinaire* ou *fin* est fait par un seul et même ouvrier (il n'est pas question ici du violon fabriqué mécaniquement), mais un ouvrier qui fait appel à un grand nombre de corps de métiers, car le violon se compose de 69 parties quand la table et le fond sont d'une seule pièce, et de 71 quand ils sont en deux parties.

Le luthier a besoin : 1<sup>o</sup> de la fourniture des bois suivants : érable de Suisse ou de Bohême pour le fond, les éclisses ou côtés, le manche, la tête et le chevalet; de tilleul ou de *sapin* pour les tasseaux ; de *sapin* (de Suisse, de préférence), pour la table, l'âme, la barre, les taquets ; d'ébène pour la touche, le cordier, le bouton ; les sillets du même bois ou de palissandre pour les chevilles, et encore de l'ébène ou de bois teint en noir assemblé avec de l'*alisier* de préférence pour le bois blanc formant les filets ;

2<sup>e</sup> Des vernis qui sont des plus variés, depuis ceux à l'esprit de vin, à la gomme, à la colle, jusqu'à ceux à l'huile, dits vernis gras ; des pinceaux et des brosses ;

3<sup>e</sup> La colle, servant à assembler toutes les parties du violon, et qui doit être choisie dans celle spéciale, appelée colle de Cologne, fabriquée dans cette ville et ayant la propriété, en étant très raide, de faire le moins d'épaisseur entre les parties assemblées ;

4<sup>o</sup> *Les outils*, qui sont à peu près semblables à ceux des menuisiers ; l'établi, les valets, les rabots en fer, unis et à dents, les varlopes, le villebrequin, les mèches, les scies, les ciseaux, les gouges, les bédanes, le trousquin, les canifs, le compas d'épaisseur, les règles, l'équerre, le traçoir, les ratissoires, le papier de verre, les limes, la meule, la pierre à effiler, le fer à polir, l'ämier, les happenes, les vis à coller, les pinces à barre, les pincettes ou becquettes...

5<sup>e</sup> *Les cordes* comprennent des cordes en boyau pour le *mi* ou *chanterelle*, le *la*, le *ré* et l'attache du cordier reliée par du fil et brûlée à l'extrémité. Enfin, la corde du *sol*, entourée de soie ou d'un fil métallique appelé *cannetille*, d'argent, de cuivre blanchi ou de bronze, afin d'en retarder la vibration, lui donnant par là, avec une moindre grosseur et moindre longueur, un timbre plus grave. Les cordes de boyau sont faites avec des boyaux de mouton, appelés aussi *intestins grèles*, vidés aussitôt après la mort de l'animal, raclés avec un roseau fendu et taillé en biseau. Il n'est conservé que la membrane musculaire. La corde est ensuite filée sur de petits métiers ou rouets. Certains facteurs les passent à la vapeur de soufre pour les blanchir. Elles sont ensuite dégrais-

sique ou une Académie comme celles de Bologne n'attire à elle qu'une élite.

La première œuvre spécialement écrite pour le violon qui soit connue (une *romanesca* de Marini, à la fin d'un recueil paru à Venise en 1520) est dédiée « au seigneur Gian Battista Magni Gionanetto, à cause de son talent exceptionnel sur le violon ». Au contraire, les cérémonies du culte catholique s'adressent à toutes les classes de la société ; c'est ainsi que la « *Sonata da chiesa* » popularisa le violon. — Bach a fait glisser le style du violon sur le piano.

Et voyez comme le contenu des formes d'art a une évolution indépendante, comme les sentiments changent et se substituent l'un à l'autre, dans des cadres d'expression ou de composition qui ont une certaine fixité ! Un critique musical qui, d'habitude, ne pèche pas par excès de sentimentalité, Philipp Spitta, commente ainsi le Prélude de Bach dont j'ai reproduit quelques mesures : « Cet adagio d'introduction est de même origine que l'arrangement pour piano de la sonate en *ut* majeur, mais le sentiment est d'un caractère beaucoup plus sombre : l'émotion profonde et pénible qu'il exprime est celle qui pénètre le cœur, aux jours d'automne, quand les feuilles vermeilles et dorées tombent lentement dans la forêt silencieuse, quand les oiseaux sont muets, et que les rayons du soleil couchant se jouent avec mélancolie sur les troncs moussus ou dans les branches à moitié dépouillées (1). »

Maintenant, pourquoi, avant la fugue, un « Prélude » de forme libre ? Il ne faut rappeler ici ni l'*exorde* de l'orateur parlant à des hommes assemblés, ni l'*intrata*, ni l'*ouverture*, ni le *récitatif* précédant l'*« air »*, ni l'*introit* liturgique, ni toutes les formes d'introduction et de préparation qui annoncent quelque chose d'important et de rythmé. C'est dans le choral d'église que nous trouvons, le plus simplement du monde, la loi qui enchaîne les deux parties de notre sonate.

L'Église, avons-nous dit, fait appel à toutes les classes de la société. Tous les fidèles qu'elle assemble doivent prendre part à ses chants. Or, les fidèles ne sont pas des musiciens de profession : de là la nécessité, toutes les fois qu'il faut exécuter un choral, de rapprocher (artistiquement) les chanteurs, de leur donner le ton, de les mettre au point ; de là, en un mot, le *prélude d'orgue*.

Les deux premières parties de la sonate de Bach ne sont pas autre chose qu'un prélude (dont la forme est une réminiscence des fonctions de l'orgue), suivi d'un choral.

La fugue qui vient après est bien, en effet, un choral. Dans la période moderne

sées ; on appelle cette opération *étrichage* ; les cordes sont alors polies, à l'exception de la chanterelle ou *mi*. Cette dernière corde est généralement composée de trois ou quatre fils ou brins, les *la* en ont le même nombre plus forts, et les *ré*, six ou sept.

La chanterelle, pour le violon, accordée au *mi normal*, doit supporter une tension de 7 kgr. 500 ; le *la*, de 8 kgr. ; le *ré*, de 7 kgr. 500 ; et le *sol*, de 7 kgr. 25.

6<sup>e</sup> L'archet se compose d'une baguette faite de préférence en bois des îles, bois de fer, d'une plaque d'ivoire ou d'os qui en recouvre une en bois noir ou d'ébène, de deux toquets en bois blanc, servant à fixer les crins, d'une mèche de crins liés par un cordonnet de soie ; ces crins ont leurs extrémités trempées dans de la colophane en poudre, chauffée légèrement à la flamme.

Il se compose aussi d'une hausse en bois noir ou d'ébène garni généralement d'une bague ou passant en métal, d'une coulisse, d'une plaque de talon de hausse en même métal, puis d'un recouvrement ou feuillet d'ébène recouvert d'une plaquette en nacre ; enfin une vis en acier et un écrou en laiton taraudés. La vis est terminée par un bouton d'os ou d'ébène garni de métal et portant souvent une pastille de nacre pareille à celles qui, d'habitude, ornent les faces latérales de la hausse.

L'archet est courbé au feu, poli au racloir et au papier de verre, puis verni.

(1) J.-S. Bach (I, p. 692).

de l'histoire de la musique, on distingue la fugue instrumentale (où Bach a excellé) et la fugue vocale (dont Haendel est le maître), mais, en réalité, il n'y a qu'une sorte de fugue : la fugue vocale. On ne dit pas : une fugue à 3 *parties*, mais : une fugue à trois *voix*. Ces voix sont exactement disposées comme dans les compositions destinées au chant. Mais si le prélude est d'origine religieuse, la fugue est d'origine profane. L'art de faire marcher ensemble plusieurs mélodies (soumises à la loi de la périodicité dans l'imitation et dans le rythme) s'est formé chez les Néerlandais (xve-xvi<sup>e</sup> siècles), dans ces pays du Nord où l'esprit d'association était aussi fort que l'esprit musical. Il s'est développé dans l'Italie du Nord — bien avant Bach — grâce à des circonstances spéciales. A Venise, par exemple, les assemblées sont fréquentes, nombreuses, pleines de pompe aristocratique ; la musique, en y jouant presque toujours un rôle, s'efforce de répondre à l'éclat de ces assemblées et d'en refléter les éléments très divers par la mise en ordre et la multiplicité des parties vocales : de là ces compositions d'un Gabrieli (1597, 1615) qui sont écrites pour 3 chœurs et jusqu'à 22 voix.

Bach a recueilli cet héritage, et s'est borné le plus souvent, au point de vue de la forme, à le simplifier.

II. — La deuxième partie de l'œuvre de Bach est une nouvelle sonate juxtaposée à la précédente : une *sonate de chambre*.

Comme la première, elle débute par un *adagio* dont nous avons déjà expliqué les origines. Quant aux pièces qui forment une « Suite » (allemande, courante, sarabande, gigue), je pourrais me borner à constater que ce sont des danses. Voici, d'après Ph. Spitta, comment la Suite s'est formée, et les phases successives que présente sa genèse :

- 1<sup>o</sup> On danse d'abord avec un chant qui sert d'accompagnement ;
- 2<sup>o</sup> Ce chant est doublé par un instrument ;
- 3<sup>o</sup> Le chant disparaît, et l'instrument reste seul ;
- 4<sup>o</sup> On a l'idée de faire entendre le chant (devenu purement instrumental) en dehors des réunions où l'on danse ;
- 5<sup>o</sup> Les musiciens voyageurs colportent les airs de danse de ville en ville et de pays en pays. Vers 1600, les *pavanes* et *romanesques* ou *gaillades* italiennes sont très répandues (pour des raisons qu'il faudrait évidemment chercher dans l'histoire politique générale et spéciale) ; ce qui le prouve ce sont les recueils publiés en 1610 et 1611 par Johann Moller, organiste de la cour de Darmstadt ;
- 6<sup>o</sup> En présentant les airs de danse, on les range dans un ordre où l'agrément doit naître du contraste des rythmes lents ou vifs, des mesures ternaires ou binaires ;
- 7<sup>o</sup> On a enfin l'idée de les réunir en un tout artistique, appelé *Suite*.

Nous savons à quelle époque on imagina de réunir en une seule composition les danses-types des peuples civilisés de l'Europe : c'est pendant la guerre de Trente ans (1618-1648), où Italiens, Espagnols, Français, Suédois, Danois, Polonois, rapprochèrent leurs mœurs en même temps que leurs armes. Selon toute probabilité, c'est un musicien de l'école de Sweelinck (hollandais mort en 1621) qui créa la « Suite pour piano ».

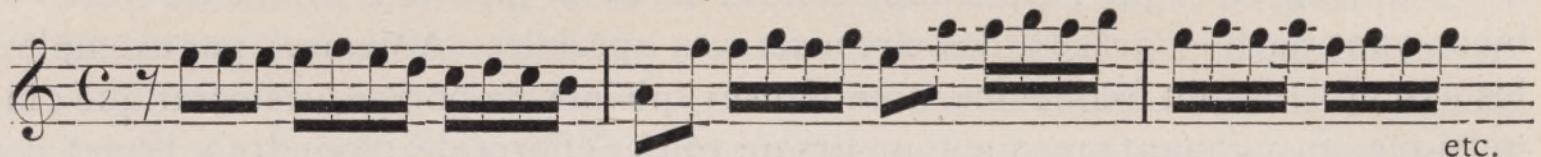
L'*Allemande* a un nom qui indique suffisamment son origine.

La *Courante* est d'origine italienne.

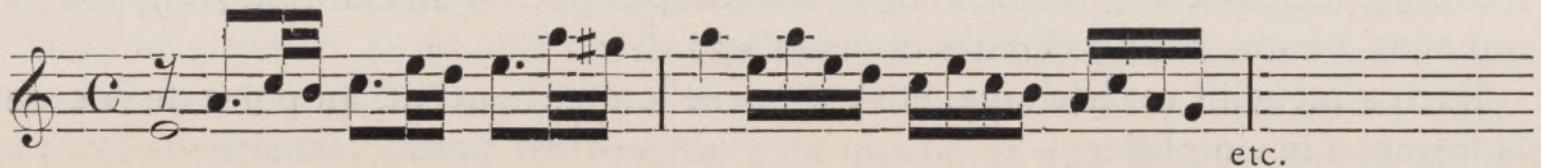
La *Sarabande* est d'origine espagnole.

La *Gigue* est, je crois, d'origine anglaise.

Religion, vie profane, chant, musique de violon, musique d'orgue, danses de quatre pays différents, tels sont les principaux éléments qui ont formé cette chose extrêmement complexe qu'est la sonate de Bach en *la* mineur. L'œuvre musicale ne tombe pas du ciel ; elle ressemble à un arbuste que termine une fleur délicate, mais qui tire sa vie d'en bas, de racines dirigées en tous sens, et des souffles d'air qui respirent ses feuilles. Comment le compositeur ramène-t-il à l'unité tant de matériaux divers ? Un de ses moyens, c'est l'analogie thématique. J'ai déjà cité le début de l'adagio ; voici celui de la fugue :



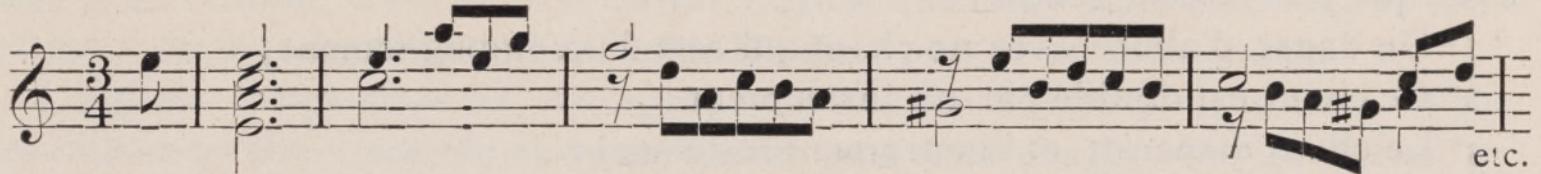
Deuxième adagio :



Allemande :



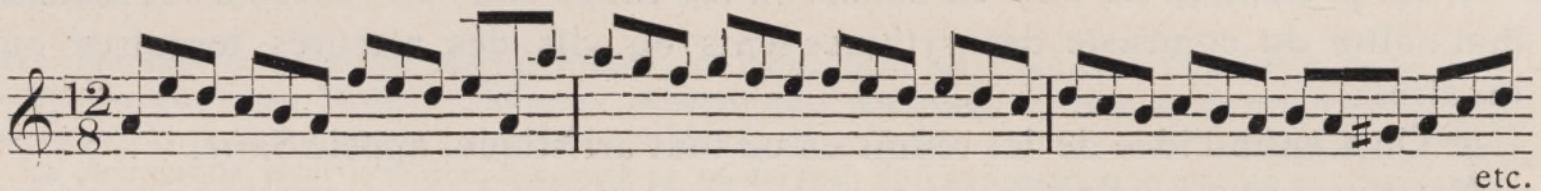
Courante :



Sarabande :



Gigue :



Le lecteur n'aura certainement aucune peine à constater que ces diverses mélodies sont la mise en œuvre et l'« arrangement » d'un même et unique thème.

JULES COMBARIEU.

(*A suivre.*)

## Les ressources de l'orgue moderne.

Les dernières années du xixe siècle auront vu dans le domaine de la musique l'heureux effondrement de théories erronées qui, trop longtemps, ont retardé les progrès de l'art. Telle la prétention de reléguer l'orgue dans la tribune de l'église catholique, et d'en faire un instrument voué de la façon la plus stricte au service du culte religieux. Tout le monde a présent au souvenir un fragment des *Harmonies* qui servent inéluctablement d'épigraphes aux dissertations sur l'orgue et de texte aux discours d'inauguration :

On n'entend pas sa voix profonde et solitaire  
Se mêler, hors du temple, aux vains bruits de la terre ;  
Les vierges, à ses sons, n'enchaînent point leur pas,  
Et le profond écho ne les répète pas.  
Mais il élève à Dieu, dans l'ombre de l'église,  
Sa grande voix qui s'enfle et court comme une brise  
Et porte en saints élans à la Divinité  
L'hymne de la nature et de l'humanité.

Il a suffi de citer cette délicieuse et poétique phraséologie pendant cinquante ans pour retarder les progrès de facture d'un instrument qui devait rester hiératique par essence et rituel par destination.

Le clergé, il est vrai, tenait l'organiste dans un état de domesticité peu honorable, réglé par un décret de 1809 concernant les conseils de fabriques. Il y est dit à l'article 33 : « La nomination et la révocation de l'organiste, des sonneurs, des bedeaux, suisses ou autres serviteurs de l'église appartiennent aux marguilliers. » Que voulez-vous, que pouvez-vous exiger d'un malheureux musicien assimilé à un bedeau, à un suisse, à un sonneur de cloches et dont les titres artistiques sont examinés par des marguilliers !

Les organistes ont été longtemps considérés comme le rebut des pianistes. L'orgue étant un instrument sur lequel il suffisait de plaquer des accords, offrait une ressource aux musiciens dont les doigts inexpérimentés se refusaient à exécuter les traits exigés par la musique de piano.

Le Conservatoire lui-même a consacré l'erreur et prolongé le malentendu en dispensant les concurrents de la classe d'orgue des épreuves ordinaires de virtuosité et de lecture à vue, par où passent les élèves des différentes classes d'exécution. Installée la dernière de toutes (1) et considérée aujourd'hui encore comme une classe de composition pratique, l'étude de la fugue et du plain-chant y prédomine. Dans cette situation mal définie elle est arrivée, sous la direction de l'illustre César Franck, à briller d'un vif éclat ; mais on ne saurait nier que la virtuosité y était assez négligée et j'ajouterais un peu dédaignée par les remarquables élèves, devenus aujourd'hui des maîtres, qui suivirent la classe d'orgue de 1872 à 1890.

Or, qu'est-il arrivé ? C'est que l'Église, tout en voulant accaparer le monopole de l'orgue, ne se gêna pas pour aller chercher dans l'orchestre des éléments d'attraction destinés à relever la pompe des cérémonies de mariage ou d'enterrement.

(1) Il résulte des recherches faites par M. Constant Pierre que la classe d'orgue fut bien inscrite sur le document qui fixa, sous le titre de *Loi organique* du 16 thermidor an III, le programme des études du Conservatoire. Le titulaire était Séjan, organiste de Saint-Sulpice, qui, faute d'orgue, faisait sa classe sur un clavecin. Plus tard on commanda un harmonium à Grenié, qui ne livra jamais l'instrument. C'est seulement vers la fin de la Restauration que la classe d'« orgue et improvisation » fonctionna régulièrement, sous la direction de Benoist.

ment. Elle engagea des violons, des violoncelles, des contrebasses, des trombones, des cors, des harpes; le piano lui-même trouva sa place dans le chœur. Lamartine n'était plus consulté, et Meyerbeer, Halévy, Verdi, Gounod et beaucoup d'autres réservaient dans leurs partitions deux lignes à la partie d'orgue.

Dès ce moment, le prestige sacerdotal de l'orgue a subi une atteinte sérieuse. Puisque le *Stabat* de Rossini se passait de ses services, l'instrument avait mauvaise grâce à refuser les avances de *Robert le Diable*, *la Juive*, *le Trouvère*, de *Faust*. Mais ce changement de situation n'allait pas sans une modification radicale de ses moyens d'expression. Le théâtre, prenant l'orgue pour représenter scéniquement un épisode religieux, se contentait des effets auxquels le destinait son cadre original; il en exagérait même le caractère; mais il était aisément de prévoir que, sorti de l'église, l'orgue ne se bornerait pas au rôle d'accessoire dans les scènes religieuses. Il devait figurer au concert, faire entendre sa voix puissante dans la masse symphonique et même se prêter au solo. D'autre part, deux ou trois organistes hautement musiciens, impatients de voir le plus complet des instruments déployer toutes ses ressources, s'essaient dans un genre de musique tout à fait différent de ce que pouvait exiger l'idéal d'un marguillier de 1809. Les huit premières *Symphonies* de M. Widor, par exemple, sont faites pour le concert, et, à part quelques fragments, ne sauraient trouver place dans aucune des parties de l'office catholique. Il faut donc observer que l'orgue s'est modernisé, non pas pour provoquer un genre de musique moderne, mais bien parce que les aspirations modernes de la musique réclamaient cette transformation.

Pour arriver au résultat rêvé, il était inutile de songer à modifier la sonorité de l'instrument. Si l'on excepte les jeux dits de mutation qui tenaient autrefois une place beaucoup trop considérable, on peut remarquer que l'orgue ancien avait à peu près les mêmes éléments que l'orgue moderne. Son caractère sonore n'a pu être détruit par l'adjonction d'un ou deux jeux à anches libres, d'une utilité d'ailleurs contestable; mais c'est la partie mécanique, absolument défectueuse autrefois, qui sollicitait l'attention des facteurs.

Deux inventions, l'une scientifique, le levier pneumatique de Barker, l'autre simplement ingénieuse, la boîte expressive, ont révolutionné la facture et le jeu de l'orgue. Par la première, la docilité des claviers est devenue parfaite, quel que soit le nombre des jeux tirés et des accouplements opérés.

Par la seconde, on est arrivé à « nuancer » la musique. Entendons-nous toutefois sur ce mot « expression », au point de vue où nous nous sommes placé.

L'expression sur un violon dépend du frottement de l'archet; sur un instrument à vent, de l'action du souffle humain; sur un piano, de l'attaque des doigts. L'expression, dans ces trois applications, est produite par le sentiment musical de l'exécutant: elle reflète l'idée que le virtuose se fait de la phrase musicale, mais encore faut-il que l'instrument, par ses détails de construction, se prête à des inflexions différentes.

Dans l'orgue, rien de pareil: l'attaque ne peut être modifiée au gré de l'organiste, et ce n'est pas « expressionner » que d'ajouter, de retrancher des jeux, de passer d'un clavier à l'autre, seules ressources offertes par les instruments du XVIII<sup>e</sup> siècle et du commencement du XIX<sup>e</sup>. Le réservoir qui tient l'air aspiré par les pompes le transmet aux sommiers d'une manière égale avec une pression que rien ne peut modifier sous peine de détruire la justesse du son.

D'autre part, les essais de S. Erard, en vue d'obtenir une graduation de sonorité par l'enfoncement plus ou moins sensible des touches, n'avaient pas produit le résultat cherché. Comment donc l'orgue est-il devenu expressif ? C'est bien simple. Les tuyaux composant les différents jeux du clavier supérieur, appelé récit, ont été enfermés dans une sorte de grande boîte hermétiquement close, mais dont la partie antérieure est composée de lames mobiles sur un pivot dans le sens vertical et que la pression du pied sur une pédale *ad hoc* fait ouvrir ou fermer progressivement.

Grétry, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, estimait que l'expression dans l'orgue était la pierre philosophale en musique. Les écrivains ecclésiastiques du siècle suivant se montrèrent moins enthousiastes. Ils s'élevèrent contre l'innovation, la jugèrent dangereuse et la qualifièrent de « compressive et irréligieuse » ; l'un d'eux même la traita de « peste », et en cela il n'avait pas tout à fait tort. La pédale d'expression, au début, n'avait pas de crans d'arrêt. Mal placée à l'extrême de clavier de pédales, elle était comprimée par un ressort et tellement sensible, qu'un léger mouvement du pied l'amenaît à ouvrir brusquement les jaloussies. En outre, les organistes encore inexpérimentés — un trop grand nombre d'entre eux n'ont pas acquis l'expérience au moment où paraissent ces lignes — en usaient sans discernement, de manière à produire d'horribles effets d'accordéons poussifs. A cette défectueuse pédale dite « à cuiller » succéda plus tard une semelle aménagée au milieu de la rangée des appels de combinaisons ; on la fit non plus à ressort, mais basculant sur un axe et avec une inclinaison réglable à un centimètre près.

Dès lors, son emploi fut nettement établi. Ce n'était plus un agent d'expression, mot vide de sens, mais une facilité d'obtenir des degrés de force dans la sonorité, d'arriver au *crescendo* ; en un mot, de nuancer la musique. Ainsi comprise, la pédale dite *d'expression* modifie complètement le caractère de l'orgue ; et certes, si, sous le pied de certains organistes, elle produit l'effet d'un odieux bâillement, ce n'est pas la faute de l'homme ingénieux qui l'inventa et des facteurs qui l'appliquent à tous leurs instruments. On en est arrivé, comme dans l'orgue de la salle Humbert de Romans, édifié par la maison Abbey de Versailles, à rendre les trois claviers expressifs. Cette combinaison, prônée par quelques artistes de la plus haute valeur, notamment par Saint-Saëns, complique singulièrement la construction de l'instrument ; mais, en retour, elle offre à l'exécutant, surtout dans l'improvisation, des ressources infinies.

Quant au levier pneumatique imaginé par Barker et dont nous n'avons pas à faire ici la description, il a l'avantage de neutraliser la résistance forcément imposée au clavier par un nombre souvent très considérable de soupapes à ouvrir. Il autorise les traits, les trilles, les arpèges, les répétitions de notes les plus rapides.

Là encore, un danger apparaissait. L'organiste, ayant à sa disposition un clavier plus léger encore que celui du piano, n'allait-il pas modifier complètement le rôle de l'instrument dénommé par un éminent critique, Joseph d'Artigue, « sacré et sacerdotal » ? Certes, l'abus était à craindre en ce qui concerne la fonction religieuse de l'orgue. Mais, de ce que les muscles de la jambe de l'homme permettent le pas de course, s'ensuit-il que nous ne puissions marcher qu'à l'allure accélérée ? pourquoi interdire la vélocité aux jeux de l'orgue ? Comme on dit en langage trivial, qui peut le plus peut le moins ; et n'est-il pas admirable, cet instrument moderne qui permet d'exécuter tour à tour le

solennel *Prélude en ut mineur* de Bach et l'étincelante *Sinfonia de la 29<sup>e</sup> cantate*, l'impressionnante *Absoute* d'Ambroise Thomas et l'*Ouverture de la Flûte enchantée*, si ingénieusement transcrise par l'Anglais Best?

A l'église, et remplissant son rôle liturgique, l'orgue se prête au style serré, aux successions d'accords grandioses, et pas un orchestre, si nombreux, si puissant soit-il, ne saurait le suppléer ; mais, au concert, il fournit à la virtuosité la plus exigeante tous les éléments désirables. C'est, sans jeu de mots, affaire de tact pour l'organiste de régler son jeu d'après les circonstances qui sollicitent son concours. Profiter de la docilité actuelle des claviers de l'orgue pour faire des traits rapides pendant l'offertoire ou l'élévation équivaut à l'acte d'un mal appris qui se mettrait à califourchon sur un prie-Dieu. N'empêche que cette posture, si négligée qu'elle soit, pourra se faire accepter dans l'intimité du fumoir.

Et maintenant, une question se pose : L'orgue est-il un orchestre ? Plusieurs organistes contemporains le pensent, et j'en connais qui passent pour maîtres dans l'art d'« orchestrer » leurs improvisations. A leur tête je placerai M. H. Dallier, l'éminent artiste de Saint-Eustache.

Au premier abord, l'idée paraît juste ; mais, en y réfléchissant, l'assimilation n'est pas possible. L'orchestre est la réunion de timbres différents ayant sur l'échelle harmonique des situations variées, tandis que les sonorités de l'orgue, de natures tout à fait spéciales, et de productions identiques, se résolvent en un timbre unique.

Le malheur a voulu que les premiers facteurs donnassent à leurs combinaisons de tuyaux des dénominations qui ont pu égarer l'opinion.

Les mots de flûte, trompette, cromorne, hautbois, violon, gambe, contrebasse, inscrits sur les boutons de registres, n'ont rien qui rappelle les instruments de mêmes noms qui composent une partition. Les jeux de l'orgue se divisent en jeux doux (flûtes), voilés (bourdons), éclatants (montres et anches), tranchants (gambes), composés (mixtures et voix célestes) ; mais le mode d'ébranlement de l'air ne varie pas et l'apparente diversité des timbres repose sur des tuyaux de métal ou de bois de formes différentes, il est vrai, mais régis par les mêmes lois d'acoustique. Dans la sonorité de l'orchestre, il y a amalgame des timbres ; dans la sonorité de l'orgue, il y a fusion complète, et aucun jeu ne peut prédominer au gré du compositeur ou de l'exécutant. Dans la masse de l'orchestre, l'oreille la moins exercée peut distinguer la partie des violons, celle des cuivres ou même une tenue de clarinette ; dans l'ensemble des jeux de l'orgue, on perçoit à peine la distinction entre les deux groupes des jeux à bouche et des jeux d'anches : et tout l'art des harmonistes consiste à obtenir la fusion des timbres. Toute assimilation semble donc théoriquement impossible entre une machine inconsciente et une réunion d'hommes se sentant maîtres de leur instrument.

Laissons à l'orgue ses qualités propres. Tel qu'il existe à notre époque, il a atteint la perfection ; sa partie mécanique ne laisse plus rien à désirer. C'est à l'imagination des acousticiens de trouver dans l'accouplement, dans la forme, dans la disposition des tuyaux, des timbres nouveaux. C'est aux artistes d'étudier attentivement les ressources de l'orgue en vue de réaliser des effets de sonorité en rapport avec le caractère spécial et bien défini de l'instrument.

## Trompette marine et Violes.

« Apprenez-moi la *Trompette marine* », dit le Bourgeois gentilhomme à son maître de musique, et le public se tord de rire à la pensée de M. Jourdain changé en une sorte de Triton soufflant à pleines joues dans une conque, comme Rubens en a reproduit autour de la glorification de Marie de Médicis.

Le désir du brave homme est beaucoup plus simple, il ne pense à nulle mise en scène, et l'idée de fatiguer ses poumons dans l'eau écumante n'entre pas dans sa modeste cervelle, un instant congestionnée par des idées de grandeur. Il devait savoir que la *Trompette marine* était, de tous les instruments de l'époque, le plus rudimentaire, le plus facile à apprendre, un peu encombrant cependant, mais privé de tout pavillon triomphal et de tout éclat de cuivre. Elle se composait de trois simples planches de cinq pieds de long, d'une corde tendue plus ou moins sur un chevalet, d'une cheville et d'une plaque de verre placée sous la touche. Un archet grossier, recourbé en arc, frottait cette unique corde sans rythme et sans aucun art. Le tout avait la forme d'une pyramide triangulaire allongée, posée sur une toute petite base.

Cet instrument cher à M. Jourdain était employé, paraît-il, dans la Grande Écurie de Louis XIV, où avaient lieu des sortes de concerts. L'instrumentiste chargé du rôle de trompette marin tournait de la main gauche les pages à ses collègues voisins, tandis que la droite raclait sans relâche, et rendait un bruit continu, sorte de pédale reliant entre elles les sonorités plutôt sèches des instruments pincés : luths, théorbes, etc.

L'instrument rendait un son de crêcelle douce, causé par la disposition du chevalet, dont un pied seulement était fixé à la table, tandis que l'autre, libre, effleurait le bois à chaque vibration occasionnée par l'ébranlement de la corde.

La trompette marine avait eu cependant son époque de gloire. Selon Bonanni, dans son *Cabinetto harmonico*, elle aurait été employée au XIII<sup>e</sup> siècle sur les vaisseaux, mais elle avait alors deux et même trois cordes, un manche à six touches séparé du corps de l'instrument ; c'était, en somme, une sorte de contrebasse, ou plutôt de basse de viole à sonorité grinçante.

Elle eut aussi sa vogue en Allemagne, au moyen âge, où elle fut très populaire sous le nom de *Trommelscheit* ou *Trompeten-geige* ; en Hongrie, elle était connue sous le nom de *Tympanischitza* ; un auteur allemand, Glettle, composa même trente-six petits morceaux pour deux trompettes marines (!) publiés à Augsbourg. Ils font partie d'un recueil intitulé *musica genialis latino-germania*.

Ce pauvre instrument, délaissé, déclassé, eut pourtant de glorieux ancêtres : les célèbres *gigues*, de la grande famille des **VIOLES** (les prédecesseurs de notre quatuor à cordes actuel), au son doux, au corps large ainsi que le manche et la touche, instruments aux variétés infinies, aux formes les plus diverses.

La *viole* fut le seul instrument à archet employé par les anciens maîtres. Elle vint d'abord modestement s'ajouter aux instruments à cordes pincées, avec lesquels elle forma les véritables orchestres primitifs.

Peu à peu son rôle devint prépondérant, elle finit par envahir tout. Les violes expulsèrent les premiers occupants, pour être expulsées à leur tour quelques siècles plus tard par les violons, altos et violoncelles, triomphateurs actuels.

Lorsque les antiques *chifonies* à roues furent uniformément baptisées vielles ou vièles, ce nom finit petit à petit par désigner tous les instruments à cordes frottées mécaniquement ou à l'aide d'un archet. Italianisé, comme tout ce qui touchait à la musique, le mot devint *viola*, ou viole en français.

La famille des *violes* comporte deux branches principales : 1<sup>o</sup> celle des *violes* proprement dites, innombrables, de toutes dimensions, depuis la grande viole ou contrebasse de viole représentée par *Paul Véronèse* dans son tableau célèbre, *les Noces de Cana*, jusqu'à la toute petite pochette que le maître de danse glissait sous son jabot dans une poche de son habit de soie, en passant par la viole moyenne que *Raphaël* met entre les mains d'Apollon dans son *Parnasse* ; 2<sup>o</sup> celle des *gigues*, représentée aussi par un nombre considérable de spécimens différents.

Ces *gigues* furent principalement employées en Allemagne, elles donnèrent leur nom au violon actuel, appelé en allemand : *geige*.

*Agricola*, le savant auteur de la *Musica instrumentalis germanica*, parue à Wittemberg en 1545, en compte quatre espèces, depuis la *Bassgeige da bracchio*, pareille à un petit violoncelle à manche court, faisant partie du corps de l'instrument (ce qui distingue la *gigue* de la *viole*), jusqu'à la *Discantgeige*, qui subsista seule quelque temps et finit par se fondre avec le petit *rebec* en devenant le *soprano* de violon, appelé aussi *sourdine* à cause du peu de bruit qu'elle produisait.

La trompette marine est la descendante, la parente pauvre de la *gigue*.

La *viole*, jouée aussi en Allemagne, devint l'instrument préféré de l'Italie et de la France ; son existence fut infiniment plus longue ; elle était encore en faveur au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'abord très simple de facture, la *viole* devint bien-tôt un objet de luxe. Au fur et à mesure que les exécutants devenaient plus habiles, elle se compliquait, le nombre des cordes augmentait ; on en faisait de toutes manières, avec ou sans échancrures, ornées d'une ou de plusieurs rosaces à jour finement sculptées, avec ou sans chevalet ; des touches décoraient les manches, des têtes de femmes ou d'animaux s'ajoutaient aux coquilles ; enfin des incrustations et des arabesques d'argent, d'ivoire ou de bois précieux, faisaient de la *viole* une merveille de goût et de luxe. La lutherie s'affina, les artistes en confection de *violes* cherchèrent sans trêve les formes compatibles avec la meilleure sonorité, de sorte que les *violes* célèbres de *Gaspard da Salo* devinrent souvent plus tard des *violoncelles*, employés et très recherchés de nos jours.

La virtuosité, en augmentant, exigea aussi une réforme complète dans la position employée par les exécutants. La *viole* se jouait en général sur les genoux, l'archet renversé ; beaucoup de saintes Céciles et d'anges de l'école italienne nous montrent encore cette façon incommode d'en jouer, mais avec le temps l'instrument monta vers l'épaule ou se glissa entre les genoux.

Le nom même donné à l'instrument indique la position définitivement adoptée : *viola di gamba*, *viola da spalla*, *viola di bracchio* ; on retrouve l'exacte reproduction de cette dernière dans le manuscrit allemand des *Minnesänger*. Le vieux manuscrit français *les Echecs amoureux* nous montre encore des *violes* jouées sur les genoux. De cette nombreuse famille, la dernière disparue fut le *pardessus de viole*, jouée d'après Lavoix jusqu'en 1757 par une célèbre virtuose, M<sup>me</sup> Lévy.

Les *violes di gamba* étaient, avant d'être perfectionnées par *Gaspard da Salo*, des instruments moins complets que leurs sœurs aux voix plus élevées. Les

basses étaient très faibles, leur sonorité molle ; on en fit de toute taille, mais sans résultat appréciable. Les exécutants étaient du reste d'une faiblesse excessive, ils ne connaissaient guère que la première position, et le démanché leur était inconnu ou représentait une difficulté invincible. J.-S. Bach tenta de remédier à cet état de choses en inventant en 1720 la *viola pomposa*, sorte de grand alto à cinq cordes. Il espérait ainsi renforcer les notes élevées de la basse ; mais ce ne fut qu'une tentative qui n'eut pas de suite. On essaya aussi de donner plus de vigueur au son en ajoutant des cordes extérieures, de façon à former une sorte de bourdon à la quarte. Ces cordes extérieures n'étaient, du reste, pas une nouveauté, car on en trouve adaptées au *crouth*, le vieil ancêtre saxon employé aux ix<sup>e</sup> et x<sup>e</sup> siècles.

La *lyre* doit aussi être comptée dans la famille des violes, quoique n'ayant avec elles aucun rapport au point de vue de la forme. Il y en avait de plusieurs dimensions, depuis la grande lyre italienne à quinze cordes, accordées à volonté, jusqu'à la petite *lira di bracchio*.

La *viole d'amour* diffère des autres violes par des cordes en boyau ou en métal, cordes résonnant sympathiquement, placées en dessous des cordes frottées, en même nombre et accordées à l'unisson.

L'*alto de viole d'amour* ou *ténor* n'avait que sept cordes supérieures et autant d'inférieures, mais la *basse de viole d'amour* possédait un nombre de cordes supplémentaires variant entre seize et vingt. Cet instrument était la passion du prince Esterhazy, qui fit composer à Haydn 163 œuvres pour cet instrument. Sa sonorité spéciale le fit souvent employer au théâtre ; Meyerbeer s'en servit dans les *Huguenots* avec le succès que l'on sait. D'autres compositeurs moins célèbres écrivirent pour cette *basse de viole* ou *baryton* des œuvres considérables : Karl Frantz, le virtuose Krumowski, Anton Lidl, Hoffmann ; Wenzel, organiste à Auerbach, composa un concert pour viole d'amour, luths concertants, flûtes douces, deux cors, violon et basse.

Le *rebecchino*, petit dessus de viole d'amour, n'eut qu'une existence éphémère.

Les instruments à cordes actuels ne sont en somme que le perfectionnement de ces différentes violes. Il y a loin de la trompette marine, employée à la fin de son existence dans quelques couvents de femmes, tombée entre les mains des mendians, et le violoncelle sorti de l'atelier de Stradivarius ! Ce sont les luthiers italiens, toujours à la recherche d'une meilleure sonorité, qui changèrent peu à peu la forme primitive du rebec en celle des différents instruments employés encore à notre époque. Pendant longtemps on ne sut comment utiliser les nouveaux venus : leur voix était trop puissante pour les oreilles et les habitudes musicales de l'époque, ils ne purent trouver place ni dans la musique dramatique ni dans les concerts ; jusqu'à la moitié du xvii<sup>e</sup> siècle ils restèrent presque inconnus. L'archet subit, de son côté, une transformation complète ; la célèbre famille *Tourte* fit de ce morceau de bois recourbé, de cette baguette, une œuvre d'art, en lui assurant la force et l'élasticité ; enfin *Corelli*, en associant les deux perfections à son génie, commença l'ère triomphale du violon.

## Informations

— Un de nos amis qui, au cours d'un voyage en Italie, en avril dernier, a pu voir et entretenir celui qui est aujourd'hui le pape Pie X, nous affirme : « Il est vraiment téméraire de prétendre que le pape actuel se soit prononcé entre les deux écoles, ou plutôt les deux éditions de plain-chant qui, pendant quelques années, se sont disputé l'influence sur le monde catholique : celle de Ratisbonne et celle de Solesmes. La cour romaine est trop prudente, trop souple (en pareille matière), et, pour tout dire, trop incomptente en matière d'archéologie musicale, pour condamner nettement ceci ou cela... et croyez bien qu'elle ne le fera jamais. La seule chose vraie, c'est que le pape d'aujourd'hui a catégoriquement flétrit l'esprit mondain dans la musique d'église ; ce qu'il a voulu répudier, c'est la juxtaposition du profane et du sacré dans la liturgie, c'est l'intrusion de compositeurs qui ne voient, à l'église, qu'une occasion de briller ou un moyen de parvenir. En cela d'ailleurs, le prélat de Venise se montrait conforme à la vraie tradition, l'Église n'ayant jamais cessé, depuis Jean XXII, de protester, par la voix de ses princes les plus autorisés, contre l'exploitation de ses cérémonies par des artistes étrangers à son esprit. »

— VALENCE [Espagne]. — Au concours international des sociétés musicales organisé à Valence, le premier prix, de 8.000 pesetas, a été remporté par le 2<sup>e</sup> régiment du Génie, de Montpellier.

— MÉDAILLES ET SUBVENTIONS. — M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a accordé une médaille d'argent (grand module) pour être décernée, comme prix, à l'une des sociétés musicales qui prendront part aux concours organisés, en 1903, dans les villes suivantes : Melle, Boulogne-sur-Seine, Ville-neuve-sur-Yonne, Mantes, Brie Comte-Robert, Vanves, Cette.

Une subvention de 250 fr. a été accordée, à titre d'encouragement, à la Société nationale de musique de la manufacture de Sèvres.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — *Prix Nicodami.* — Les arrérages du prix Nicodami, institué au Conservatoire pour récompenser les meilleurs élèves de cet établissement, ont été répartis, cette année, par moitié entre MM. Gaubert, 1<sup>er</sup> prix de contrepoint et fugue, et Mercier, 1<sup>er</sup> prix de hautbois.

*Prix Meunié.* — Le prix Meunié, consistant en un don d'une harpe neuve d'Erard à décerner à la meilleure élève de la classe, a été attribué, cette année, à M<sup>me</sup> Pestre, première nommée.

Armentières. — On annonce la prochaine transformation de l'Ecole municipale de musique d'Armentières en Ecole nationale.

ECOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Une 1/2 bourse à l'Ecole Niedermeyer (Boulogne-sur-Seine) a été accordée par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts au jeune Quignard (René), fils d'un professeur de musique au collège de Nogent-le-Rotrou.

*Droits d'auteurs.* — A la suite de leur récent voyage en Russie, MM. Capus et Marcel Prévost ont publié un intéressant rapport sur la protection des œuvres françaises dans cet Etat.

— Le *Domino noir*, que M. Albert Carré fait annoncer pour la nouvelle saison de l'Opéra-Comique, a besoin, pour ne pas déplaire, d'artistes de premier ordre ; aussi sera-ce une joie d'entendre M<sup>me</sup> Korsoff, qui a la voix la plus agile et la plus pure qu'on puisse désirer. Nous avons encore dans l'oreille « la chanson de l'oiseau » qu'elle chanta dans la *Parysatis* de Saint-Saëns, à Béziers. Ce triomphe de la vocalise fut pour tous un enchantement.

Le *Domino noir* doit inaugurer, le lundi 7 septembre, les « lundis populaires » que va créer M. Carré, en attendant le vrai « théâtre populaire » qu'on désire toujours, et depuis si longtemps, à Paris.

— M. Leichner, président du comité pour le monument Wagner, a invité M. Chaumié, ministre de l'instruction publique, à assister au festival de Berlin ou à s'y faire représenter. Un ministre ne peut examiner une invitation de ce genre que quand le festival est officiel, c'est-à-dire organisé par le gouvernement du pays où il a lieu, et quand l'invitation est transmise par voie diplomatique. Tel est le sens de la réponse qui a été faite à M. Leichner.

— La *Norddeutsche Allegemeine Zeitung* (23 août) vient de reproduire, en les empruntant à la *Revue musicale*, les lettres de Marie Wodzinska à son fiancé Fr. Chopin que nous avons publiées pour la première fois le 1<sup>er</sup> août.

— Nous apprenons la formation d'une nouvelle et importante Société musicale : le « Quintette vocal de Paris », composé de MM<sup>les</sup> J. Leclerc, H. Subain, A. Deville, MM. Ch. Fuchs et L.-Ch. Battaille.

### Notes bibliographiques

Comme suite à l'article publié plus haut sur la musique instrumentale au XVI<sup>e</sup> siècle, je donnerai les indications suivantes. Les deux principales « époques » dans l'histoire du violon sont, dans ce siècle :

1<sup>o</sup> Le 3<sup>e</sup> recueil de Marini (Airs, Madrigaux et Danses) paru à Venise en 1520. En voici le titre exact :

« *Arie, Madrigali et Correnti a 1. 2. 3. di Biagio Marini, maestro di Capella in Santa Eufemia & Capo della Musica de gli Signori Academia Erranti in Brescia. Opera terza, dedicata al molto Illustr et eccl<sup>mo</sup> Signor Ludovico Baitello. Stampa del Gardano in Venezia. MDCXX. Apresso Bartolomeo Magni.* »

Ce recueil se compose de 17 chants et de 6 pièces de musique instrumentale (danses). Pour les 5 premières de ces pièces, aucun instrument n'est spécialement indiqué ; mais la dernière a le titre suivant, qui, pour la première fois, indique une œuvre écrite pour violon seul :

« *Romanesca PER VIOLINO SOLO e Basso se Piace : Al Signor Gian Battista Magni Giouanetto di molto aspettazione nel Violino.* »

Cette danse se compose de quatre fragments, dont chacun se divise en deux parties de 6 et 5 mesures. La partie de violon est très mélodique ; la basse est écrite en contrepoint très simple. (La « romanesca », appelée aussi en Italie *Saltallero*, est une danse rapide et sautée, analogue à la « gaillarde » française.)

2<sup>e</sup> Le 5<sup>e</sup> recueil de Bassani, publié à Bologne en 1683. En voici le titre exact :

*« Sinfonie a due o tre instrumente, con il Basso continuo per l'organo, consacrata all' Illustrissimo et excellentissimo Signore Co. Alessandro Sanvitali, conte di Fontanellato, e marchese di Belforte, do Gio. Battista Bassani, Academico Filarmonomico, opera quinta. In Bologna, per Giacomo Monti. 1683. »*

Les 12 pièces de ce recueil sont des sonates d'église (comme le prouve la partie d'orgue).

L'originalité importante de ce recueil, c'est qu'on y trouve le premier exemple de travail thématique, c'est-à-dire que, pour la première fois, on voit l'auteur décomposer un thème en un certain nombre de parties qu'il modifie par augmentation ou diminution de valeur et qui lui servent de base pour construire le morceau.

— Le premier facteur de violons connu est Gaspard Duiffoprucgar, qui vivait à Bologne au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. On a trois violons de lui, propriété de M. Niederheitmann à Aix-la-Chapelle, qui sont datés de 1511, 1517 et 1519. Duiffoprucgar fut appelé à Paris par François I<sup>er</sup> et vécut ensuite à Lyon. Pierre Woeüriot, le célèbre graveur lorrain, nous a laissé un très beau portrait de lui, entouré de curieux instruments. Le musée du Conservatoire de Bruxelles possède une très belle et très précieuse basse de viole de Duiffoprucgar, avec, au dos, le plan de Paris au xvi<sup>e</sup> siècle en marqueterie.

\*\*\*

Aux premières sonates pour piano sont indissolublement attachés les noms de Johann Kuhnau et de Dom. Scarlatti.

J. Kuhnau, né en Saxe le 6 avril 1660, fut le prédecesseur de J.-S. Bach, comme *cantor* de l'église Saint-Thomas, à Leipzig. Il a écrit pour le piano, entre autres compositions, *Sept Sonates* (1696) et les *Histoires bibliques* (1700), auxquelles la *Revue musicale* a consacré une étude dans son numéro de février 1902. Les œuvres de ce compositeur, dont l'importance est capitale pour l'histoire de la musique de piano, ont été publiées par M. Karl Päsler dans les *Monuments de la musique allemande*, publication monumentale d'une haute valeur critique (4<sup>e</sup> vol.).

Dominique Scarlatti, — fils d'Alexandre Scarlatti, le célèbre fondateur de l'École napolitaine, — est né à Naples en 1685, la même année que Bach. Rival de Händel comme claveciniste et organiste, il a publié un très grand nombre de compositions, parmi lesquelles on peut citer : 60 sonates pour piano éditées chez Breitkopf, à Leipzig, et dont Clara Schumann a édité 20 numéros choisis); le recueil de Czerny (200 morceaux). Des sélections des œuvres de Scarlatti ont été publiées par Köhler (12 sonates et fugues), Tausig (3 sonates), Hans de Bülow (18 sonates; travail peu exact), par Schletterer, par Farrenc dans le *Trésor des pianistes*, par Pauer dans le recueil intitulé *les Vieux Maîtres*.

La *Revue musicale*, 51, rue de Paradis, tient à la disposition de ses lecteurs l'important ouvrage suivant, d'une valeur et d'un intérêt uniques :

**Congrès international d'Histoire de la Musique** tenu à Paris (Bibliothèque de l'Opéra) du 23 au 29 juillet 1900. *Documents, Mémoires lus au Congrès, Vœux.* Fort et beau volume imprimé par les Bénédictins, à Solesmes. Nous en donnerons une idée exacte en reproduisant la *table des matières* :

	Pages.
Discours prononcé par M. BOURGAULT-DUCOUDRAY à l'ouverture du Congrès.	7
I	
MUSIQUE GRECQUE	
E. RUELLE. Le Chant gnostico-magique des sept voyelles grecques.	15
ELIE POIRÉE. Chant des sept voyelles. Analyse musicale.	28
L. LALOY. Le genre énharmonique des Grecs.	39
MGR B. GRASSI LANDI. Observations sur le genre enharmonique.	57
TH. REINACH. L'harmonie des sphères.	60
J. TIERSOT. Le premier hymne delphique.	63
TH. REINACH. Sur la transcription du premier hymne delphique.	65
ÉLIE POIRÉE. Une nouvelle interprétation rythmique du second hymne à Apollon.	70
II	
MUSIQUE BYZANTINE	
R. P. THIBAUT. Assimilation des « Échoi » byzantins et des modes latins avec les anciens trôpes grecs.	73
R. P. THIBAUT. Les notations byzantines.	86
DOM HUGUES GAISSER. L'origine et la vraie nature du mode dit « Chromatique oriental ».	93
III	
MUSIQUE DU MOYEN AGE	
A. -- MUSIQUE RELIGIEUSE	
G. HOUDARD. La notation neumatique.	103
DOM HUGUES GAISSER. Observations sur la communication de M. Houdard	113
G. HOUDARD. La notation neumatique considérée dans son sens matériel extérieur.	116
MGR B. GRASSI LANDI. Observations relatives à l'interprétation des notes neumatiques du chant grégorien.	124
DOM HUGUES GAISSER. L'origine du « Tonus peregrinus ».	127
LIBORIO SACCHETTI. Le chant religieux de l'Église orthodoxe russe.	134
B. -- MUSIQUE PROFANE	
P. AUBRY. La légende dorée du jongleur.	155
MICHEL BRENET. Un poète musicien du xv <sup>e</sup> siècle : Eloy d'Amerval.	165

## IV

## MUSIQUE MODERNE

J. TIERSOT. Des transformations de la tonalité et du rôle du dièse et du bémol depuis le moyen âge jusqu'au XVII <sup>e</sup> siècle ( <i>Résumé</i> ) . . . . .	175
D <sup>r</sup> O. CHILESOTTI. Musiciens français : Jean-Baptiste Besard et les luthistes du XVI <sup>e</sup> siècle. . . . .	179
ROMAIN ROLLAND. Notes sur l'« Orfeo » de Luigi Rossi et sur les musiciens italiens, à Paris, sous Mazarin. . . . .	191
SHEDLOCK. Purcell et Bach (Traduit de l'anglais par M <sup>me</sup> FERNANDE SALZEDO). . . . .	210
ALEXANDRE LONGO. Observations sur la valeur historique des compositions pour clavecin de Dominique Scarlatti. . . . .	213
ADOLF LINDGREN. Contribution à l'histoire de la « Polonaise ». . . . .	215
GEORGES HUMBERT. Les principes naturels de l'évolution musicale. . . . .	221
ARNALDO BONAVENTURA. Progrès et nationalité dans la musique. . . . .	226
ILMARI KROHN. De la mesure à 5 temps dans la musique finnoise. . . . .	241
P. LANDORMY. Des moyens d'organiser en France une ligue pour la protection & le développement de l'art musical. . . . .	246
TH. GEROLD. De la valeur des petites notes d'agrément & d'expression. . . . .	251

## V

## VARIA

Communication de M. CAMILLE SAINT-SAENS (réformes de l'écriture musicale) . . . . .	261
HÉLOUIN. Histoire du métronome en France . . . . .	264
MEERENS. Réforme du système musical . . . . .	270
JULIAN CARILLO. La nomenclature des sons. . . . .	276
ÉDOUARD GARIEL. De la nécessité de méthodiser l'enseignement de la musique en lui appliquant une base scientifique . . . . .	281
M <sup>me</sup> HORTENSE PARENT. De l'enseignement élémentaire du piano en France au point de vue de la vulgarisation de la musique . . . . .	289
LIONEL DAURIAC. La Pensée musicale. . . . .	296
JULES COMBARIEU. Le vandalisme musical. . . . .	298
Concert historique donné à l'occasion du Congrès de musique le samedi 28 juillet 1900 en l'hôtel de S.A. le prince Roland Bonaparte. . . . .	306
Collection d'autographes musicaux. . . . .	309
Vœux du Congrès. . . . .	311
Liste et adresses des Membres du Congrès. . . . .	313

(Nombreuses planches de musique ancienne et moderne dans le texte.)

Prix de l'ouvrage, port compris : 10 fr. (au lieu de 15).

Aux bureaux de la *Revue Musicale*, 51, rue de Paradis, Paris, contre mandat-poste.

## SOUVENIRS INÉDITS DE CHOPIN (Suite)

### C.-V. ALKAN

(1836)

Je viens te faire de la peine, mon cher Chopin, car je viens te demander une chose qui te coûtera à m'accorder comme elle te coûtera à me refuser. Cependant je ne résiste pas à t'en parler : c'est à savoir si tu voudrais bien jouer avec moi l'adagio et le final de la symphonie en *la* de Beethoven, chez Erard, le samedi soir, 1<sup>er</sup> mars.

C'est cet arrangement à 8 m. que nous avons dit il y a 5 ou 6 ans chez papa [?], et je proposerais cette année les deux autres parties à Pixis et à Zimmerman, si tu y consentais. Si tu n'y consens pas, je ne veux pas même que tu me passes des excuses, la première fois que j'irai te voir, car c'est sur un morceau de papier que tu mettras *oui* ou *non* à mon adresse.

D'ici là, comme après, toujours le même.

C.-V. ALKAN.

Lundi.

Le COMTE JULES APPONY écrit qu'il ne vient pas lui-même chez Chopin dans la crainte de le déranger. M. Stockhausen a rappelé à Chopin que lui (App.) désirerait savoir qui Chopin lui recommande comme maître de musique ; Chopin a indiqué Reber. Il le prie donc de lui donner son adresse, ainsi que le prix de ses leçons.

(Date : « Jeudi, le 27 octobre », donc 1836; adr. Ch.-d'Ant.)

Le COMTE RODOLPHE APPONY (1) écrit que la princesse Grassalkowich, née Esterhazy, désire faire la connaissance de M<sup>me</sup> Dudevant (G. Sand) ; il prie donc Chopin de leur faciliter une rencontre. (Adr. rue de Provence, n° 57 ?)

THÉRÈSE APPONY-NOGAROLA recommande à Chopin une jeune pianiste de Vienne, très douée, M<sup>me</sup> Müller, qui est venue à Paris dans l'unique but d'entendre Chopin et de devenir son élève. Elle prie Chopin de lui indiquer l'heure où M<sup>me</sup> Müller pourrait se présenter. (Adr. Ch.-d'Ant.)

EMMANUEL ARAGO envoie à Chopin un autographe de son père.

### ARTOT

Monsieur, Monsieur Chopin,

5, rue Tronchet, près la Madeleine,  
Paris.

MON CHER CHOPIN,

Savez-vous que vous me donnez de la jalousie en diable ? Partout où on arrive, tout ce qui porte nom de femme vous parle de Chopin : Connaissez-vous Cho-

(1) Le comte Appony était ambassadeur d'Autriche à Paris.

pin ? Dieu ! que je voudrais faire la connaissance de Chopin ! C'est encore l'attrait de votre nom *pyramidal* qui me fait vous écrire ces quelques lignes.

M<sup>me</sup> KologrivoFF va à Paris pour entendre de la bonne musique et faire quelques études ; bonne musicienne elle-même et ayant un fort joli talent, elle sera à même de pouvoir vous apprécier et profiter de vos excellents conseils. Veuillez donc être assez bon pour l'aider un peu de votre influence, et l'accueillir comme vous savez le faire. Je n'ai pas besoin de vous dire que c'est à charge de revanche ; mais en attendant que vous m'en donniez l'occasion, je vous prie d'en recevoir mes sincères remercîments, ainsi que l'assurance de tous mes sentiments les plus dévoués et bien affectueux.

J. ARTOT.

Moscou 10 mai, 1841.

---

M<sup>me</sup> BARTHÉLEMY, NÉE NOURRIT, prie Chopin de lui accorder un don pour les pauvres de la paroisse de Saint-Séverin.

Le GÉNÉRAL J. BEM (dans une lettre du 14 III 1835, écrite en polonais) apprend à Chopin qu'un grand nombre de Polonais veulent créer une Société polytechnique, dont le but sera de faciliter aux travailleurs l'entrée des établissements spéciaux, d'aider à l'écoulement des objets travaillés, de trouver des commandes pour l'ouvrage, de chercher des places à ceux qui peuvent donner des leçons, enfin de placer les artisans dans les fabriques. Il prie Chopin d'assister à l'assemblée, et dans ce cas de faire partie de la Société.

Une seconde lettre, écrite sur formulaire imprimé : « Société polytechnique polonaise » (Paris, 5 XII 1835), et commençant par ces mots : « Cher Chopinet », contient la prière d'envoyer le dû des 14 billets envoyés, ainsi que des 6 nouveaux (?), car la Société a besoin d'argent.

Dans une troisième lettre (dat. 6 VII 1836), commençant aussi par les mots : « Cher Chopinet », le général Bem écrit que, comme Chopin n'a pas voulu appartenir à « la grande association », il lui demande d'entrer dans la « petite » (?), et le prie de s'inscrire sur la liste qu'il joint à sa lettre, ajoutant que Chopin, « étant un des plus riches Polonais », doit y contribuer pour une somme plus grande que celle de tous les autres. La lettre se termine par ces mots : « Il ne vous convient pas de donner moins de 200 francs, mais vous pouvez en donner davantage. La somme avancée en ce moment vous sera rendue doublée. Nous aurons ensuite de quoi nous payer un bon petit dîner. Je vous embrasse sincèrement ».

## HECTOR BERLIOZ

## LETTRE I

*Monsieur, Monsieur Chopin,*

à Marseille.

[1839]

MON CHER CHOPIN,

Les uns me disent que vous allez bien, les autres que vous souffrez davantage, d'autres enfin qu'ils n'ont point de vos nouvelles ; pour en finir, soyez assez bon pour m'écrire quatre lignes et me dire comment vous vous trouvez et quand vous nous revenez.

Mille amitiés.

H. BERLIOZ.

*P. S.* Rappelez-moi, je vous prie, au souvenir de M<sup>me</sup> Sand et mettez à ses pieds mes plus violentes admirations. Nous venons d'éprouver un rude opéra.... .... d'Auber.

## LETTRE II

MON CHER CHOPIN,

Excusez-moi auprès de Liszt et de ces Messieurs ; je ne pourrai pas me trouver ce soir à votre dîner ; j'ai trop à travailler.

Je vous verrai, je pense, après demain, ainsi que Liszt, dans la matinée.

Tout à vous.

H. BERLIOZ.

## LETTRE III

Je viens de voir Vidal ; j'aurais voulu vous parler. Severini est prévenu, allez le plus tôt possible vous arranger avec lui.

H. BERLIOZ.

[Le billet suivant était joint à cette lettre :]

Dimanche, 26 juillet, à onze heures et demie,  
Salle des concerts de la rue Neuve-Vivienne,  
Répétition générale de la symphonie militaire \*,  
Composée par M. H. Berlioz,  
Pour la fête funèbre du 28 juillet.

« H. BERLIOZ ».

*Bon pour deux personnes.*

\* Marche funèbre, Hymne d'adieu, Apothéose.

## LETTER IV

Mon cher Chopinetto, nous projetons de faire une excursion hors la ville, à Montmartre, rue Saint-Denis, n° 10 ; j'ai l'espérance que Hiller, Liszt et Devigny seront accompagnés de Chopin.

Enorme bêtise.

Tant pis.

H. B.

J.-L. BLAHETKA apprend que le concert de sa fille est remis, et n'aura pas lieu le 18 avril.

Il demande que Chopin vienne les voir.

(Dat. 11 IV 1832.)

M<sup>me</sup> BOBIÉ, NÉE JACQUEMINOT, prie d'indiquer des heures de leçons pour sa fille.

(Adr. : Ch.-d'Ant.)

M<sup>me</sup> BRZOZOWSKA invite Chopin à dîner.

(Adr. : Ch.-d'Ant.)

HENRY LYTTON BULWER invite à dîner.

Le COMTE G. DE CARAMAN remercie Chopin pour les précieuses indications données à sa fille et le prie de lui continuer ses leçons. Il porte lui-même ce billet à Chopin, au cas où il ne le trouverait pas. Il demande de lui indiquer les heures de leçons.

D. PRINCESSE DE CHARTELLEUX remercie pour les leçons données à sa fille (Adr. : r. d. Montb.)

CÉCILE T. CHÉRUBINI (veuve du célèbre compositeur) se rappelle au souvenir de Chopin et lui parle d'une certaine pianiste qui doit jouer, au concours du Conservatoire, une composition de Chopin ; elle désire ses conseils pour la jeune fille. (28 VI 1847.)

M<sup>me</sup> R. CHEVALLIER demande quand elle pourra trouver Chopin chez lui, afin d'apprendre s'il consent à accepter sa fille comme élève.

EDMOND CHOJECKI écrit en vers (Adr. rue Saint-Lazare, cité d'Orléans, n° 9) pour une invitation à dîner.

M<sup>me</sup> CAMILLE DE COURBONNE prie Chopin, en l'appelant « charmant sylphe », de lui apprendre ce qui concerne sa santé, car elle a entendu dire qu'il est souffrant. (Adr. C. d'Orl.)

Dans une seconde lettre, elle parle d'un jeune Allemand de Stuttgart qui, ébloui par le jeu de Chopin, rêve de devenir son élève.

Dans une troisième (dat. 7 II 1846), elle remercie Chopin d'avoir pensé à elle et lui exprimé toute son admiration.

La PRINCESSE DE CRAON envoie un billet pour un concert de musique religieuse.

## AD. CRÉMIEUX

(avocat aux Conseils du Roi et à la Cour de cassation).

## LETTRE I

*Monsieur Chopin,*

Square d'Orléans, 40, rue Saint-Lazare.

MONSIEUR,

Une erreur de jour s'est glissée sous la plume de ma femme ; elle vous a prié de vouloir bien venir dîner avec nous *mardi* ; c'est *jeudi* qu'elle voulait dire, ou plutôt elle n'a pas songé que jeudi ma parole est engagée par une réunion politique à 7 heures du soir. Pardon, mon cher Monsieur, soyez assez bon pour lire *jeudi* au lieu de *mardi* dans le billet de ma femme ; je vous prie en grâce de ne pas être pris ailleurs pour ce nouveau jour. Nous comptons sur vous et nous faisons une grande joie de vous recevoir.

Vous connaissez toute mon estime et tout mon dévouement ; recevez-en la bien sincère expression.

AD. CRÉMIEUX.

Samedi matin.

## LETTRE II

*A Monsieur Chopin,*

Paris, le 13 février 1834.

Voudrez-vous bien, Monsieur, accepter pour jeudi prochain 20 février un petit dîner de famille, qui nous permette enfin de vous voir de plus près et de passer quelques heures avec vous ? Mon bon ami Liszt se charge de vous remettre ce billet ; il me promet en votre nom que vous viendrez avec lui. J'espère bien que ma femme et moi nous ne serons pas privés d'un plaisir qui nous est une fête.

Votre dévoué serviteur,

AD. CRÉMIEUX.

## LETTRE III

CHER AMI,

J'ai une jeune nièce de 13 ans qui nous semble destinée à prendre une bonne place parmi les artistes, et nous lui ouvrons avec plaisir les portes de la carrière. Depuis longtemps déjà, toute son ambition est d'être votre élève, mais vous la

présenter avant qu'elle fût en état de vous comprendre, c'est ce que je n'aurais jamais voulu. Aujourd'hui je crois qu'elle ne serait pas indigne d'être accueillie par vous ; mais pourrez-vous l'accueillir ? Je ne vous demande pas si vous le voudrez, j'ai dans votre amitié toute confiance, le pourrez-vous ? Là est la question. Je vous demande en grâce, mon cher Chopin, de recevoir comme votre élève ma nièce, qui est aussi la nièce de M<sup>me</sup> Eugénie Beer ; vous nous direz bientôt avec toute franchise si elle peut nous donner des espérances, et alors, s'il en est ainsi, vous nous comblerez de joie en l'inspirant de vos conseils, en la formant de vos leçons.

Sa mère, ma belle-sœur, vous porte cette lettre et vous conduit sa fille. Puisse-t-elle m'apporter réponse favorable !

A vous d'estime et d'affection,

AD. CRÉMIEUX.

13 novembre 43.

## A. DE CUSTINE

### LETTRE I

MONSIEUR,

*Monsieur Chopin,*

Rue de la Chaussée-d'Antin, n° 18.

Je crois la nature polonaise si volatile, que je ne puis m'empêcher, Monsieur, de craindre que vous n'ayez oublié notre dîner d'aujourd'hui, et je m'empresse de vous rappeler votre promesse en vous renouvelant mes remerciements pour le plaisir que vous avez fait l'autre jour à tout ce qui était chez moi, et surtout à moi, qui sens et apprécie votre talent comme peu de gens le font.

Mille compliments. A 6 heures j'espère vous voir.

A. DE CUSTINE.

Ce jeudi.

### LETTRE II

MONSIEUR,

*Monsieur Chopin,*

Rue du Mont-Blanc, n° 5.

[Timbre de poste : 30 juin 1836.]

Vous êtes la seule personne à qui je donne l'autorisation de venir à Saint-Gratien quand elle veut et sans m'en prévenir. Voilà tout ce que je voulais vous dire avec mille amitiés.

A. DE CUSTINE.

## LETTRE III

MONSIEUR,

*Monsieur Chopin,*

Rue du Mont-Blanc, n° 5.

Vous avez été à Enghien et on m'assure que vous y reviendrez : j'espère que vous ne me ferez pas l'injure de prendre une chambre ailleurs que chez moi. Vous pouvez prendre les eaux de Saint-Gratien aussi bien que d'Enghien, et je vous ferais conduire aux bains tous les matins ; ils sont à un quart d'heure de chez moi. J'ai d'ailleurs mille choses à vous dire de Londres, qui, je crois, vous seront agréables. Nous sommes presque seuls et vous auriez pleine liberté. Vous savez d'ailleurs le plaisir que j'ai toujours à vous voir ; Ignace se joint à moi pour vous déterminer, et je vous renouvelle l'assurance d'une discréption à toute épreuve, car je veux avant tout que vous vous trouviez bien chez moi.

Recevez, Monsieur, l'assurance de mes bien sincères sentiments.

A. DE CUSTINE.

Saint-Gratien, ce 18 juin.

On m'écrit à Paris, rue de La Rochefoucauld, n° 6, mais j'espère bien que vous m'arriverez ici sans écrire.

## LETTRE IV

Ignace me dit, cher Chopinet, que vous ne pouvez venir aujourd'hui dimanche, mais que vous viendrez mercredi. Vous savez que vous êtes *le seul* qui puissiez venir au hasard ici, étant sûr d'y faire toujours plaisir ; une fois pour toutes, ne demandez donc jamais si vous pouvez venir et arrivez quand bon vous semble. Si vous venez mercredi, vous devriez rester quelques jours, sinon quelques heures, enfin, ce que vous voudrez ; mais venez. Vous m'avez fait faire une scène [?] de mon livre, venez pour me tirer d'une ornière où je suis tombé et d'où je ne puis sortir sans vos inspirations. Jouez-nous ce que vous avez fait de nouveau et improvisez-nous ce que vous ferez. Mais surtout ne vous croyez obligé à rien, qu'à m'aimer, mais c'est justement là le difficile!!!.. Il m'est si facile d'aimer, moi, que le bon Dieu aurait dû joindre à cette faculté malheureuse celle de me faire aimer ; mais c'est précisément le contraire qui arrive ; ce qui fait dire à M<sup>me</sup> Gay, que l'amour est une lèpre et que malheureusement celle-là ne se gagne pas.

Nous avons vu M<sup>me</sup> de Girardin, qui est d'une tristesse à fendre le cœur. Elle part pour le Berry : et vous ? Mystérieux génie que vous êtes, pourquoi me traitez-vous comme le monde à qui vous ne dites rien ?

J'ai reçu hier une lettre charmante de Jules Janin. Il est au moins bon enfant, celui-là. C'est que son génie est une immense dose d'esprit, et que l'esprit natu-

rel est toujours bon homme. Voilà pourquoi vous l'êtes quand on vous tient. Je suis sûr qu'à l'heure qu'il est vous êtes très bon homme quelque part ; pourquoi n'est-ce pas ici ? A mercredi, j'espère ; je ne crois pas que M<sup>me</sup> Pleyel soit libre ce jour-là ; vous devriez lui donner rendez-vous ici pour dimanche et venir passer les fêtes de juillet ici ; Paris ne sera pas tenable pendant ce temps-là.

Amitié.

A. DE C.

Saint-Gratien, ce dimanche.

Savez-vous qu'il y a pour Saint-Gratien même deux voitures par jour ? L'une part à 10 heures du matin, l'autre à quatre heures du soir, rue du B.-G. Saint-Denis, n° 25. Je vous indique ce moyen parce qu'une fois ici, je vous ferais manquer l'heure et vous seriez obligé de coucher.

## LETTRE V

Quoi. le sylphe du piano doit se faire entendre, et j'en suis averti par le public ? C'est mal ; connaissez-moi et jugez-vous ! Voulez-vous m'envoyer deux billets ? J'aurais bien désiré vous en demander davantage, mais je suis hors du monde et de tout.

Mille vieilles amitiés et cent mille nouvelles rancunes.

A. DE CUSTINE.

Que veut dire ce départ qu'on nous annonce ? où allez-vous donc ?

## LETTRE VI

CHER CHOPIN,

Quoique vous soyez habitué à mes éloges, qui sont le cri de la vérité, je ne puis me lever après une nuit d'insomnie sans vous dire le souvenir passionné que me laissera la soirée d'hier. Je vous ai retrouvé tout entier, et encore perfectionné, agrandi ; le temps, aidé de l'influence du génie, a fait de vous tout ce que vous pouvez être ; cette maturité dans la jeunesse est sublime : c'est l'art dans sa perfection : peut-être l'effet surprenant que vous avez produit sur moi tient-il à votre longue absence... je ne vous avais pas oublié ; pourtant je vous retrouve avec une sorte d'étonnement que je me reproche : j'aurais donc été ingrat dans mon souvenir... Cependant je me croyais une qualité, et c'est vous surtout qui l'avez développée en moi : c'est la reconnaissance que m'inspirent les jouissances de l'art. Quand, une fois dans sa vie, un homme de génie m'a fait tout le plaisir que produit une œuvre parfaite dans quelque genre que ce soit, devint-il man-

chot, bégue, imbécile, j'éprouverais le même plaisir chaque fois que je penserais à lui Jugez, d'après cela, quelle est ma gratitude envers vous !

Je n'ai pas un mot à joindre *au secret* que je vous confie ; j'avais le cœur plein, il fallait parler, malgré le dégoût que vous m'inspirez pour la parole qui... hélas !... est mon instrument à moi. N'avez-vous pas été quelquefois tenté de briser vos pianos ? C'est ce que j'éprouve quand vous me donnez l'envie de me couper la langue et de jeter ma plume au feu.

Mille amitiés ! A jeudi.

A. DE CUSTINE.

Saint-Gratien, ce dimanche matin.

## LETTRE VII

MONSIEUR,

*Monsieur Chopin,*

Rue du Mont-Blanc, n° 5.

Vous aimez les gravures, et je vous envoie, Monsieur, les plus gracieuses que j'aie pu trouver. Au premier moment de liberté, j'irai vous voir et vous proposer un projet que j'ai formé pour le temps que vous viendrez, j'espère, passer à Saint-Gratien. Nous voulons employer quelques-uns des jours que vous nous donnerez à parcourir les environs de Paris, pour voir Ermenonville, Mortefontaine, Chantilly, et nous pensons que cette course vous sera salutaire, autant qu'elle nous serait agréable à faire avec vous. Je désire que le projet vous plaise autant qu'à moi, et en attendant le beau temps, agréez de nouveaux remerciements pour le plaisir que vous m'avez fait, ainsi que l'assurance de ma considération la plus distinguée.

A. DE CUSTINE.

Ce 18 mars. Rue de La Rochefoucault, n° 6.

## LETTRE VIII

Vous avez gagné en souffrance, en poésie : la mélancolie de vos compositions pénètre plus avant dans les cœurs : on est seul avec vous-même au milieu de la foule ; ce n'est pas un piano, c'est une âme, et quelle âme ! Conservez-vous pour vos amis : c'est une consolation que de pouvoir vous entendre quelquefois ; dans les rudes jours qui nous menacent, l'art comme vous le sentez pourra seul réunir les hommes divisés par le positif de la vie ; on s'aime, on s'entend dans Chopin. Vous avez fait du public un cercle d'amis : enfin vous êtes égal à vous-même ; c'est tout dire. Pensez à moi : je ne puis penser qu'à vous.

Toujours le même.

A. DE CUSTINE.

## LETTRE IX

CHER CHOPIN,

J'ai fait une horreur, j'ai mal compris la lettre de M<sup>me</sup> de Castellane ; sa fille est allée chez vous sans elle, et elle a trouvé relâche, sans comparaison, comme hier à *Don Juan*. Ce désappointement ne la décourage pas, elle vous demande instantanément de ne pas l'abandonner à son vague instinct musical ; d'autant, et c'est moi qui ajoute ceci, qu'elle a déjà un joli talent : vous serez content d'une telle écolière ; quant à moi, je me trouverais bien heureux d'avoir quelque chose à lui enseigner. L'heureux homme que vous êtes !...

Merci de votre bonne et aimable et rare visite d'hier ; j'ai besoin que mes amis pensent à moi, car en voici un bien ancien à l'agonie.

A. DE CUSTINE.

Liszt veut donner des leçons à M<sup>me</sup> de Contades, et elle veut en prendre de vous : ceci ressemble tout à fait aux amours croisés du *Pastor Fido*.

## LETTRE X

MON CHER CHOPIN,

Vous m'avez rendu le souvenir de mes plus beaux jours de Saint-Gratien et de Paris ; je vous ai retrouvé et avec vous le piano sans ses inconvénients, sans notes pour des notes, avec des pensées que vous exprimez malgré l'instrument, car ce n'est pas du piano que vous jouez, c'est de l'âme. Vous m'avez ravi comme dans notre meilleur temps. Je voudrais être mourant ; vous me ressusciteriez ; car alors vous viendriez, j'ai encore cette confiance !...

Parlez-moi des amis comme vous ! on n'a pas de peine à les servir et leur succès va tout seul : on envoie un article pour eux à un journal qui vous fait dire : c'est vous ; mais nous avons mieux ; on dit à toutes ses connaissances : allez au concert de Chopin ; et chacun vous répond : nous avons des billets depuis huit jours et nous en demandons en vain pour des amis ; on n'en donne plus !...

La Pologne n'est malheureuse qu'en masse, chacun de ses enfants a une étoile particulière qui le dédommage des malheurs publics.

Je pars pour bien longtemps, et pour aller bien loin, et je ne me consolerais pas de cette nouvelle absence, si j'avais souvent l'espérance de vous entendre comme ce soir. Vous avez attiré par le charme de votre élégance tout ce qu'il y avait d'amateurs vrais et d'élégants à Paris : la composition de l'auditoire était merveilleuse ; mais moi, quand je vous écoute, je me crois toujours seul avec vous, et peut-être avec mieux que vous encore ! ou du moins avec ce qu'il y a de mieux en vous.

Pardon de tout ce bavardage ; mais ce sont des choses que je voulais vous dire, et en face je n'oserais pas.

Vous savez que vous faites de moi tout ce que vous voulez, mais vous ne vouliez pas croire que vous aviez le même pouvoir sur beaucoup de monde ; je suis fâché pour moi et bien aise pour vous de voir à quel point vous étiez injuste pour le public.

A. DE CUSTINE.

Ce mardi matin.

## LETTRE XI

MONSIEUR,

*Monsieur Chopin,*

Rue Tronchet, n° 5 ou 7.

Vous pensez, j'espère, cher Chopinet, que votre nom m'a donné bien des regrets hier chez moi ! C'est un guignon, mais au premier jour de liberté réciproque, je vous demanderai de vous souvenir de votre promesse qui fait le bonheur de mon avenir, au milieu de ce gouffre de soucis qu'on appelle ici des plaisirs.

Je vous réunirai, j'espère, à quelques amis, cinq ou six personnes, dont la présence vous empêchera de regretter votre bonne volonté pour moi. Vous voyez comme je deviens modeste : c'est un peu votre faute. A bientôt, j'espère, et l'amitié reste ce qu'elle était, malgré vos absences volontaires et autres.

A. DE CUSTINE.

## LETTRE XII

MONSIEUR,

*Monsieur Chopin,*

Rue Tronchet, n° 5 ou 7.

CHER CHOPINET,

J'arrive du bout du monde, et vous de plus loin encore, car on voyage plus par le cœur et par l'imagination que par la poste. Pour l'honneur de la Pologne, j'espère vous retrouver le même ; vous êtes incapable de confirmer les calomnies de ces ennemis qui disent qu'avec les hommes de ce pays-là les absents ont toujours tort. Je viens vous mettre à l'épreuve en vous envoyant par Ignace un billet d'Opéra italien ; quoique je reste à la campagne pour me reposer de mes courses en Sibérie, j'irai demain dans ma loge avec l'espoir de vous y voir, et de vous

accabler de la constance bien connue des sentiments français. Ignace vous dira que vous êtes obligé de m'adorer, et de me protéger : il vous dira pourquoi vous avez cette charge. Cependant je renoncerai même à ce que je désire le plus, c'est-à-dire à vous faire plaisir, si vous prenez cela pour une peine. Enfin, jamais amitié ne fut plus fidèle et moins confiante que la mienne. Vous sauverez toutes ces *dissonances* avec votre talent ordinaire, si vous voulez vous souvenir de moi, sans me confondre avec le flot d'importuns qui vous obsèdent sans doute, puisque vous êtes déjà depuis longtemps à Paris sans même vous être informé de vos meilleurs amis.

A. DE CUSTINE.

Saint-Gratien, ce vendredi, 15 nov.

### LETTRE XIII

N'est-il pas vrai, cher Chopin, que voici le véritable encrier et la vraie plume d'un homme qui n'écrit pas ? Aussitôt que je les ai aperçus, j'ai pensé à vous. Je vous les envoie avec les vœux d'un cœur vraiment ami. Comme je pressens l'âge du rabâchage, je m'attache plus que jamais aux vieilles coutumes, et en commençant l'année, je me rapproche de ce que j'aime.

Je ne voudrais pas mêler un reproche au témoignage de mon attachement : je sais la brièveté des jours à Paris, même quand ils prennent sur les nuits, mais je sais aussi la brièveté de la vie, et il est dur de reconnaître tous les jours davantage le vide et le faux des paroles, quand on sait où est la source de la poésie, c'est-à-dire du vrai, quand on se dit qu'elle est là tout près et plus abondante que jamais, et qu'on n'y peut puiser ! Quelque absorbé qu'on soit par un sentiment dominant, quelque émietté que soit le temps des gens à la mode, on trouve toujours une heure, une matinée, une soirée, une inspiration pour un vieil ami, d'autant moins exigeant que peu de souvenirs suffisent à nourrir son imagination pour une année.

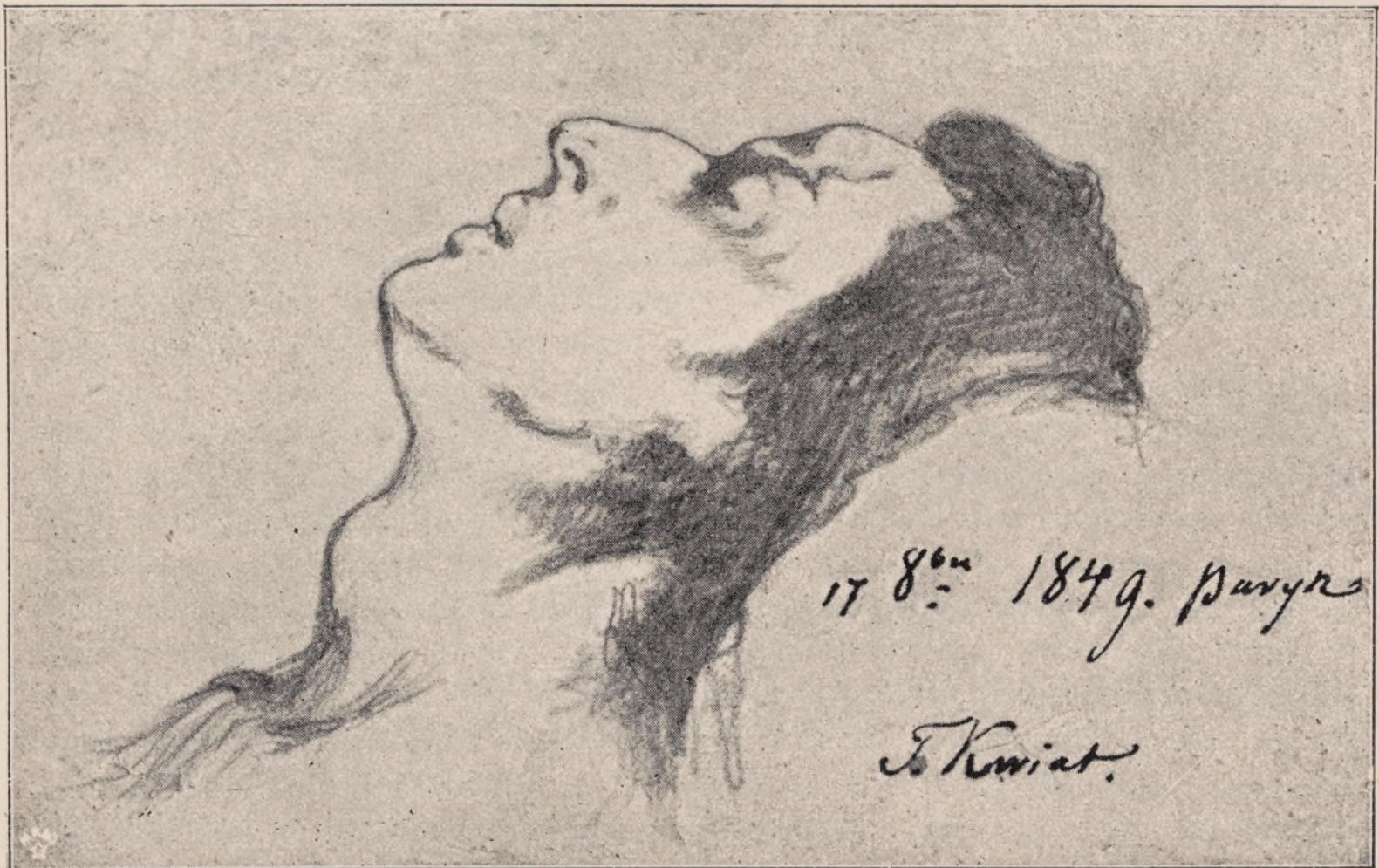
Je confie ces réflexions à votre cœur, si tant est qu'un poète ait du cœur hors de l'amour passionné, et de l'inspiration.

Moi qui me suis cru un peu poète quelquefois, je commence à douter de tout, depuis que je reconnais l'inutilité des attachements désintéressés. Voilà ce que je voulais éviter : voilà des reproches : c'est que je suis insatiable de ce qui me plaît et me touche, et que vous me mettez à une diète par trop sévère : quand on est ce que vous êtes, on se doit un peu à qui vous appréciez et vous comprend.

Adieu, mauvaise année 1839 ! et vous, sylphe inconstant, promettez m'en une meilleure ! Voilà tout ce que je me souhaite à moi même : quant à ce que je puis souhaiter pour vous, il ne dépend pas de moi de vous le donner ; mais à force de vertus, je me réjouis du fond du cœur en pensant que vous l'avez trouvé, et je m'en réjouirais moins tristement si, malgré tout votre bonheur, vous me comptiez encore pour quelque chose.

Adieu, *Poloniaiseur*.

A. DE CUSTINE.



CHOPIN SUR SON LIT DE MORT

esquisse au crayon de Kwiatkowski



## LETTRE XIV

CHER CHOPIN,

Croyez moi, malgré les apparences, quand je vous dis que je vous aime pour vous plus que pour moi ; je viens vous le prouver, car je ne crains pas de vous importuner encore ; à la vérité, c'est la dernière fois que j'insisterai pour vous faire suivre mes conseils.

Vous êtes malade ; vous pourriez surtout le devenir bien plus sérieusement. Vous êtes sur la limite des chagrins de l'âme et des maux du corps : quand les peines du cœur se transforment en maladies, nous sommes perdus ; c'est ce que je veux éviter pour vous. Je n'essaie pas de vous consoler, je respecte vos sentiments, que d'ailleurs je ne fais qu'entrevoir ; mais je veux qu'ils restent sentiments et qu'ils ne deviennent pas des douleurs physiques. C'est un devoir que de vivre, quand on a une source de vie et de poésie, comme vous l'avez ; ne perdez pas ce trésor et ne traitez pas légèrement le bon Dieu en *faisant fi* de ses dons les plus précieux. Voilà le crime irrémisible, car Dieu lui-même ne vous rendra pas le passé perdu volontairement par vous.

Pour le conserver ce passé si plein d'avenir, vous n'avez qu'un parti à prendre : vous laisser traiter comme un enfant et comme un malade ! Vous persuader que vous n'avez qu'une affaire : votre santé : le reste reviendra de soi-même. J'ai assez d'amitié pour vous pour que vous me permettiez d'aller au fond des choses. Est-ce l'argent qui vous retient à Paris ? Si c'est cela, je puis vous en prêter, vous me le rendrez plus tard, mais vous vous reposerez trois mois !!! Si l'amour vous manque, laissez au moins faire l'amitié ; vivez pour vous, pour nous ; il sera temps alors de vous enrichir. Trois mois de repos et de traitement raisonnable, suivi, suffiront pour arrêter le mal ; mais il faut cela ! L'inquiétude de l'esprit vous poursuivra dans la solitude : c'est vrai ; mais le repos du corps finira par gagner l'âme, et les ailes du talent vous emporteront dans un monde qui console de celui-ci. Ne restez pas dans la routine de vos journées de Paris : vous avez chez moi une occasion difficile à retrouver : un mois de campagne et de bon régime, puis le voyage jusqu'aux bords du Rhin. Ignace doit aller jusqu'à Strasbourg avec mes chevaux ; si cette manière de voyager vous est trop lente, nous en trouverons une autre ; mais une fois sur le Rhin, vous êtes à Ems, et de là vous êtes partout, car Ems, bien pris et bien appliqué, c'est la santé ! ..

Je vous ai déjà dit tout cela : mais mon amitié m'a paru m'obliger à vous le répéter. Ne me répondez pas, si ce n'est en venant vous établir mardi ou mercredi de l'autre semaine à Saint-Gratien, où vous serez aussi libre que moi et plus, puisque vous n'aurez pas même à remplir les petits devoirs du maître de la maison. Voici la dernière fois que je vous importune, mais cette importunité n'a pas besoin d'excuse, n'est-ce pas ? M<sup>me</sup> Merlin est revenue pour vous entendre ; mais elle a compris et regretté la cause de votre départ.

A. DE CUSTINE.

LE PRINCE CZARTORYSKI invite à venir prendre le thé. (Ecrit en polonais. Adr. Cit. Berg.)

La PRINCESSE A CZARTORYSKA (belle-mère de la princesse Marcelline) fait savoir à Chopin qu'elle a appris par hasard qu'il ne veut pas tenir la parole donnée ; elle ne peut cependant supposer qu'il en soit ainsi, car elle sait qu'il ne s'intéresse pas moins qu'elle à cette entreprise. (Il est difficile de comprendre ici de quoi il est question.)

Ensuite voici un formulaire imprimé :

« Le Prince et la Princesse Czartoryski ont l'honneur d'inviter M. Frédéric Chopin à venir chez eux,

aux soirées,

les samedis,

à 9 heures.

Le 8 décembre 1846.

Paris, 2, rue Saint-Louis-en-l'Isle.

Hôtel Lambert. (Adr. C. d'Orl.) »

DANTAN écrit dans une lettre du 3 II 1842, que, pour éviter la fatigue à Chopin, il envoie chercher par sa servante les 200 fr. que M. Quesnel a donnés pour la fonte en bronze des deux bustes de Chopin.

Dans une seconde lettre du 8 III 1848, il envoie le compte, s'élevant à 110 fr., d'un buste en bronze et de deux en plâtre.

## E. DELACROIX

### LETTRE I

CHER CHOPIN,

Je vous envoie deux petits livres que M. Clericetti m'a donnés pour vous et que vous accueillerez avec bonté en pensant au plaisir que vous faites à ce pauvre homme.

Je ne sais s'il y aura demain les quatuors et quintettes pour lesquels vous aviez la bonté de me garder une place : mais je serai assez malheureux pour ne pouvoir en profiter. Ma fièvre m'a quitté, mais j'ai été repris de malaises pour être sorti et mon médecin craint le moindre froid comme pouvant ramener les accès : sans cette prescription j'aurais été vous embrasser et vous demander des nouvelles des habitants de Nohant.

Adieu, cher, recevez mes bien sincères tendresses.

EUG. DELACROIX.

Ce samedi.

## LETTRE II

*Monsieur F. Chopin.*

CHER CHOPIN,

Mille remerciements de votre aimable attention. On m'avait parlé de cela, mais je ne l'avais point vu ; j'aperçois en courant que c'est bien beaucoup de choses. Embrassez pour moi tout le monde autour de vous. Soignez-vous bien. J'irai prier M<sup>me</sup> Sand de remercier pour moi Charles Blanc qui n'a jamais cessé d'être aimable pour moi. A bientôt, vous qui méritez des autels et *un hôtel* que je nous souhaite à tous deux.

Mille tendresses, cher ami.

EUG. DELACROIX.

## LETTRE III

CHER BON CHOPIN,

Pardonnez-moi, si vous n'avez pas eu les estampes hier soir : on m'a manqué de parole et j'en ai été bien ennuyé. Je comptais vous les envoyer chez vous rue Tronchet, mais ce matin je vous les envoie rue Pigalle.

Recevez mille vœux, non pas comme tout le monde les fait : ceux d'un cœur qui vous aime *bien, bien, bien*.

J'espère vous voir ce soir ; mais ce moment est capable de me faire devenir fou.

Adieu, bon ami.

EUG. DELACROIX.

Je ne suis pas content des gravures. Elles ne sont pas belles d'apparence, mais elles seront utiles. J'aurais voulu avoir le temps de courir chez plusieurs marchands.

Mes vœux à M<sup>me</sup> Sand, en attendant que j'aille les lui dire moi-même.

## LETTRE IV

CHER AMI,

J'ai oublié de vous demander comme une faveur hier de vouloir bien écrire *vous-même* un petit mot au sieur *Brown*, le bottier, pour le prier de venir me trouver un de ces matins vers 9 heures (rue Notre-Dame-de-Lorette, 54). Il

daignera peut-être, sur votre recommandation, me faire des bottes. Je lui ai écrit inutilement et j'ai résolu de vous demander ce service avant votre départ.

Quel malheur de passer la vie sans se voir ! Je vous aime bien véritablement et vous respecte comme un de ceux qui honorent le plus notre triste espèce.

A vous du fond du cœur, mon cher ami.

EUG. DELACROIX.

Jeudi.

---

## LETTRE V

BIEN CHER CHOPIN,

L'adresse du bottier est :

*Rapp, rue Feydeau, 19.*

Recommandez-lui la forme que vous voulez à vos bottes par le bout. Il a l'habitude de les faire rondes, comme celles des Anglais.

Conservez-vous bien, cher ami, et recevez les tendresses et les vœux d'un homme qui vous aime autant qu'il vous admire.

EUG. DELACROIX.

Ce lundi.

---

Demandez au bottier des chaussures d'hiver, comme celles qu'il fait à M. Arrowsmith. Semelle très épaisse et très légère.

---

## LETTRE VI

CHER CHOPIN,

Je vous envoie à la minute des places que je crois bonnes pour ce soir pour *Agnès de Méranie*. Je fais des vœux pour que ce temps froid ne vous effraie pas trop. Peut-être Grzymala pourrait-il vous y accompagner, et vous saurez peut-être où le prendre. Je fais bien des vœux pour votre santé et pour que vous vous conserviez bien.

A vous de cœur.

EUG. DELACROIX.

Le 29 décembre, à 2 heures.

JOSEPH DESSAUER, dans un billet écrit en allemand, prie Chopin d'envoyer le groom, porteur de ce billet, chez les Perthuis qui lui ont promis un billet pour le concert symphonique.

Dans une lettre écrite en français, il lui apprend que Miss Kemble a été très

heureuse de son bouquet, elle-même lui écrira en le remerciant. Elle prie Chopin, en l'appelant « mon cher Chip-chip », de vouloir passer chez elle pour un moment. (Adr. r. Pig.)

M<sup>me</sup> DILLER écrit de Heidelberg que Chopin, en venant de Leipzig pour se rendre à Strasbourg, ne s'écartera pas beaucoup de son chemin s'il s'arrête à Heidelberg. Elle le prie de venir les consoler toutes deux et d'accorder quelques instants de bonheur à la pauvre Catherine.

Cette lettre renferme aussi quelques mots de M<sup>me</sup> CATHERINE PEREIRE-DILLER, qui répète à Chopin l'invitation de venir à Heidelberg ; elle ajoute que la pensée de le voir est sa seule consolation dans ces temps de tristesse et de regrets douloreux (son beau-père est mourant). Dat. 14 IX [1835].

Dans une seconde lettre, M<sup>me</sup> Diller lui apprend qu'elles sont toutes deux à Heidelberg, et que, incertaine s'il a reçu les lettres qu'elle lui a envoyées auparavant, elle le supplie de venir au moins pour deux jours, ou même pour un seul, par égard pour la pauvre Catherine.

Dans une troisième, elle salue sincèrement Chopin et l'invite à déjeuner, si toutefois il s'est déjà reposé de son voyage. Sinon, elle le prie de lui faire savoir quand elles pourront le voir. Signé :

CATHERINE PEREIRE et la vieille sœur DILLER.

JOSEPH ELSNER et DAMSE (1) à Chopin [en polonais dans l'original].

MON CHER CHOPIN,

Ceux qui te remettront cette lettre sont Constance et Roman Turczynowicz, danseurs de notre théâtre, enfants de M. Damse que tu as connu, cet artiste dramatique et compositeur très utile et fécond pour notre scène. Il me prie de lui donner pour ses enfants cette lettre de recommandation adressée à ton bon cœur, etc., et qui pourra leur servir pendant leur séjour à Paris ; ils l'attendent en ce moment près de moi, dans ma chambre. Je l'écris avec plaisir, parce qu'ils sont dignes de ton amitié, et aussi parce que je peux te répéter que je t'aime et que j'apprécie ta chère personne plus que n'importe qui. Fais-moi le plaisir d'accepter cette assurance avec laquelle je suis et serai toujours

Ton vrai serviteur et ami,

JOSEPH ELSNER.

Varsovie, le 2 juin 1842.

Je t'envoie, comme preuve de ce que j'avance, mon *Ave Maria*.

Bien honorable M<sup>r</sup> FRÉDÉRIC,

Malgré la célébrité dont vous a couvert toute l'Europe, je suis certain que votre cœur a gardé le souvenir de vos anciennes connaissances, parmi lesquelles

(1) Joseph Damse, né en 1768, mort en 1852 ; artiste dramatique et compositeur polonais. Son opérette, *le Contrebardier*, lui valut son plus grand succès (1844).

j'ai aussi le bonheur de me compter. Notre digne recteur Elsner a bien voulu vous écrire, et je suis dans sa chambre, attendant sa lettre à laquelle j'ajoute quelques mots pour vous prier de bien vouloir être à Paris le tuteur et le mentor de mes enfants, les Turczynowicz ; peut-être que, grâce à votre protection, M<sup>r</sup> Frédéric, ils danseront là-bas et vous rappelleront les danses et les mélodies du pays qui vous a vu naître et qui s'enorgueillit de vous.

Votre véritable serviteur et ami,

J. DAMSE.

Ma fille cadette me réjouit souvent en me jouant vos nocturnes (1).

JENIKE (2) et ELSNER à Chopin.

Varsovie, le 12 mai 1847.

HONORABLE MAÎTRE,

Du fond de la terre natale, un disciple de l'art, qui commence sa carrière, s'adresse d'une voix timide, mais pleine d'admiration, à vous, qui avez été et serez toujours pour lui l'Idéal inaccessible.

Daignez, estimable Maître, agréer la dédicace d'un de mes premiers ouvrages, et veuillez jeter dessus un œil indulgent. Sans doute il n'est pas digne d'être orné de votre nom, que le monde entier répète avec admiration et enthousiasme, mais que ce nom soit pour lui l'égide dont il puisse hardiment se couvrir pour se lancer dans le monde ; qu'il l'entoure de la puissance de sa gloire et soit un encouragement pour votre élève, dont les forces sont faibles, mais dont l'enthousiasme est ardent.

Que les quelques phrases écrites ci-dessous par le vénéré Nestor des musiciens de Varsovie parlent pour moi et appuient une prière peut-être trop hardie ; j'ose vous rappeler que je suis votre compatriote, que j'ai été l'élève de votre père et que, aujourd'hui, malgré l'éloignement, je suis aussi le vôtre : puissent ces qualités parler également pour moi, qui suis,

Avec admiration et un profond respect,

Votre serviteur,

EMILE JENIKE.

(1) La réponse de Chopin à cette lettre, datée du 8 XII 1842, a été publiée par F. Hoesick dans les *Préludes sur Chopin* (Echo muzyczne, n° 3 (851) du 20 janvier 1900, page 29).

(2) Emile Jenike, compositeur, né à Varsovie en 1815, mort dans cette ville en 1852. Il a composé entre autres une marche funèbre sur la mort de Chopin.