

LA
REVUE MUSICALE

N^o 12 (troisième année)

15 Septembre

1903.



Madame TASSU-SPENCER
Professeur au Conservatoire.

MADAME TASSU-SPENCER

M^{me} Tassu-Spencer est née à Ixelles (Belgique). Ancienne élève du Conservatoire, où elle reçut les leçons de l'excellent artiste Hasselmans (professeur depuis 1884), elle obtint en 1886 le premier prix de harpe (à pédales) ; son morceau de concours était le concerto. op. 86, de P. Alvares.

Aujourd'hui la brillante artiste a passé de la harpe à pédales à la harpe chromatique. C'est là une précieuse adhésion. Grâce à sa virtuosité incomparable, M^{me} Tassu-Spencer exécute non seulement toute la musique de harpe singulièrement facilitée par le nouveau mécanisme, mais aussi presque tout ce qui fut écrit pour le piano. Elle joint la distinction de la femme à l'autorité de l'artiste ; son jeu aussi délicat que sûr lui a valu, en France et à l'étranger, dans les concerts et dans les salons, les plus grands succès. Aussi lorsque M^{me} Tassu-Spencer fut nommée professeur de la classe de harpe chromatique créée au Conservatoire par un décret ne date du 8 avril 1903, tout le monde fut d'accord que ce choix s'imposait.

En abandonnant un instrument difficile, où de longues études lui avaient acquis une maîtrise incomparable, pour un autre instrument qui n'avait encore ni maîtres, ni diplômes, M^{me} Tassu-Spencer a donné un grand exemple. Guidée par son instinct d'artiste, elle a vu que l'avenir appartenait à la harpe chromatique ; elle a su renoncer au fruit de son labeur d'antan, pour défendre une invention nouvelle, qui répondait aux besoins de la musique moderne. Nous avons dit ici même ce que nous pensions de la harpe chromatique : elle est plus qu'utile, elle est nécessaire. Depuis cinquante ans que se répand le goût des modulations rapides et du chromatisme fréquent, seule parmi tous les instruments de l'orchestre, la harpe restait en arrière ; elle ne pouvait changer de ton que par un laborieux mouvement de pédales, et une succession de deux demi-tons, dans certaines régions de la gamme, était pour elle un obstacle insurmontable. Force était donc aux compositeurs de la tenir à l'écart, ou de ne lui confier que des passages très simples, dont le style faisait contraste avec celui des autres parties. Sa situation était à peu près celle de la trompette au temps de Beethoven, qui, réduite à ses notes naturelles, ne pouvait que pousser, de loin en loin, quelques exclamations. La trompette est devenue chromatique. Il en sera de même pour la harpe. Sans quoi elle n'aura plus sa place que dans les musées rétrospectifs, entre le clavicorde et le bombardon.

L'Enlèvement au Sérail,

OPÉRA COMIQUE DE MOZART.

M. Gailhard a fait annoncer que l'*Enlèvement au Sérail* serait mis à l'étude aujourd'hui même, ce qui ne laisse pas d'être inquiétant quand on songe que l'œuvre de Mozart ne semble pas convenir à la scène du grand Opéra. Sans préjuger d'une représentation qui n'a pas encore eu lieu, nous nous bornerons à fournir aux lecteurs de la Revue quelques renseignements sur ce vieil ouvrage qui est presque une nouveauté pour la majorité des Français (1).

Le livret primitif est intitulé : *Belmont et Constance ou l'Enlèvement au Sérail, opérette comique en 3 actes*, de C.-F. Bretzner, Leipzig, 1781. Il fut écrit pour le compositeur J. André. Mais Mozart s'en empara et pria un certain Stéphanie de lui faire subir quelques remaniements qu'il jugeait utiles au point de vue musical. C'est l'ouvrage de Bretzner, retouché et modifié par Stéphanie, et mis en musique par Mozart, qui fut représenté à Vienne le 12 juillet 1782. en dépit de la cabale, et sur l'ordre exprès de l'empereur Joseph II. Le succès fut immense, et Mozart célèbre dans toute l'Allemagne. Il y eut un enthousiasme extraordinaire à Prague, où l'opéra fut donné en 1783. « C'était, dit un témoin oculaire, comme si toute la musique entendue jusqu'alors n'avait pas existé. On s'extasiait sur les harmonies neuves, les phrases originales, inouïes, des instruments à vent. » Joseph II, quoique heureux d'avoir atteint son but, qui était de fonder l'opéra allemand, n'apprécia pas pourtant à sa valeur l'œuvre de Mozart : « Trop beau pour nos oreilles, beaucoup trop de notes, cher Mozart, lui dit-il. Il blâmait l'accompagnement, qui, selon lui, écrasait le chant. La réponse de Mozart est aussi à citer ; c'est celle d'un artiste qui a conscience de ce qu'il vaut : « Juste autant de notes qu'il en faut, Majesté. »

Ch. Destrais a publié à Strasbourg (1857) un arrangement en français. Mais c'est un autre arrangement, dû à Prosper Pascal, qui fut donné au Théâtre lyrique à Paris en 1859 ; la pièce était réduite à 2 actes. Pascal avait orchestré l'allegro alla turca d'une sonate pour piano de Mozart, vulgairement appelé Marche turque, et l'avait fait servir d'introduction au second acte. *L'Enlèvement au Sérail* avait été déjà joué à Paris en 1802.

C'est une petite histoire sentimentale et comique, très simple et nullement originale, une turquerie inoffensive.

1^{er} acte. — Un amoureux, Belmont, veut délivrer Constance qu'il aime, prisonnière au sérail du pacha Sélim. Il en est empêché par le gardien de la jeune fille, Osmin.

Alors Pédrillo, autrefois serviteur de Belmont et tombé lui aussi aux mains de Sélim, imagine de recommander au pacha son ancien maître comme un habile architecte et de l'introduire ainsi dans le domaine où réside sa bien-aimée.

2^e acte. — Osmin, tyran jaloux, ne peut vaincre la résistance de Blondinette, suivante de Constance, dont il est épris, et qui garde son cœur à Pédrillo, non

(1) Nous empruntons la plupart de ces renseignements au livre considérable de M. Otto Jahn, qui n'a pas été traduit en français.

plus que le pacha la résistance de sa maîtresse. Mais, grâce à un breuvage assoupissant, Osmins s'endort, et les amants projettent de s'évader dès la prochaine nuit.

3^e acte. — Arrêtés dans leur fuite, ils sont condamnés à mort ; mais la fidélité de leur amour touche le pacha ; il leur pardonne et leur accorde la liberté !

Le dialogue parlé est coupé par des morceaux de chant peu développés. C'est donc ce que nous appelons un opéra comique ou une opérette.

L'*Enlèvement au Sérail* est considéré en Allemagne comme le chef-d'œuvre du genre. Mais il fallut, pour créer l'opérette allemande, une quarantaine d'années d'essais et de tâtonnements, de traductions et d'imitations des théâtres français et italiens. L'opérette date de 1753, où fut joué à Berlin *le Diable est déchaîné*, de l'Anglais Coffey, remanié par Borck, orné de mélodies anglaises. Puis un certain nombre d'opéras du librettiste Weisse et du musicien Hiller, petits drames innocents inspirés du répertoire parisien, qui procuraient des émotions douces et peu profondes, mais qu'animait une musique simple et sincère, contribuèrent à la popularité du genre. Ainsi, à Berlin, de 1780 à 1783, il y eut jusqu'à 151 représentations d'opéra allemand.

Aux traductions d'opérettes françaises de Duni, Philidor, Monsigny, Grétry et d'intermezzi italiens, s'ajoutèrent d'innombrables pièces allemandes mêlées de chant, plus ou moins imitées d'originaux étrangers. C'étaient trop souvent des productions hâtives et médiocres. En outre, l'exécution était misérable. L'opéra italien seul était protégé par les cours ; l'opérette allemande restait partout livrée à l'entreprise des particuliers qui n'avaient aucun moyen d'avoir de bons artistes. Müller en 1776 écrivait à propos d'une représentation à Dresde : « Il n'y a dans la troupe que deux personnes qui soient musiciennes. » Ce n'était pas mieux à Leipzig et à Berlin. On comprend que les gens de goût ne fussent guère portés vers l'opéra allemand.

Lessing, quoique partisan de l'union de la poésie et de la musique, qui pensait même que ces deux arts ne forment qu'un seul et même art, était l'ennemi de ces pièces mêlées de chant. Ces œuvres si vite bâclées, disait-il, sont la ruine de notre scène. Goethe, qui confia à son ami Kayser le soin de mettre en musique une petite comédie qu'il avait composée, constate qu'ils se donnèrent inutilement beaucoup de mal ; et, comme Boileau saluant Malherbe, il pousse lui aussi son cri : « Enfin Mozart vint, l'*Enlèvement au Sérail* mit tout par terre : et il n'a plus été question au théâtre de notre pièce si consciencieusement travaillée. »

Puisque Mozart faisait remanier le livret de l'*Enlèvement* avant de se mettre à l'œuvre, il avait donc une certaine théorie de la musique dramatique. Bien qu'il ne parlât pas volontiers esthétique, nous pouvons noter un passage intéressant d'une de ses lettres à son père. Celui-ci avait élevé des objections contre le livret et ses modifications, il trouvait à redire à la versification et aux rimes. Voici la réponse de Mozart : « Dans un opéra la poésie doit être absolument la fille obéissante de la musique. Pourquoi donc les opéras comiques français plaisent-ils partout, malgré leurs livrets pitoyables, même à Paris, où j'en ai été témoin ? — Parce que la musique y règne en souveraine et fait tout oublier. Un opéra doit plaire quand, avec un plan de pièce bien ordonné, les paroles ne sont faites que pour la musique. Ces phrases, ces strophes amenées pour une misérable rime gâtent toute l'idée du compositeur. Les vers sont bien pour la musique ce qu'il y a de plus indispensable ; mais la rime pour la rime est ce qu'il y a de plus nui-

sible. L'idéal, c'est un bon musicien, qui comprenne le théâtre et soit même en état de produire quelque chose par lui-même, collaborant avec un poète habile. »

Ainsi, tout au contraire de Gluck, qui veut subordonner la musique à la poésie, Mozart demande que la poésie soit la servante de la musique, que l'action amène des situations propres à l'expression musicale, que les paroles soient faites seulement pour la musique, c'est-à-dire que les sentiments et les passions excitent le génie musical, le portent et l'élèvent, mais en lui laissant entière liberté. Gluck veut faire du musicien un poète, mais il risque par là d'en faire un traducteur. L'idéal de Mozart, c'est la collaboration intelligente du poète et du musicien ; mais elle est, comme il dit, aussi rare que le phénix. Enfin il revendique pour la musique dans l'opéra, quand elle vise à l'expression des sentiments, la suprématie sur le poème. Et il s'appuie sur ce fait que la bonne musique fait oublier les livrets les plus misérables, alors que l'inverse ne se produit jamais. En outre, la vérité de sa théorie ressort de l'essence même de la musique, qui, en agissant directement sur les sens, diminue l'impression produite par les paroles. En un mot, ce que Mozart cherche dans un poème, ce ne sont pas des qualités littéraires, mais des situations que la musique puisse exprimer.

Aux yeux des critiques allemands, l'*Enlèvement au Sérail* marque l'avènement de l'opéra national. C'est, loin de toute influence étrangère, la fleur charmante du génie allemand qui s'épanouit. Pour la première fois se manifeste une maîtrise parfaite de toutes les ressources de l'art ; pour la première fois apparaît le grand ensemble vocal, véritablement dramatique, soutenu d'une forte et brillante orchestration.

Que nous réserve la prochaine représentation ? Quel sera l'effet de cette opérette dans l'immense salle de l'Opéra ? Quelle transformation va-t-elle subir (1) ?

C'est ce que nous saurons bientôt.

AMÉDÉE LEMOINE.

(1) Il importe de dire que la partition originale de l'*Enlèvement* contient un certain nombre de modifications et de suppressions plus importantes que dans la plupart des partitions de Mozart. Dans ses dernières années, il corrigea encore l'*Enlèvement*, et comme quelqu'un regrettait la disparition de certains passages : « Au piano, dit Mozart, cela peut passer, mais pas au théâtre. Quant j'écrivais cela, je m'écoutais encore trop volontiers, et je ne pouvais jamais trouver la fin. »

La musique au point de vue sociologique.

ANALYSE DE LA SONATE DE J.-S. BACH EN *la mineur* (suite). — LA FUGUE ET SON EXPOSITION.

Le langage, la poésie, le chant, la religion, 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^{er} avril 1903.)

De l'analyse sommaire et très générale que j'ai déjà faite ici de la Sonate en *la mineur*, il résulte qu'en écrivant cet ouvrage, Bach a très nettement subi l'influence des Italiens, dont on peut dire, sans paradoxe, qu'ils ont servi de modèle au grand compositeur allemand.

Cette affirmation ne surprendra nullement ceux qui ont étudié d'un peu près l'histoire musicale. L'influence italienne a pénétré Bach, dans le domaine instrumental, comme, dans le domaine lyrique, elle pénétra Hændel et Hasse, et plus tard Gluck, Mozart, et tant d'autres musiciens germaniques. Remarquez en passant combien est inexact le jugement cent fois reproduit d'après lequel Bach est « un pur Allemand », — *echtdeutsch*, disent nos voisins en parlant de l'impression que leur fait sa musique. Une des erreurs les plus manifestes que commettent les peuples (erreur fortifiée instinctivement par la complicité de la critique dans chaque pays, et à sa suite, par celle de la critique étrangère peu informée), c'est de croire qu'ils ont pour « mission » de faire une œuvre vraiment « nationale », et par conséquent de protéger contre tout alliage la substance pure de leur génie; en réalité, il y a entre les peuples les mêmes liens nécessaires qu'entre les individus d'un même pays : chacun d'eux reçoit, modifie et transmet une civilisation en marche qu'il n'a pas créée, et qu'il se borne à marquer, au passage, d'une empreinte nouvelle. C'est au moins ce que nous pouvons affirmer, je crois, dans l'état actuel de nos connaissances; de même que nous ne connaissons aucun groupe d'hommes qui ne tienne d'un autre groupe le langage qu'il parle, de même nous ne connaissons aucune forme d'art musical qui ne vienne d'une autre forme, antérieure et voisine.

Mais nous devons pousser plus loin notre analyse. Pour faire une étude vraiment sociologique de la Sonate de Bach, il ne suffit pas de mettre une étiquette sur chacune des pièces qui la composent en disant : Celle-ci a des origines liturgiques; celle-là vient de la danse, etc... Ce qu'il faudrait, c'est montrer la construction thématique de chacune de ces pièces, expliquer pourquoi les idées s'enchaînent dans tel ordre, se combinent ou se répètent d'après telle ou telle loi. Voilà le programme auquel on ne saurait échapper et que je n'hésite pas à m'imposer. Je sens tout ce qui me manque pour le parcourir; il faudrait un savoir presque universel en histoire et en philologie! Je m'excuse, à l'avance, pour les lacunes qu'on trouvera forcément dans cet exposé.

Je laisse de côté la première pièce de la Sonate, l'*adagio-prélude* (1), parce que son style n'est pas périodique; je prends la pièce n° 2, qui est une fugue à 3 parties.

(1) Cet *adagio-prélude* sera habituel au début des symphonies de Haydn, moins fréquent chez Mozart, de plus en plus rare chez leurs successeurs. On en trouve encore un bel exemple dans la Symphonie de César Franck.

Cette fugue est construite, selon la règle, de la manière suivante : le thème initial, appelé *sujet*, se combine dès la 4^e mesure avec une première entrée appelée *réponse* ; ce sujet et cette réponse reparaissent *une seconde fois* dans les parties différentes, puis il y a une nouvelle idée qui constitue un *divertissement*.

Le musicien qui écrit une fugue commence par dire : *Blanc bonnet* ; il ajoute : *Bonnet blanc* ; puis il s'amuse un peu à côté.

Si nous voulons exprimer cela par des lettres de l'alphabet, nous résumerons « l'exposition » de la fugue et ce qui la suit immédiatement par le schéma : A A B (1). D'où vient ce rythme A A B ? Quelles sont ses origines sociologiques ? — R. Westphal (2) nous rappelle que Bach était protestant et n'hésite pas à dire qu'il a emprunté cette triade rythmique au « Livre de chant » de ses coroligionnaires. Je ne veux pas dire du mal du très savant Westphal, dont j'ai essayé (en proposant des modifications) de faire connaître la doctrine aux lecteurs français (3) ; mais on peut lui faire l'objection suivante : bien avant Bach, il y a des Italiens qui ont composé des fugues. Or, l'Italie n'était pas protestante. Plus acceptable est l'opinion de Westphal quand il rattache le rythme de la fugue aux chants des *Minnesänger* (4), qui se composent de deux strophes égales (*Stolle*, *Gegen-Stolle*), suivies d'une partie indépendante (*Abgesang*). Il paraît certain que ce système s'est reproduit et maintenu en Allemagne dans les chants de l'Eglise protestante. Mais combien nombreux et divers sont les monuments où on le retrouve !

Restons encore un instant dans le domaine liturgique pour continuer la première pensée de Westphal. On sait que chez les poètes lyriques de la Grèce antique on trouve, comme type normal de composition, le système suivant : *strophe*, *antistrophe*, *épode*. (On attribuait cette création au poète Stésichore). Or, voici l'explication très curieuse qu'en donne un grammairien latin (5) : « Autrefois, les chants en l'honneur des dieux se composaient de trois parties : on faisait d'abord le tour de l'autel en commençant par la droite (*strophe*) ; on refaisait ensuite ce même tour en commençant par la gauche (*antistrophe*) ; enfin, on terminait en présence du dieu (*épode*). » Mais les fugues de Bach n'ont pas de liens historiques avec les Grecs ; en ont-elles avec la liturgie catholique ? Oui, s'il faut en croire un philologue allemand, P. Wolf, qui s'exprime ainsi : « L'origine la plus lointaine de cette forme (A A B) serait demi-populaire, demi-liturgique : en effet, il faudrait voir en elle une adaptation à la poésie du système rythmique des séquences (6) latines. Les vers de ces séquences, qui *se divisaient*

(1) Tel est aussi, dans la plupart des sonates et des symphonies, le rythme du premier allegro, qui se compose d'une première partie suivie de sa reprise et d'une troisième partie un peu plus étendue, qui est consacrée au développement des thèmes.

(2) *Musikalische Rhythmik*, p. 252 et suiv.

(3) Dans la *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique* (couronné par l'Institut).

(4) Poètes chanteurs du moyen âge (chevaliers et bourgeois) dont il nous reste 160 *lieder*. Un des plus célèbres est Walter von der Vogelweide, qui vécut aux XII^e et XIII^e siècles.

(5) Atilius Fortunatianus.

(6) La *séquence*, chant de la messe qui n'était à l'origine que la modulation prolongée de la dernière syllabe de l'*alleluia* qui termine le graduel :

Stabat mater dolorosa (A)
Juxta crucem lacrimosa (A)
Dum pendebat Filius. (B)

nettement en deux membres chantés par un officiant, étaient suivis d'un alleluia repris d'abord par le peuple entier, et ensuite par un chœur représentant le peuple ; bientôt cet alleluia, qui était le germe d'un refrain, fit place à un refrain véritable. On avait donc le type A A B (1). »

Passons à la poésie profane. J'ouvre le livre de M. Jeanroy et j'y lis ce qui suit (2) :

« Cette forme, la plus fréquente de toutes, peut-être, dans la poésie anglo-normande, l'est également dans la poésie latine rythmique et dans nos plus anciens textes ; elle a même obtenu, à la fin du moyen âge, un extraordinaire regain de popularité, et on la retrouve, plus ou moins modifiée et perfectionnée, chez nos poètes du XIV^e, du XV^e, et même du commencement du XVI^e siècle ; enfin, elle remplit vers la même époque les recueils italiens et espagnols. Les théoriciens du moyen âge la désignent sous le nom de « *rythmus tripartitus caudatus*, » qu'on a traduit quelquefois par « strophe couée »... Nous avons un nombre considérable de pièces latines, provençales, françaises, etc., qui ont cette forme. »

Nous avons parlé assez longuement de l'influence, sur le génie de Bach, des Italiens qui lui ont fourni, comme on sait, des modèles de fugues (3). Le rythme « tripartite » existait-il chez eux ?

M. d'Ancona (4) divise la chanson populaire italienne en trois groupes. Le deuxième de ces groupes est formé par les *rispetti* toscans, qui peuvent être représentés par le schéma suivant : *ab, ab*, plus une addition (*ripresa*) qui est variable :

ab, ab, cc
ab, ab, cc dd
ab, ab, ab cc

Le dernier type forme ce qu'on a appelé l'*octave courtoise*. Tous les trois peuvent se ramener à la forme : A A B.

Nous aurions donc, pour expliquer le rythme de la fugue (*exposition et divertissement*) : 1° la liturgie antique ; 2° la liturgie catholique ; 3° les chants de l'Église protestante ; 4° les poésies des *Minnesänger* ; 5° les poésies rythmiques latines ; 6° les poésies provençales, françaises, espagnoles ; 7° les chants populaires toscans.

Au lieu de choisir parmi toutes ces origines possibles, il vaut peut être mieux admettre qu'elles ont créé, autour du compositeur, une sorte d'atmosphère générale où son choix s'est fait naturellement.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

(1) Cité par M. Jeanroy, dans ses *Origines de la poésie lyrique*, p. 367.

(2) *Ibid.*, p. 364 et suiv.

(3) Frescobaldi, pour n'en pas citer d'autres, est né (d'après Gerbert) en 1591 à Ferrare, et Bach est né en 1685.

(4) *La Poésie populaire en Italie* (§ 1x, p. 299-320).

Hector Berlioz et le vandalisme musical.

A PROPOS D'UNE NOUVELLE ÉDITION DE LA « DAMNATION DE FAUST »

On lit dans les *Grotesques de la Musique* (1) d'Hector Berlioz :

Un directeur de l'Opéra, rencontrant un soir Rossini sur le boulevard des Italiens, l'aborde d'un air riant, comme quelqu'un qui vient annoncer à un ami une bonne nouvelle :

— Eh bien, cher maître, lui dit-il, nous donnons demain le troisième acte de votre *Moïse*.

— Bah ! réplique Rossini, tout entier ?

La repartie est admirable, mais ce qui l'est plus encore, c'est qu'en effet on ne donnait pas le troisième acte tout entier. Ainsi sont respectées à Paris les plus belles productions des grands maîtres.

Certains ouvrages, d'ailleurs, sont prédestinés aux *palmes du martyre*. Il en est peu dont le martyre ait été aussi cruel et aussi long que celui de l'opéra de *Guillaume Tell*. Nous ne saurions trop insister sur cet exemple offert par Rossini aux compositeurs de toutes les écoles, pour prouver le peu d'autorité et de respect accordé dans les théâtres aux dons les plus magnifiques de l'intelligence et du génie, à des travaux herculéens, à une immense renommée, à une gloire éblouissante. On dirait même que, plus la supériorité de certains grands hommes qui ont daigné écrire pour le théâtre est incontestable et incontestée, et plus la racaille des petits met, à insulter leurs ouvrages, d'acharnement et de ténacité. Je ne rappellerai pas ici ce qu'on a fait en France de l'œuvre dramatique de Mozart, en Angleterre de celle de Shakspeare ; je dirai comme Othello : *They know it, no more of that* (on le sait, n'en parlons plus). Mais ce que devient peu à peu l'œuvre de Gluck dans les théâtres où on la représente encore (j'en excepte celui de Berlin), dans les concerts où l'on en chante des fragments, dans les boutiques où l'on en vend des lambeaux, c'est ce dont la plus active imagination de musicien ne saurait se faire une idée. Il n'y a plus un chanteur qui en comprenne le style, un chef d'orchestre qui en possède l'esprit, le sentiment et les traditions. Ceux-là au moins ne sont pas coupables, et c'est presque toujours involontairement qu'ils en dénaturent et éteignent les plus radieuses inspirations. Les arrangeurs, les instrumentateurs, les éditeurs, les traducteurs, au contraire, ont fait avec préméditation, en divers endroits de l'Europe, de cette noble figure antique de Gluck un masque si hideux et si grotesque qu'il est déjà presque impossible d'en reconnaître les traits.

Une fourmilière de Lilliputiens s'est acharnée sur ce Gulliver. Des batteurs de mesure du dernier ordre, de détestables compositeurs, de ridicules maîtres de chant, des danseurs même, ont instrumenté Gluck, ont déformé ses mélodies, ses récitatifs, ont changé ses modulations, lui ont prêté de plates stupidités. L'un a ajouté des *variations pour la flûte* (je les ai vues) au solo de harpe de l'entrée d'Orphée aux enfers, trouvant ce prélude trop pauvre sans doute et trop insignifiant. L'autre a bourré d'instruments de cuivre le chœur des ombres du Tartare (même ouvrage), en leur adjoignant le *serpent* (je l'ai vu), apparemment parce que le serpent doit tout naturellement figurer dans une scène infernale où il est question des Furies. Ici, au contraire, on a réduit à un simple quatuor toute la masse des instruments à cordes. Ailleurs un maître de chapelle a imaginé de faire aboyer les choristes (j'ai entendu cette horreur) en leur recommandant expressément de ne pas chanter,

(1) P. 192 et suiv.

encore dans la scène des enfers d'*Orphée*. Il avait voulu produire ainsi un chœur de Cerbères, de *chiens dévorants*, invention sublime qui avait échappé à Gluck.

J'ai sous les yeux une édition allemande de l'*Iphigénie en Tauride*, où l'on remarque, entre autres mutilations, la suppression de huit mesures dans le fameux chœur des Scythes : « *Les dieux apaisent leur courroux* », et les inversions les plus tristement comiques dans le texte de la traduction...

Et le malheur veut que l'ancienne édition française, la seule où l'on puisse retrouver intacte la pensée du maître (je parle de celle des grandes partitions), devienne de jour en jour plus rare, et soit très mauvaise sous le double rapport de l'ordonnance et de la correction. Un déplorable désordre et d'innombrables fautes de toute espèce la déparent.

Dans peu d'années, quelques exemplaires de ces vastes poèmes dramatiques, de ces inimitables modèles de musique expressive, resteront seuls dans les grandes bibliothèques, incompréhensibles débris de l'art d'un autre âge, comme autant de Memnons, qui ne feront plus entendre de sons harmonieux, sphinx colossaux qui garderont éternellement leur secret. Personne n'a osé en Europe entreprendre une édition nouvelle, et soignée, et mise en ordre, et annotée, et bien traduite en allemand et en italien, des six grands opéras de Gluck. Aucune tentative sérieuse de souscription à ce sujet n'a été faite. Personne n'a eu l'idée de risquer vingt mille francs (cela ne coûterait pas davantage) pour combattre ainsi les causes de plus en plus nombreuses de destruction qui menacent ces chefs-d'œuvre. Et malgré les ressources dont l'art et l'industrie disposent, grâce à cette monstrueuse indifférence de tous pour les grands intérêts de l'art musical, ces chefs-d'œuvre périront. Hélas ! hélas ! Shakspeare a raison : *La gloire est comme un cercle dans l'onde qui va toujours s'élargissant, jusqu'à ce qu'à force de s'étendre, il disparaisse tout à fait.*

La sinistre prophétie de Berlioz ne s'est pas réalisée. Le maître qu'il adorait pour la vérité et la puissance expressive de sa musique n'a pas disparu tout entier ; et une édition savante et complète sauve désormais ses œuvres des outrages des hommes. Mais par un retour dont il eût savouré l'amère ironie, Berlioz lui-même est victime aujourd'hui des mauvais traitements qu'il ne voulait pas voir infliger à autrui. Dans l'édition de la *Damnation de Faust* que j'ai sous les yeux (1), la musique a triplement souffert d'additions, de suppressions et d'interventions que l'on se permet sans crier gare. Le développement symphonique qui précède l'entrée des paysans s'est revêtu d'un récit de Faust, assez adroitement bâti sur le motif même du morceau, et dont voici les paroles :

Si jamais je dis au moment qui passe,
« Temps, arrête-toi ! » non, tout s'efface !
La gloire donnerait-elle le bonheur
A celui qui meurt au champ d'honneur ?
Ou celui qu'après la danse délirante
La mort surprend au bras d'une amante ?

Etc.

L'honnête intention d'annoncer la ronde pastorale et la marche guerrière apparaît ici avec candeur. Mais la candeur n'est pas une excuse. Un peu plus loin, après le ballet des *Sylphes*, le dialogue de Faust avec Méphistophélès a été supprimé, afin qu'il n'y eût pas d'enchaînement à la scène suivante, et qu'on pût

(1) Paris, chez Costallat.

arrêter là le troisième acte. Voilà, j'imagine, une raison péremptoire. En revanche, un récit de Méphistophélès a été ajouté, après l'*invocation à la Nature*, pour conduire au dialogue qui suit. Ce récit est fabriqué avec des pièces prises à différents endroits de la partition. Quel est l'auteur de cette greffe ingénieuse ? Pourquoi nous laisser ignorer son nom ? Et surtout pourquoi attribuer à Berlioz deux pages qu'il n'a pas écrites ?

Mais la scène qui a le plus souffert, c'est celle qui suit, si émouvante, où Méphistophélès excite et nargue l'anxiété de Faust, tandis que des cors dessinent au loin un sombre horizon de forêts. On connaît l'ironique réponse du démon au cri d'effroi de sa victime : « J'entends des chasseurs qui parcourent les bois. » Cette réponse a été portée à la fin de la scène, avec un tout autre sens : « J'entends des chasseurs qui parcourent les bois ; l'aube paraît, nous arrivons trop tard, » dit Méphistophélès qui, paraît-il, avait oublié l'heure ; suit un dialogue parfaitement inutile, auquel Berlioz n'avait pas songé. Mais le plus lamentable, c'est qu'avec la réplique transposée sont parties sans retour trois phrases des cors, absolument nécessaires au développement musical :



Quels supplices eût inventés Berlioz pour châtier un pareil crime ?

LOUIS LALUY.

La musique et la notation musicale au moyen âge

(*Lais et Descorts français du XIII^e siècle*, — *texte et musique*, publiés par ALFRED JEANROY, professeur à l'université de Toulouse, LOUIS BRANDIN et PIERRE AUBRY, archivistes paléographes. Paris, Welter, éditeur.)

La poésie lyrique du moyen âge est encore à peu près inconnue en France. En effet, là où poésie et musique sont restées unies et imposent par conséquent double tâche à l'analyse du critique, nos romanistes n'ont fait jusqu'ici que la moitié de leur besogne en se bornant à étudier le texte littéraire, et en excluant, avec une parfaite tranquillité de conscience, la mélodie. Il est à peine concevable qu'à l'École des Chartes, où les études sur le moyen âge ont leur centre brillant, une méthode aussi incomplète ait encore force de tradition, et qu'après avoir vu si souvent des notes de valeur inégale, dans les manuscrits, au-dessus des paroles de nos vieilles chansons, on ne se soit pas avisé d'enrichir la paléographie d'un chapitre consacré à la musique. Voici un savant de premier ordre, philologue consommé, auteur d'un livre justement apprécié sur *les Origines de la poésie lyrique en France*, et que le regretté Gaston Paris tenait en très haute estime : c'est M. Jeanroy. Or, dès la quatrième ligne du livre dont j'ai à parler, M. Jeanroy nous avoue son « ignorance totale de la musique ». Est-ce là un trait de fort honorable franchise ? Sans doute, et M. Jeanroy a une renommée assez solide comme philologue, pour n'être pas diminué par un tel aveu auprès de ses confrères ; mais je crois voir aussi dans cette déclaration un peu d'insouciance à l'égard de choses qui — tel genre d'études une fois admis — ont une importance capitale. « Je ne suis pas musicien. » Il y a des représentants de notre haut enseignement national qui, en dépit de ce que j'appellerai le devoir scientifique et professionnel, parlent ainsi avec la même simplicité que certaines personnes à qui on offre un cigare : « Merci, je ne fume pas ! » Je voudrais qu'en certains cas où la musique n'est plus un surcroît de luxe, mais une pièce nécessaire de l'édifice qu'on veut construire, les maîtres de nos universités n'avouassent leur insuffisance ou leur ignorance cultivée en matière musicale qu'avec de visibles remords. On est tenté de leur dire, en imitant leur franchise : Vous n'êtes pas musicien ? devenez-le ! Il le faut. Vous êtes engagé ; n'avez-vous pas à parler et à écrire sur la poésie chantée ? Suivez l'exemple de M. Théodore Reinach, qui, lorsqu'on eut découvert le premier hymne delphique, se mit à étudier les ouvrages de M. Gevaert et, après avoir enrichi son savoir d'une branche nouvelle, sut épargner à notre pays l'humiliation d'un aveu d'impuissance.

Les musiciens de profession ne paraissent pas être en mesure de combler une aussi fâcheuse lacune et de résoudre les difficultés qu'on leur laisse pour compte. De leur côté, l'abstention est plus excusable. D'ordinaire, le musicien ou le critique musical français considère Palestrina comme le point terminus des voyages d'exploration qu'on peut entreprendre en remontant le cours de l'histoire musicale ; au delà, il y a bien le plain-chant, qui est une chose admirable, et que les Bénédictins ont restauré ; mais entre le plain-chant et Palestrina, est considérée à peu près comme non existante la région qui comprend le déchant, la diaphonie, les premières formes de la composition à plusieurs parties, et tout le développement qui a préparé les grands polyphonistes du xvi^e siècle. Ce sont des




steppes arides où ne vont pas les excursionnistes. Quant à la musique des troubadours et des trouvères, je m'explique assez bien qu'elle soit ignorée encore d'un ancien élève du Conservatoire. Pour devenir romaniste et se mettre en état de lire les vieux textes, un musicien aurait beaucoup plus de chemin à faire qu'un romanisant s'il voulait devenir musicien. En Allemagne, où presque tous les grands critiques ont commencé par être grammairiens, voici un musicien qui — nul ne me contredira — sait tout ce qu'on peut savoir en musique : c'est M. Hugo Riemann. Il a voulu éditer un jour, d'après un manuscrit qui est à la bibliothèque de Munich, les chansons de Gilles Binchois, musicien du ^{xv}^e siècle ayant été attaché au service de Philippe de Bourgogne ; or cette édition, nous aurons occasion de le montrer, est pleine de fautes étranges (pour ne parler que du texte littéraire), et je recueille, dans l'« avertissement », cette déclaration très honnête : « Je ne suis pas assez philologue pour mettre tout cela au point. » M. Riemann, lui aussi, ne fume pas. Raisonnablement, on ne peut exiger des musiciens français qu'ils soient supérieurs à un Riemann en pareille matière.

Telle est la situation de l'art musical, pour la partie antérieure au ^{xvi}^e siècle, entre les philologues qui dédaignent d'être musiciens, et les musiciens qui ne sont pas philologues. J'ai déjà exprimé des doléances de ce genre, au nom du simple bon sens, à propos de poésie grecque ; bien que le joli nom de *Romania* ne soit pas inscrit sur mon enseigne et que je sois par conséquent mal venu à faire la leçon aux romanistes, on me pardonnera de les renouveler expressément, dans l'intérêt du grand public, à propos de poésie française.

Pour nous, musiciens universitaires, M. Pierre Aubry est une consolation et une espérance. Dans la province nettement définie où il travaille, il réunit, par une heureuse et trop rare exception, des qualités dont nous avons eu trop souvent à déplorer le divorce. Il est *doctor duplex* ; il possède ce qui est indispensable pour explorer les deux versants du Parnasse. Ancien élève de l'École des chartes et archiviste paléographe, il est armé pour lire, à la source même, le texte des vieux poètes et des théoriciens : excellent musicien, il saura traduire les mélodies du ^{xiii}^e siècle en notation moderne. Malgré les collaborations dont il s'entoure par un scrupule excessif qui, même dans les domaines spéciaux, admet de nombreuses spécialités, c'est à lui que reviennent, manifestement, l'initiative et le mérite de ces belles publications : les *Proses d'Adam de Saint-Victor*, les *Lais et Descorts*. Ce sont là de grands services rendus à l'histoire musicale et à l'histoire littéraire : il m'est infiniment agréable de le dire ici, en rendant hommage au talent de l'auteur. Si j'ai à faire une réserve, on va voir qu'elle n'est désobligeante que pour nous, lecteurs de bonne volonté, qui voudrions des éclaircissements sur un grand nombre de points. M. Pierre Aubry donne à ses magnifiques ouvrages une haute valeur scientifique ; nourri de l'étude des manuscrits, il y insère, sur parchemin, de beaux fac-simile tirés de ses collections particulières ; mais, avec un laconisme qui n'est pas d'ailleurs sans élégance, il fait trop de fonds sur notre compétence, glisse sur des questions qu'on voudrait voir expliquées en détail, et suppose connu de tout le monde ce qu'il sait si bien lui-même. C'est un guide excellent, mais qui met une certaine coquetterie à remplacer parfois la parole par le geste.

C'est au douzième siècle que la langue française a pris tous les caractères de syntaxe qui lui sont propres et que, selon la curieuse expression de Littré, « la fleur de la grammaire s'est épanouie ». Si — nous plaçant à un point de vue

profane et purement artistique — nous ne reconnaissons l'art musical que là où il y a rythme et combinaisons de parties, nous pouvons dire que la musique, telle que les modernes la comprennent, a été également constituée à la même époque. Le neuvième et le dixième siècle, nous disent les historiens littéraires, sont des périodes dépourvues, où la langue se montre rude, peu sûre d'elle-même et inhabile. Cette appréciation peut s'appliquer à l'enfance du contrepoint, qui jusqu'à la mort de Gui d'Arezzo (1050?) se bornait à doubler les mélodies à l'octave, à la quinte ou à la quarte. Au milieu du XI^e siècle apparaît le *novum organum*, qui, par une hardiesse décisive, donne aux mélodies associées des mouvements *différents*. Alors, la musique moderne est fondée. Il y a cependant, entre l'histoire de la langue et celle de la musique, cette différence importante : c'est que nous n'avons aucun traité de grammaire qui remonte au XI^e siècle, tandis que nous avons des traités de musique où se trouve la théorie du *novum organum* (*de Musica* de Jean Cotton, écrit environ en 1100, manuscrit de la Bibliothèque Ambrosienne, à Milan). « Que l'*organum*, dit Cotton, soit obtenu par des consonances, mais que ces consonances soient variées par le mouvement distinct des parties » (ch. xxiii). Une telle phrase formulait le principe fondamental de la musique pour plusieurs siècles.

On ne s'étonnera pas que ce changement capital ait amené aussi un changement dans la notation. Jusqu'alors on s'était servi des neumes, qui, avec une simplicité naïve, indiquaient seulement au chanteur les endroits où sa voix devait monter et ceux où elle devait descendre. Désormais, il ne suffira plus de tracer une sorte de graphique de la monodie et de ses méandres; comme on va combiner des mètres différents, il faudra que la notation exprime, avec le mouvement des parties, la valeur des notes qui les composent. De là cette notation qu'on a appelée *proportionnelle* ou *figurée*. Elle emprunte aux neumes leurs signes essentiels qui sont comme l'héritage du passé (la longue : , la brève : , la semi-brève : , la plique); mais, par une originalité qui paraîtrait étrange, si on supposait qu'un tel système a été formé de toutes pièces par un théoricien, au lieu d'admettre qu'il est né peu à peu, empiriquement, des nécessités du contrepoint, chacun de ces signes change de valeur selon les notes dont il est suivi ou précédé.

La notation proportionnelle est, de ce chef, assez compliquée. C'est une langue qu'il faut apprendre avant d'aborder l'examen des œuvres qui en sont les monuments. Or je suis tenté de chercher ici querelle à M. Aubry en lui reprochant de ne nous avoir pas donné, comme nécessaire introduction à la lecture des « lais et descorts », un exposé de la notation proportionnelle. Il a analysé avec le plus grand soin les strophes de ses poètes et dressé des tableaux où les syllabes de chaque vers sont comptées; mais, arrivé à la musique, il se borne à nous dire que cette notation ne diffère pas de la notation usuelle à la même époque. C'est tout. Je trouve que ce n'est pas assez. Qui donc, en France, connaît la notation proportionnelle, ou a montré, par ses ouvrages, qu'il la connaissait? MM. David et Mathis Lussy, dans un livre spécial qui a été pourtant couronné par l'Institut, en ont à peine dit quelques mots; M. de Coussemaker en a formulé les règles dans un livre (*l'Harmonie au moyen âge*) qui est depuis longtemps épuisé, et qu'il faut payer, d'occasion, un prix très élevé. M. Aubry pouvait presque dire, comme Lucrèce, qu'il foulait une cime où nul, avant lui, n'avait mis l'empreinte de son pas. Pour élever jusqu'à cette cime les lecteurs que nous voulons gagner à la cause de l'histoire musicale (y compris les membres de l'enseignement

supérieur), il faut leur tendre la main et la perche ; il faudrait plutôt les attacher avec une corde, comme il est d'usage dans les ascensions difficiles, leur indiquer toutes les places où il faut mettre le pied, et les faire avancer avec prudence. Sans quoi on rebute ceux qu'on voulait séduire.

Depuis la publication des *Lais et Descorts*, M. Aubry a bien voulu nous communiquer, pour la *Revue musicale*, des chants du Provençal Marcabru, texte original et traduction en notes modernes. Avant de publier ces documents, nous croyons utile de dire, aussi clairement que possible, ce qu'est la notation proportionnelle. C'est ce que nous comptons faire prochainement, avec la collaboration si précieuse de M. Pierre Aubry ; après quoi nous examinerons les poésies lyriques qu'il a eu le mérite d'éditer pour la première fois d'une façon complète.

J. C.

Philibert Jambe-de-fer.

Quel fut le point de départ de cet artiste, qui ne devint Lyonnais que par adoption ? Peut-être les archives de Dijon fourniraient-elles la solution du problème. M. le Dr Coutagne (1) a eu la chance d'y rencontrer plusieurs fois dès le xv^e siècle le nom de Jambe-de-fer porté par des artisans de situation modeste. Si cette hypothèse était exacte, ce musicien tirerait son nom de sa filiation et non de quelque particularité propre à lui valoir un sobriquet.

Dès 1546, sa réputation était suffisamment établie pour que Moderne lui empruntât un *Salve salutaris* à quatre voix, et l'associât dans un de ses recueils musicaux à Clemens non Papa, Colin, Gardane, etc. Est-ce à dire qu'il habitait déjà Lyon ? Peut-on même en conclure qu'il professât alors la religion catholique ? Quoi qu'il en soit, il quitta et abandonna bientôt l'une et l'autre, car, environ trois ans après, on le voit collaborer avec Jean Poictevin, chantre de Sainte-Radegonde à Poitiers. Ce dernier venait de mettre en vers français 100 psaumes de David : il en confia la musique à son ami. L'ouvrage, imprimé d'abord à Poitiers vers 1550, eut assez de succès pour décider ses auteurs à en donner à Lyon deux autres éditions sous ces titres :

1. Les cent psaumes de David mis en vers françois par Jean Poictevin, à quatre parties par Philibert Jambe de-fer, à Lyon, par Angelin Benoist, 1559.
2. Les vingt deux octonnaires du Psalme 119 traduits par Jean Poictevin et mis en musique par Philibert Jambe-de-fer, Lyon, Thomas Straton, 1561.

Dès lors, notre auteur, adonné presque exclusivement à la musique du Psautier huguenot, resta un fervent adepte de la religion nouvelle, ainsi qu'il apparaît de la préface de l'un de ses ouvrages intitulé :

Les cent et cinquante Psaumes de David mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze, avec les dix commandemens, etc., etc., le tout mis en musique par M^r Philibert Jambe-de-fer, Lyon, Antoine Percia et Pierre de Mia, 1564, avec privilège du Roy pour neuf ans (2).

(1) Docteur médecin et musicographe lyonnais, décédé en 1895.

(2) Pour les publications lyonnaises, voir : Baudrier, *Bibliographie lyonnaise du XVI^e siècle*, *passim* dans les cinq volumes parus à ce jour.

Dans la dédicace de cet ouvrage à Charles IX, qui allait passer à Lyon, l'auteur remercie Sa Majesté du grand bénéfice que les protestants ont reçu de Dieu sous son règne, par le moyen de la liberté qui leur est donnée de louer et invoquer le Seigneur « non plus en cachette et à demi-bouche comme auparavant, mais en pleine lumière, publiquement et à pleine bouche ». Tout le reste de cette dédicace se ressent de la même conviction et de l'austérité de Philibert.

Ce psautier eut, la même année, chez Pierre Cussonel et Martin Laroche, deux autres rééditions, dont l'une est augmentée d'un sonnet sur la devise du Roy Charles IX.

C'est à Jambe-de-fer que l'on doit, ce semble, attribuer l'ouvrage suivant indiqué par du Verdier sous ce titre :

Les cent cinquante psaumes de David imprimés à Lyon par Jean Dogerolles, 1560.

L'auteur n'y est pas nommé, mais les archives départementales de Lyon (1) nous conservent la trace d'un procès engagé, cette même année 1560, entre notre musicien et ce libraire. Il s'agit d'une œuvre musicale que l'éditeur a publiée sans mentionner le nom de l'auteur à côté du sien. Des experts sont nommés, et le procès durait encore en 1561, sans que j'aie pu en trouver la solution.

A côté des œuvres religieuses, Jambe-de-fer a fait imprimer à Lyon un curieux ouvrage d'enseignement :

Epitome musical de tous sons et accords à voix humaines, fleustes d'alleman, fleustes à neuf trous, violes et violons, item, un petit devis des accords de musique, par forme de dialogue interrogatoire et responsif entre deux interlocuteurs P et I. A Lyon par Michel Dubois MDLVI avec privilège.

L'auteur s'y fait connaître dans la dédicace. Ce traité, à lui seul, suffirait à assurer à Jambe-de-fer une bonne place parmi les musicographes du xvi^e siècle, et à perpétuer son nom, mieux que sa musique du Psautier. La comparaison des deux genres de travaux permet de doter cet auteur de plus de science didactique que d'esprit d'invention. Dans son *Epitome*, il passe en revue la technique musicale de son époque, aussi bien pour le solfège et la voix que pour les instruments. L'ouvrage de Philibert peut servir de jalon pour l'apparition du violon et de sa famille, c'est-à-dire des instruments montés de quatre cordes accordées par quintes. Il établit nettement entre les violons et les violes, les différences de sonorité, d'accord, de technique et même de caste, puisque, dit-il : « Les violes sont celles desquels les gentilshommes, marchants et autres gens de vertu passent leur temps, tandis que le violon sert à la dancierie commune ». D'après ce traité, le violoncelle se voit vieillir d'un coup de 200 ans (2).

Il m'a été impossible de fixer l'époque où Jambe-de-fer s'établit à Lyon. Il y était certainement en 1553, où il signe un acte devant le notaire Chaliard, et y fut retenu par deux mariages successifs avec des Lyonnaises, et des emplois officiels. Il n'eut pas d'enfant, et laissa pour héritiers vers 1556, les frère, sœur et neveux de sa seconde femme, parmi lesquels, un certain Martial de Bargues, enlumineur et musicien, d'une famille lyonnaise, qui a donné des chefs de bandes de violons, jusqu'au seuil du xviii^e siècle. C'est donc à tort qu'on a voulu faire de Jambe-de-fer une victime des événements de 1572.

(1) Série B, Cour et juridiction.

(2) Le seul exemplaire connu figure à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, n° 27315.

Après avoir suivi le musicien et le professeur, nous allons trouver notre artiste sous un troisième aspect, celui d'impresario.

Plusieurs raisons durent déterminer le Consulat Lyonnais à confier à Philibert Jambe-de-fer la partie musicale de l'entrée de Charles IX en 1564. D'abord sa double qualité de compositeur et d'instrumentiste, et peut-être la pénurie d'artistes. D'autre part, Charles IX tentait une ère d'apaisement, et en mettant à contribution les talents de chaque parti, le Consulat entraînait dans les vues du prince. Enfin Philibert venait de se mettre en avant par la dédicace de son ouvrage, au Roy.

Dans cette tâche, le génie d'invention fit encore défaut à notre artiste. Toute la partie musicale de l'entrée se borna à deux chœurs, l'un des neuf Muses, l'autre de quelques chanteurs, le tout soutenu par un maigre orchestre. Sur une dépense totale de plus de 16 000 livres, cette partie de la cérémonie n'en coûta que 65 à la ville. C'est dire à quel plan elle fut reléguée. Aussi devons-nous ajouter à la décharge de Jambe-de-fer que, s'il n'avait pas assez d'envergure pour l'organisation d'une importante mise en scène musicale, le peu de ressources qu'on lui accorda l'obligea à rester encore au-dessous de ce qu'il aurait pu faire.

G. TRICOU.

De l'interprétation des signes d'ornements chez les maîtres anciens.

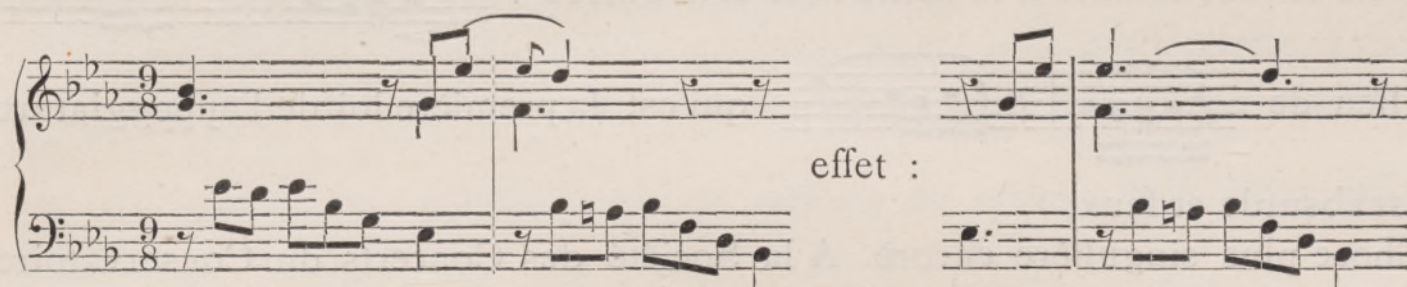
Tous les instruments à clavier, ancêtres du piano, clavicordes, épinettes, virginales, clavecins, se composaient de fils métalliques très minces grattés par des espèces de petits curedents en plume de corbeau, produisant un son très grêle et très court, analogue à celui de la mandoline d'aujourd'hui. Plus tard même, lors de l'invention des premiers forte-piano, ou clavecins à maillets, substituant le marteau au sautereau de plume, les cordes restèrent encore fort ténues. La différence provenait seulement de ce que le marteau pouvait frapper *forte* ou *piano*, nuance défendue au faible sautereau. Aussi, en 1764, lorsque Friedmann Bach, un des fils du grand Sébastien, joua pour la première fois le *forte-piano* au théâtre de Covent-Garden, l'effet de surprise fut très grand. Les vieux amateurs cependant se refusèrent encore longtemps à adopter *le maigre et sec piano-forte* à la place du *noble et large clavecin*, comme l'écrivait un célèbre musicographe du temps, chanoine de Dijon.

Mais clavecins ou premiers piano-forte ne soutenant pas le son, les compositeurs suppléaient au vide des notes longues par des ornements et des agréments de tous genres, très compliqués et très rapides d'abord, puis diminuant de plus en plus à mesure que le perfectionnement des instruments leur permit de faire durer le son davantage.

C'est ainsi que les *appoggiatures*, *grupetti*, *tremblements*, *pincés*, *doublés*, *mordants*, *ports de voix* et autres agréments de tous genres, si compliqués chez J.-S. Bach, Händel, Couperin, Rameau, s'en vont se simplifiant avec Philippe-Emmanuel Bach et Haydn, disparaissent presque avec Mozart et Beethoven, ne laissant guère subsister que le trille, l'appoggiature et l'agrément ordinaire à dater de Weber, Hummel, Mendelssohn et leurs successeurs.

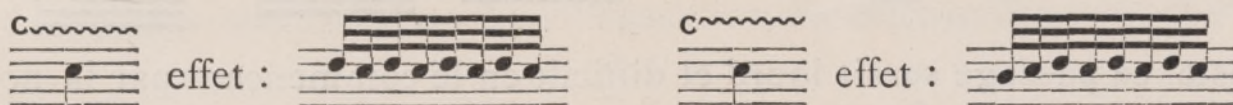
est suivie d'un soupir : en ce cas, la petite note prend la place de la grosse, et celle-ci prend celle du soupir (1).

J.-S. BACH : *Clavecin bien tempéré, prélude en mi bémol* :



Je ne parlerai que pour mémoire du *pincé*, qui indique de prendre la note en dessous, et qui devient un trille inférieur si la durée est longue.

Ce signe est tombé en désuétude et les éditions nouvelles de J.-S. Bach ne le donnent pas, pas plus que les tremblements ou trilles remplacés par *tr* tandis que Bach écrivait $\text{c} \sim \sim \sim$ pour commencer par la note supérieure et $\text{c} \sim \sim \sim$ pour commencer par la note inférieure :



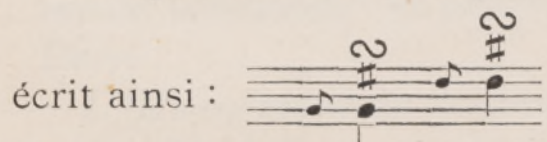
Mais j'ai hâte, après avoir simplement rappelé les principes généraux, d'arriver au gruppetto et au véritable sujet de cet article.

J'ai été bien souvent frappé et étonné d'entendre, dans les séances classiques de musique de chambre, mal interpréter les appoggiatures ou les gruppetti les plus simples, les artistes même ne se doutant pas que les règles en sont très précises et n'y voyant qu'une affaire de goût personnel.

Au Conservatoire, s'appuyant sur la tradition de Baillot, ancien professeur de l'école, qui n'avait pas étudié la matière, on fait le plus souvent d'une façon fautive le gruppetto, ou doublé, ou, pour employer l'expression moderne, l'agrément. C'est ainsi que j'ai entendu dans l'excellente classe d'ensemble instrumental de M. Lefebvre, classe dont j'ai eu l'occasion de faire l'éloge dans cette revue même, une exécution incorrecte de la belle Sonate en *sol* pour piano et violon de Mozart.

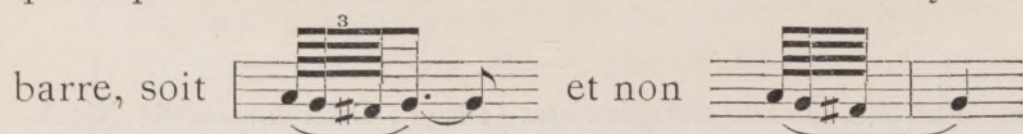
Les gruppetti de l'allegro en *sol* mineur, au début, doivent commencer par le *la* et le *mi* \flat , non par le *sol* et le *ré* : c'est ce qu'ont fait pourtant pianiste et violoniste.

Lorsque l'auteur veut que le gruppetto commence par la note qui le porte, il



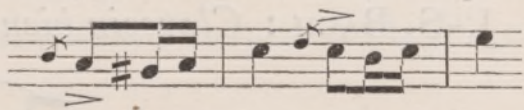
écrit ainsi : Du reste, comme le fait judicieusement remarquer Farrenc, dans son *Tratté des agréments*, l'interprétation au violon, et surtout au clavecin, est lourde et moins énergique et expressive avec les quatre notes.

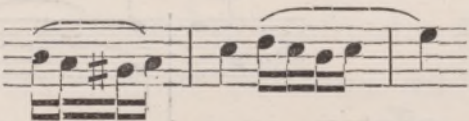
Une autre faute très habituelle est de faire le gruppetto en dehors de la note qui le porte, au lieu de le commencer avec le rythme en même temps que la



(1) Forkel, *Histoire de la musique*, cité par Farrenc.

A toutes les époques, depuis la disparition du clavecin, ces règles sont restées inconnues ou méconnues des musiciens : en voici une preuve singulière : à l'Opéra, la *Marche Turque*, placée dans le ballet de *Don Juan* et orchestrée par Auber, se joue comme si la petite note était barrée :



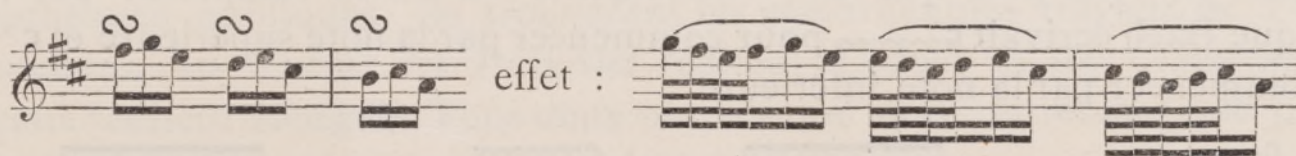
au lieu de  qui est la première loi de l'appoggiature.

C'est absurde et faux.


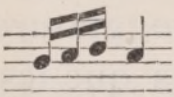

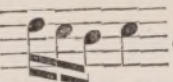

Chose plus singulière encore. A la Société des Concerts du Conservatoire, qui devrait être le palladium des traditions, j'ai surpris bien des infractions aux règles, notamment dans la *Symphonie en sol mineur* de Mozart.

Pour revenir au *grupetto*, je citerai encore un exemple un peu différent :

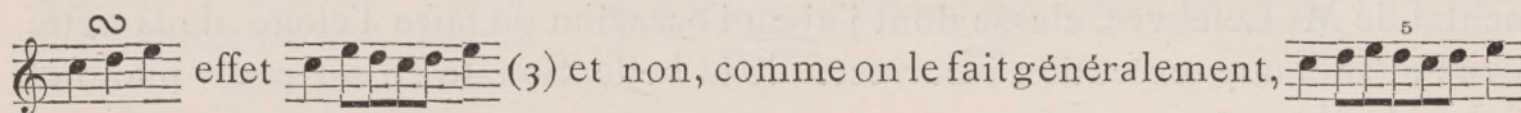
Mozart : *Ariette variée* :



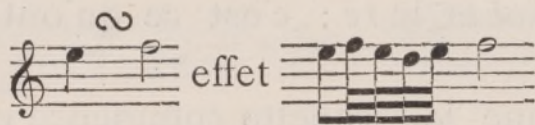
Du reste, ce passage serait lourd et difficile en le commençant par la note qui porte le *grupetto* ; enfin, tous les auteurs, Couperin, Rameau, Emmanuel Bach (1), Haydn, Mozart, Clementi, donnent la même signification à ce signe (2).

Le *grupetto* commençant en dessous est moins connu encore, uniquement parce que les graveurs reproduisant les anciens maîtres n'ont plus à leur disposition le signe  qui veut dire  et qu'ils y substituent le signe habituel  qui indique . Ce signe, , du reste, était déjà tombé en désuétude à l'époque de Beethoven.

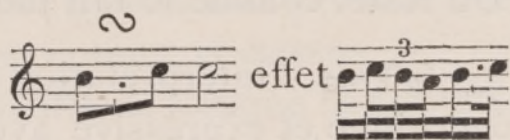
Lorsque le *grupetto*, ou doublé ou agrément, se trouve sur une note intermédiaire, il se traduit ainsi :



Entre deux notes :



le même, mais sur un point :



Tous ces exemples sont donnés par la méthode de Philippe-Emmanuel Bach,

(1) Philippe-Emmanuel Bach, 1753.

(2) *Dictionnaire* de Koch (1802) ; Farrenc, *Trésor des pianistes* (1865) ; *Dictionnaire* de Nieck, Londres (1884).

(3) Couperin et Emmanuel Bach.

le plus soigneux des auteurs ayant traité de la matière et le plus précis pour l'application des règles dans ses propres œuvres.

Je ne veux pas abuser davantage de l'attention de mes lecteurs et résumerai ainsi mes observations : donner à l'appoggiature la valeur que lui assigne la note suivante, ou la faire brève si la petite note est barrée.

Ne pas commencer le grupetto ou agrément par la note qui le porte, à moins que l'auteur n'ait fait précéder ce grupetto de la note elle-même répétée en petit.

Ne pas prendre les petites notes en dehors du rythme de la note qui les porte.

Se bien pénétrer en jouant les clavecinistes qui s'étendent jusqu'aux premières œuvres de Beethoven (la Sonate pathétique parut encore pour clavecin ou piano-forte, mais fut écrite réellement pour piano-forte), que le clavecin n'avait pas de pédales, qu'il faut donc en user très sobrement, s'en abstenir dans la musique fuguée de Bach, l'employant seulement dans les arpèges (notamment dans la fantaisie chromatique dont l'édition Hans de Bulow est la meilleure transcription pour le piano), que le clavecin ne possédait ni *ff* ni le *pp* et que les nuances exagérées modernes sont ridicules dans l'exécution des œuvres des *xvii^e* et *xviii^e* siècles.

Enfin que le clavecin n'avait pas la perfection mécanique des pianos modernes et que l'*allegro* de Mozart est très modéré. Les pianistes (et les plus célèbres) qui montrent leur extraordinaire virtuosité en prenant des mouvements vertigineux pour exécuter ces œuvres en dénaturent le sentiment, en rapetissent la grandeur, et rendent vulgaires et communs des finales d'un sentiment délicat et gracieux. Se figure-t-on le majestueux Händel jouant les pesantes variations dites : l'*Harmonieux Forgeron* avec la rapidité sautillante et les pirouettes acrobatiques qu'on leur inflige généralement aujourd'hui ! Voit-on le superbe Scarlatti ou le sévère Rameau rapetissant leurs œuvres à ce rôle de boîte à musique ! C'est bien alors que le bon chanoine de Dijon aurait le droit de se plaindre de ce que le piano moderne a fait de la noble musique de clavecin !

GEORGES PFEIFFER.

Informations.

— Nous sommes heureux d'annoncer que les thèses suivantes pour le doctorat seront soutenues l'an prochain devant la Faculté des Lettres de l'Université de Paris :

L'Œuvre musicale des troubadours et des trouvères, par M. Pierre Aubry.

Du rôle de l'accent tonique dans les notations latine, byzantine, arménienne, etc., par le même.

Aristoxène et la Musique de l'Antiquité, par M. Louis Laloy.

Beethoven, par M. Jean Chantavoine.

*L'Évolution musicale à la fin du *xvi^e* siècle*, par M. Henry Quittard.

L'Esthétique de J.-S. Bach, par M. Pirro.

La Musique d'après Schopenhauer, par M. Bazaillas.

Nous applaudissons de tout cœur au mouvement qui se produit en faveur de

la musique, et nous adressons tous nos vœux de succès à ces brillants candidats dont nos lecteurs ont déjà apprécié le talent dans la *Revue musicale*.

— Les fêtes de Berlioz, malgré un temps contraire, ont été dignes du grand musicien. On a pu entendre : la *Damnation de Faust*, sous la direction de M. Léon Jehin, des fragments de *Roméo et Juliette*, *Harold en Italie*, *Béatrice et Bénédict*, sous la direction de M. Georges Marty, enfin la *Symphonie fantastique*, dirigée par M. Weingartner, qui était venu apporter au maître français l'hommage des musiciens allemands. Le succès sera-t-il le même pour les fêtes wagnériennes, qui auront lieu à Berlin du 30 septembre au 5 octobre, à l'occasion de l'inauguration du monument élevé dans le Thiergarten ? Nous le souhaitons. MM. Chevillard, Vigna, Vinogradsky, Mlynarski, Moszkowski, dirigeront des concerts. Mais MM. Richter, Mottl, Weingartner et Nikisch ne prêteront pas leur concours à ces solennités. Il n'y a pas que notre pays où il soit difficile de mettre d'accord toutes les bonnes volontés.

— A partir du 15 septembre, le théâtre municipal de Mayence sera dirigé par M. Steinert, qui promet *Samson et Dalila*, la *Damnation de Faust* et les *Contes d'Hoffmann*.

— Le compositeur H. Platzbecker vient de terminer une opérette intitulée *Cadoudal*, dont l'action se passe à Paris au début du XIX^e siècle.

— La *Fiancée de la Mer*, de Jean Blockx, sera représentée prochainement au théâtre de Cologne : ce sera sa première apparition sur la terre allemande.

Publications nouvelles.

G. ALLIX. *Sur les Eléments dont s'est formée la personnalité artistique de Berlioz*. Grenoble, Allier frères, 1903.

Ce discours de réception à l'Académie delphinale, prononcé le 15 mai 1903, nous est malheureusement parvenu trop tard pour que nous en puissions rendre compte dans notre numéro consacré à Berlioz (15 août). Mais il n'est pas trop tard pour dire que ces pages sont probablement ce qu'on a écrit de plus solide, de plus net, de plus clair et de plus sobre sur ce génie complexe, qui souvent a dérouté la critique. Virgile, — le théâtre et les virtuoses, — Gluck et Spontini, — les études empiriques d'instrumentation. — les maîtres (Le Sueur et Reicha), — le milieu, — Shakspeare. — Beethoven et Goethe, — l'Italie, telles sont les révélations successives qui firent de Berlioz l'homme épris à la fois de beauté classique et d'horreur romantique, de symphonie et de théâtre, de coloris orchestral et de pureté mélodique, de rêve germanique et de précision latine, aussi impétueux que varié en ses préférences et en ses aspirations. Toutes ces phases de son développement sont étudiées avec une sûreté d'érudition remarquable : je citerai en particulier l'étude sur l'orchestration française au début du XIX^e siècle, que M. Allix, partitions en main, relève d'un injuste mépris, et le curieux relevé des œuvres que Berlioz avait pu entendre à l'Opéra avant son départ pour l'Italie (1831). De nombreuses citations de Berlioz illuminent de traits de feu des analyses conduites d'ailleurs avec beaucoup de délicatesse : Spontini, « le Louis David de la musique », le « digne et vénérable » Le Sueur, Beethoven, « dont

l'âme est si grande, si ardente, si généreuse, qu'elle communie avec l'humanité tout entière et la reflète en soi », sont judicieusement caractérisés, et c'est une vue ingénieuse et fine, que de dater du voyage en Italie et des courses solitaires dans l'Apennin le goût de Berlioz pour le paysage, même pour le paysage dauphinois. Ce travail fait grand honneur à la critique musicale française.

L. L.

HECTOR BERLIOZ. *Lettres inédites à Thomas Gounet*, publiées par L. Michoud, professeur à l'Université de Grenoble, et annotées par G. Allix. Grenoble, Allier frères, 1903.

Th. Gounet, né à Lyon en 1801, employé au Ministère de l'Instruction publique jusqu'en 1850, et mort en 1869, fut un des amis de jeunesse de Berlioz, et peut-être le plus dévoué. C'est son nom qui figure en tête de la fameuse lettre collective adressée, le 6 mai 1831, à MM. Gounet, Girard, Hiller, Desmarest, Richard, Sichel ; c'est lui qui traduit les poésies de Th. Moore, sur lesquelles Berlioz compose les *Mélodies irlandaises*, publiées à frais communs par les deux amis en février 1830 ; et lorsque Berlioz épouse H. Smithson en 1833, il ne possède pour tout bien que trois cents francs, prêtés par Gounet. Les vingt-quatre lettres que publie aujourd'hui M. Michoud, parent de l'ami de Berlioz, vont de 1830 à 1834 ; plusieurs, il est vrai, ne portent point de date, mais M. Allix a réussi à les dater au moins approximativement en les rapprochant d'autres documents. Elles nous font assister au départ de Berlioz pour l'Italie, départ furieux et désespéré :

Je saurai au moins dans dix jours la durée de mon infernal exil. Oh ! mon cher Gounet, je suis bien malheureux ; rien, je vous assure, ne peut donner une idée de ce que je souffre.

Ce sont ensuite des nouvelles de ses premières œuvres, du « Mélologue » faisant suite à l'épisode de la vie d'un artiste (*Lélio ou le Retour à la vie*, suite de la *Symphonie fantastique*), des confidences sur les escapades projetées à Paris, tandis que M. Horace (1) croira son pensionnaire à Milan, de flatteuses demandes de livrets auxquelles Gounet ne semble pas donner de réponse favorable, de l'ennui, du « spleen », une vigoureuse invective contre la musique italienne :

Ce qu'il y a de pire, c'est que je ne puis vivre sans musique ; je ne puis m'y accoutumer, c'est impossible. Ma haine pour tout ce qu'on a l'impudence de décorer de ce nom, en Italie, est plus forte que jamais. Oui, leur musique est une ... ; de loin, sa tournure indique une dévergondée ; de près, sa conversation plate décèle une sotte bête.

Les dernières lettres nous montrent Berlioz de retour à Paris : radieux, il épouse Henriette Smithson, le 3 octobre 1833, après s'être étonné, un an auparavant, de la « matrimoniafurie » de ses camarades. Il dîne avec Lamennais et reconnaît aussitôt en lui son frère par la fougue du sentiment et la puissance de la pensée :

Le génie le sèche, le ronge, le brûle !! Quel diable d'homme ! il m'a fait vibrer d'admiration.

(1) Horace Vernet, directeur de l'Académie de France à Rome.

Ces généreux enthousiasmes sont eux-mêmes la marque du génie. Et l'on comprend que Berlioz, qui suscita et connut lui-même des haines si fortes et de si tenaces rancunes, ait eu d'autre part des amis aussi fidèles et aussi dévoués : son âme était grande, et il savait aimer avec force.

L. L.

Notes bibliographiques.

A PROPOS DES ORIGINES DE LA SYMPHONIE : UN ORCHESTRE DE COUR DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE.

Il s'agit de l'orchestre entretenu à Berlin par les princes électeurs de Brandebourg. Les premières indications datent du règne de Joachim II : une ordonnance de ce prince, conservée aux archives d'État, règle les obligations « du maître de chapelle, des chanteurs *et des instrumentistes* ». On y rencontre les noms de deux membres de la compagnie : un certain Élie. et Jean le Français. L'orchestre comprenait « des organistes, deux joueurs de viole, des harpistes et des joueurs d'instruments à vent ». Le paragraphe 11 traite de l'attribution des pourboires (*Tranckgelder*), qui seront répartis également entre les musiciens adultes.

Une pièce datée de 1572, sous le règne de Jean-Georges (1571-1598), nous donne les traitements, qui varient de 4 thalers à 25 thalers par trimestre (15 fr. à 94 fr.). Cette même année, la compagnie fut réorganisée par un certain Wessalius, sans doute un Flamand, qui en fut le chef suprême (*Oberkapellmeister*) jusqu'à sa mort, en 1582. On y comptait alors, parmi les chanteurs, deux basses, deux ténors, deux altos et deux discants ; parmi les instrumentistes : deux violistes, deux joueurs d'instruments à vent, un harpiste et un cithariste.

L'un des successeurs de Wessalius fut Eccard, auteur de nombreux chants spirituels, mort à Berlin en 1611. Puis la guerre de Trente Ans arrive, et les Hohenzollern, qui ont d'autres soucis, négligent quelque peu la musique. Devenus rois, ils tâchent de donner à leur cour une compagnie de musiciens digne de celles des cours rivales, et capable de jouer l'opéra, cette nouveauté si fort à la mode en France. Un état de 1712 énumère 6 premiers et 5 seconds violons, 2 altos, 5 violoncelles, 3 basses, 2 hautbois ; le budget total se monte déjà à 8138 thalers. On adjoint à cette troupe 24 trompettes et 2 timbaliers, payés ensemble 5798 thalers. Mais en février 1713 Frédéric I^{er} meurt, et son fils, Frédéric-Guillaume I^{er}, n'aimait, comme on sait, ni la musique, ni la dépense. Il supprime trompettes et violons avec cette brève mention : Au diable ! Berlin reste sans musique royale jusqu'en 1740 ; Frédéric II lui rend alors son orchestre et lui donne un théâtre d'opéra. C'est à partir de cette date que Berlin devient une des capitales de la musique.

(D'après le journal *der Klavier Lehrer*, 1^{er} septembre 1903.)

FÉTIS
LETTRE I

Paris, janvier 1834.

MON CHER MONSIEUR,

La *Revue musicale* touche à la huitième année de sa publication. Malgré le succès que constate cette longue existence, je crois avoir à faire beaucoup pour accroître encore sa publicité. Je viens vous prier de vouloir bien m'y aider, en me donnant une liste des personnes de votre société auxquelles vous pensez que la lecture de la *Revue* puisse convenir, afin que je leur fasse adresser quelques numéros d'essai.

Recevez l'expression de ma considération très distinguée.

C. FÉTIS.

LETTRE II

Bruxelles, 25 mars 1836.

MON CHER MONSIEUR CHOPIN,

Lorsque j'ai eu le plaisir de vous voir à mon dernier voyage à Paris, je vous ai parlé du désir que j'avais d'avoir de vous quelques renseignements pour l'article biographique que je vous consacre dans mon *Dictionnaire historique des Musiciens*. Ces renseignements me sont fort nécessaires, car on imprime en ce moment la feuille où votre nom doit être placé. Je viens donc vous prier de vouloir bien remplir immédiatement la feuille que je vous adresse ici, et qui contient les diverses questions auxquelles je désire que vous répondiez. Veuillez ensuite me renvoyer cette feuille par le retour du courrier, s'il est possible.

Votre tout dévoué,

C. FÉTIS,

Rue Bodenbrouk, n° 15, à Bruxelles.

Lettre de M^{lle} Émilie de Flahault.

La Rédaction de LA FRANCE MUSICALE prie Chopin de lui envoyer l'œuvre de Händel, que M^{me} Viardot-Garcia a chantée au concert de Chopin, ou tout au moins de lui indiquer dans quelle œuvre de Händel ce morceau se trouve.

(30. III. 1842.)

FRANCHOMME

LETTRE I

MONSIEUR,

*Monsieur F. Chopin,*Château de Nohant, près *La Châtre*.

CHER AMI,

Je n'ai que le temps de mettre sous ce papier la lettre de Schles[inger] qui va, j'espère, te tranquilliser.

Présente mon respect à M^{me} Sand, que je remercie bien de son bon souvenir, et crois-moi bien toujours ton ami tout dévoué.

AUGUSTE FRANCHOMME.

2 août 44.

LETTRE II

Très, très, très pressé.

MONSIEUR,

Monsieur Frédéric Chopin,

Rue du Mont-Blanc, n° 5, Paris.

CHER AMI,

Il faut absolument que tu ailles aujourd'hui chez les dames Forest, que tu trouveras toute la journée, jusqu'à 6 h., hôtel de Boulogne, rue Poissonnière.

M^{lle} Adèle croit que tu ne veux pas lui donner de leçons et on parle de repartir sur-le-champ pour Tours ; puisque le but de leur voyage est tout en ton honneur, tu ne voudras pas les contrarier aussi vivement et tu ne priveras pas celui qui t'aime tant du bonheur de voir cette aimable famille le temps convenu.

Je compte sur ton amitié comme tu dois compter sur celle de ton

AUGUSTE FRANCHOMME.

Mardi, 7 heures du matin.

*Lettres de M^{me} Freppa, C^{tesse} Furstenstein, C^{te} Gainsborough,
M. Galloux, M^{me} Gangler, M^{me} Garat, Veuve Garcia, M. Gathy,
M. Goubaux, M^{me} Grote, M. Grzymala et M. Gudin.*

HALÉVY

LETTRE I

MON CHER CHOPIN,

Je suis forcé de renoncer au plaisir de dîner avec vous : un mal de gorge assez violent qui ne me quitte pas depuis plus de quinze jours, et qui a beaucoup augmenté depuis hier, me force, par ordonnance du médecin, à manger fort peu, et à parler encore moins, deux choses fort tristes à table. Ces deux privations ne m'affligent que parce qu'elles m'empêchent de me joindre à Liszt, à vous, à vos amis, dont quelques-uns sont aussi, j'espère, un peu les miens. Veuillez leur exprimer donc mes regrets, et recevez aussi, mon cher et bon Chopin, l'assurance de tous mes sentiments d'amitié.

Tout à vous de cœur.

F. HALÉVY.

LETTRE II

Monsieur Chopin.

MON CHER PETIT CHOPIN,

Si vous sortez ce matin, faites-moi la grâce de venir me voir un moment, j'ai à causer avec vous. Si vous ne sortez pas, c'est moi qui irai vous trouver. Un mot de réponse.

F. HALÉVY.

Mercredi.

FANNY HENSEL (1) écrit au nom de M^{me} Kiéré que cette dame a ressenti trop vivement « le malheur général qui a frappé Paris », pour pouvoir fréquenter le monde, c'est pourquoi la soirée qui devait se donner chez elle n'aura pas lieu. (Adr. r. du Montb.)

E. HERBAULT prie Chopin de venir afin d'examiner quelques pianos et en choisir un pour Franchomme.

Dans un post-scriptum il déclare ne vouloir rien accepter pour le piano qui a été dans le Berry (à Nohant) et pour la location duquel Chopin voulait payer. (21. XII. 1844.)

FERDINAND HILLER, dans une longue lettre écrite de Berne, et dans laquelle il

(1) Propre sœur de Mendelssohn, connue comme pianiste et compositeur.

tutoie Chopin, décrit sa rencontre avec Liszt qu'il a vu, en montant au Saint-Bernard, en voiture avec M^{me} d'Ag[oult]. Dans le registre des voyageurs, Liszt s'était inscrit comme « nouvellement marié » ! A Genève, Hiller s'est rencontré avec Franchomme et a pris part à son concert. Il prie Chopin de vaincre son horreur pour la correspondance et de lui écrire à Coire ; en même temps il envoie des compliments à M. et M^{me} Eichthal, à Plater, à Matuszynski et à Ernst. (Du 9. VII. 1835 ; adr. r. du Montb.)

Dans une deuxième lettre de Francfort, également fort longue, Hiller commence par assurer à Chopin que, quoiqu'il n'ait encore reçu de lui, depuis qu'ils se connaissent, aucune réponse à ses lettres, cependant il ne peut résister à l'envie de s'entretenir avec lui par lettre. Il a eu de récentes nouvelles de lui par Wodzinski qu'il a rencontré par hasard. Il a appris par lui aussi que Wodzinski a vu Liszt chez Chopin. Si ce n'est pas une plaisanterie, que Chopin lui en écrive quelque chose. Quoique quatre semaines ne se soient pas écoulées depuis son départ de Paris, pourtant Hiller a déjà vu beaucoup de connaissances, entre autres il a vu Hummel à Weimar et Mendelssohn à Düsseldorf. Il a décrit longuement, dans une lettre à M. Leo, les solennités de Düsseldorf ; si cela intéresse Chopin, qu'il s'adresse à lui. Mendelssohn doit venir à Francfort dans deux mois à peu près. Il demande ensuite si Chopin n'a pas changé de projet et s'il viendra en été à Francfort. Ries organise un concert où l'on ne jouera que les compositions de Beethoven ; le profit sera pour le monument de Bonn, « pour le Napoléon de la musique ». Ries lui-même jouera le concert pour piano. Enfin Hiller recommande à Chopin de faire ses compliments à toute la rangée de leurs connaissances mutuelles et envoie pour lui-même les compliments de sa mère, qui porte constamment la bague de Chopin, comme si elle était sa fiancée. (Le 30. V. 1836.)

Dans une lettre sans date (adr. r. du Montb.), il invite Chopin à dîner.

Dans une autre sans date et sans adresse, il annonce que le dîner doit être remis, parce que Baillot ne peut venir. Il termine ainsi : « Adieu, ma perle, mon bijou, objet adoré de mon cœur ».

TON FERDINAND HILLER. »

CLÉMENTINE HOFFMANN (1), née Tanska, écrit sur une petite feuille de papier que M^{lle} Rozenga[rt] demeure passage Sandrier, rue basse du Rempart, au pensionnat de M^{me} Bachellery, et M^{me} Hoffmann, qui écrit ces mots, envoie sa plus belle révérence à M. Chopin, et se réjouit de son arrivée.

R. HUBE écrit que l'année passée déjà il avait désiré, étant pour quelques jours à Paris, se rencontrer avec Chopin, mais que celui-ci alors était à la campagne. Il demande de lui ménager une entrevue, parce que, en retournant à Pétersbourg, il passera par Varsovie, où il désirerait raconter aux parents de Chopin qu'il a vu le fils qu'ils lui avaient confié à son premier voyage à Vienne, à ce qu'il croit, en 1828 [en réalité c'était en 1829]. Il ajoute qu'après s'être séparés à Vienne, en 1831, il a vu toutes leurs connaissances mutuelles de Vienne, et a même été dans leur appartement, rue Kohlmarkt. (Estampille : 16. VIII. 1843 ; adr. r. d'Orl.)

(1) Auteur polonais.

L'abbé A. JELOWICKI :

Le ministre permet le concert. Mais, pour en finir, il aura lieu demain. Pantaleoni chantera une cavatine de Capuletti, mais il demande qu'on lui fasse savoir l'heure de la répétition chez Pacini. Si vous voulez que Pantaleoni ne chante pas, voici un moyen : demain il chantera à un autre concert ; on pourrait donc lui indiquer pour le nôtre un moment qui ne lui conviendrait pas.

A. JELOWIC[KI] (1).

Une heure et demie.

Lettre de M. Jenison.

KALKBRENNER

LETTRE I

Monsieur Chopin,

Rue Saint-Lazare, place d'Orléans, Paris.

(Estampille : 30 novembre 1842.)

CHER CHOPIN,

Depuis mon retour de la campagne, j'ai été presque constamment malade ; c'est ce qui m'a empêché d'aller vous voir. Si vous vouliez aider à ma guérison, vous viendriez dimanche, 4 décembre, dîner avec nous ; c'est tout à fait en famille et il n'y aura que votre charmant et intéressant élève.

Nous vous disons mille amitiés *in chorus*.

FR. KALKBRENNER.

52, Fb. Poissonnière ; mardi.

LETTRE II

CHER CHOPIN,

On dit que les petits cadeaux entretiennent l'amitié. J'espère que vous prêterez une oreille indulgente au bavardage de mes jeunes filles, et qu'elles vous prouveront que, quoique absent, ma pensée vous suit.

Addio, carino.

FR. KALKBRENNER.

Le 31 janvier 1845.

(1) En polonais dans l'original.

LETTRE III

CHER CHOPIN,

Je viens vous demander une grande faveur : mon fils Arthur a la prétention de jouer votre belle sonate, en *si mineur*, et il désire extrêmement que vous lui donniez quelques conseils, pour qu'il se rapproche autant que possible de vos intentions. Vous savez combien j'aime votre talent et n'ai pas besoin de vous dire toute la reconnaissance que je vous aurai pour les bontés que je vous demande pour mon petit drôle. Il est à vos ordres tous les jours de deux à quatre h. et le dimanche toute la matinée.

Mille pardons pour cette indiscretion ; mais vous m'avez habitué à votre amitié et j'y compte

Mille compliments de toute la famille.

FR. KALKBRENNER.

52, Faub. Poissonnière ; le 25. XII. 1845.

*Lettres de la baronne de Koenneritz, de M^{me} Komar, de M. Kozmian
et de M. Kunzel.*

LAMENNAIS

LETTRE I

Miss Stirling,

12 bis, rue de la Fraternité.

CHÈRE MISS STIRLING,

Je serai à vos ordres et à ceux de M. Chopin, de midi à 5 heures, rue de Milan, 3.

LAMENNAIS.

Mardi 25 décembre.

LETTRE II

M. Joseph laissera monter le porteur de ce billet.

F. LAMENNAIS.

M^{me} AMÉLIE DE LASSABATHIE invite Chopin et Matuszynski à une soirée à laquelle assistera M^{me} Hiller (peut-être Diller ?).

Dans une seconde lettre, elle écrit qu'elle a invité Chopin, par l'entremise de

M^{me} Freppa, aux réunions du dimanche. A la dernière Chopin n'est pas venu ; elle s'adresse donc directement à lui, parce qu'il a peut-être considéré cette invitation par M^{me} Freppa comme insuffisante (Mercredi, 23 octobre [1833].)

Dans une troisième lettre très courte, M^{me} de Lassabathie prie de remettre un billet au porteur de cette lettre.

Dans une lettre dont la signature est tout à fait illisible, une bonne connaissance de Chopin écrit qu'elle est venue pour parler avec lui des leçons qu'il doit donner à M^{me} Lassabathie.

LEGOUVÉ

LETTRE I

Monsieur Chopin,

Cité d'Orléans, rue Saint-Lazare, Paris.

MON CHER MONSIEUR CHOPIN,

Je vous écris un mot de la campagne où j'ai été me reposer deux jours, pour vous dire que je suis remis au samedi 4. Je suis très heureux que madame Sand veuille bien venir entendre mon ouvrage, je vous enverrai la loge que vous désirez.

Bien à vous,

E. LEGOUVÉ.

LETTRE II

MON CHER MONSIEUR CHOPIN,

Pleyel, Goubaux, et une de vos anciennes élèves, M^{me} Olivier, qui vient de se remarier à M. Jean Regnaud de l'*Encyclopédie*, viennent dîner avec nous après-demain jeudi ; M^{me} Gangler nous donne sa soirée ; s'il vous était agréable de passer quelques heures avec des gens que vous aimez, chez des gens qui vous aiment, vous arriveriez ici à *six heures* et vous seriez le très bienvenu. Il est bien entendu que vous laisseriez vos doigts chez vous.

Comme vous n'aimez pas à écrire, dites oui ou non à mon domestique.

A vous,

E. LEGOUVÉ.

LETTRE III

Monsieur Chopin,

Rue du Mont-Blanc, près le boulevard.

Vous nous avez fait tant de plaisir hier, Monsieur, vous nous avez tant remués jusqu'au fond du cœur, que nous sommes encore aujourd'hui tous pleins de ces impressions, et que j'éprouve le besoin de vous écrire que la soirée d'hier a été pour nous une des plus ravissantes, non pas que nous ayons passées, mais que nous ayons rêvées.

Votre très reconnaissant,

E. LEGOUVÉ.

LETTRE IV

MON CHER MONSIEUR CHOPIN,

J'ai été plusieurs fois chez vous, sans avoir le plaisir de vous rencontrer, afin de vous remettre ce livre. Je vous défie de vous y plaire autant que moi à vos ouvrages. Que je serais heureux de faire une fois en poésie ce que vous faites toujours en musique !

Si vous êtes mieux portant, venez donc lundi, après-demain, prendre à neuf heures une tasse de thé avec nous ; vous ne trouverez que gens qui vous aiment, et si la musique que vous entendrez n'est pas digne de vous, c'est qu'elle n'est pas de vous.

Bien à vous,

E. LEGOUVÉ.

LETTRE V

MON CHER MONSIEUR CHOPIN,

Quelques-uns de nos amis se réunissent chez moi le mercredi 20 janvier. C'est pour l'anniversaire de la fête de ma fillette. Voulez-vous vous joindre à eux ? Je ne vous réponds pas que M^{me} Gangler, M^{lle} Spitz et même mademoiselle ma fille ne vous entraînent pas au piano ; mais si vous n'êtes pas trop fatigué, la certitude de nous enchanter tous vous dédommagera peut-être de nous avoir cédé. En tout cas, avec ou sans mains, je veux de vous ; à défaut de vous entendre, qu'au moins nous vous voyions.

A vous de cœur,

E. LEGOUVÉ.

LETTRE VI

Que vous êtes un grand médecin ! M^{lle} Spitz était au lit, M^{me} Gangler ne pouvait pas remuer ; je leur ai montré votre lettre : rhume et rhumatismes ont disparu ! Quel dommage que vous ne vous aimiez pas assez pour vous guérir aussi !

Voulez-vous me donner l'adresse de M. Franchomme ?

A ce soir : voilà un mot bien agréable à écrire.

A vous,

E. LEGOUVÉ.

LETTRE VII

MON CHER MONSIEUR,

Voulez-vous venir avec nous au Conservatoire dimanche ? nous serions heureux, M^{me} Legouvé et moi, d'entendre cette belle musique avec vous. J'espère que ce mauvais temps ne vous est pas défavorable ; vous étiez en bonne voie la dernière fois que je vous ai vu. Vous y êtes-vous maintenu ?

Votre tout dévoué,

ERNEST LEGOUVÉ.

Outre les lettres ci-dessus, il se trouve encore, parmi les papiers qui m'ont été confiés, un compte rendu de Legouvé sur le concert de Chopin à Rouen, inséré dans la *Gazette musicale* du 25 mars 1838, et copié par une main inconnue. (Voir Niecks. II. 17.)

Lettres de M^{me} Leo et de Lindpaintner.

CH. LIPINSKI

Notre honorable compatriote, le comte Tarnowski, se rendant à Paris, désire ardemment faire la connaissance de Frédéric Chopin, célébrité européenne, dont le nom est devenu la gloire de sa nation. Je saisis avec joie l'occasion qui se présente, d'abord pour satisfaire au désir d'un véritable amateur de musique, que vous aurez le plaisir de connaître comme porteur de ce billet, ensuite pour me rappeler à votre bienveillance, qui, malgré l'éloignement et les obstacles momentanés, durera et doit toujours durer. En gardant dans mon cœur un sentiment plein d'admiration pour vous, cher Maître, je me déclare votre véritable adorateur.

CHARLES LIPINSKI (1).

Dresde, le 26 août 1844.

(1) En polonais dans l'original.

FR. LISZT

LETTRE I

Monsieur Chopin,

Paris.

Place d'Orléans, rue Saint-Lazare.

Par bonté de M. Rellstab.

Il n'y a nul besoin d'un intermédiaire entre Rellstab et toi, cher ancien ami. Rellstab est un homme trop distingué et pour ta part, tu es trop bien appris, pour que vous ne vous entendiez à merveille et tout d'abord (quelque peu que s'entendent ainsi d'habitude les artistes avec les critiques); mais puisque Rellstab me fait le plaisir d'accepter quelques lignes de moi, je me charge de me rappeler plus particulièrement à ton souvenir et veux profiter de cette occasion pour te répéter encore, au risque même de te paraître monotone, que mon affection et mon admiration resteront toujours les mêmes pour toi, et que tu peux disposer de moi en toute occasion, comme d'un ami.

F. LISZT.

Posen, 26 février 1843.

LETTRE II

All amico Chopino.

CARO CHOPINO,

Il m'est physiquement, moralement et absolument impossible de sortir de chez moi ce matin. Va-t'en trouver Nourrit, que j'ai déjà prévenu hier, et excuse-moi auprès de lui.

Addio, caro.

F. L.

M^{me} ANNA LISZT (mère)

LETTRE I

Monsieur, Monsieur Chopin,

à Paris.

CHER MONSIEUR CHOPIN,

J'ai reçu ce matin une lettre de mon fils dans laquelle il m'annonce son arrivée pour le 14, et me prie de vous en prévenir. Son séjour ici sera de quatre, ou tout

au plus de cinq jours, afin de revoir ses meilleurs amis, au nombre desquels vous êtes le premier.

Adieu, je vous embrasse de tout mon cœur.

A. LISZT.

Le 12 mai 1836.

LETTRE II

Monsieur, Monsieur Schoppin [sic !].

MONSIEUR,

Je viens vous prier, si cela peut vous faire plaisir, d'aller voir *Clotilde* au Théâtre-Français avec mon fils. Il vous attendra chez lui à 6 h. moins un quart. Dans le cas où vous auriez autre chose en vue pour ce soir, je vous prie de le lui faire savoir au plus tard à 5 heures. Adieu.

Au plaisir de vous revoir.

ANNA LISZT.

Le 20 octobre.

La MARÉCHALE COMTESSE DE LOBAU écrit qu'elle espérait que Chopin tomberait chez elle à son retour de la campagne ; mais les jours et les mois s'écoulent, et il ne donne pas signe de vie. M^{me} de L. se rappelle surtout à lui à cause de la dette contractée envers Chopin, tandis qu'ils étaient au carrousel. Elle prie aussi de lui renvoyer les billets des leçons de Caroline (sa fille). (Jeudi, 9 avril.)

Son Altesse Royale Madame la PRINCESSE LOUISE désire voir M. Chopin à 6 heures aujourd'hui (dimanche) dans son palais (Augustusstrasse).

Le COMTE DE LÖWENHICK [ou Löwenhichen], ambassadeur de Suède et Norvège, s'excuse de ce que, ne connaissant pas personnellement Chopin, il ose lui recommander sa compatriote, M^{lle} d'Indebeton, qui doit avoir de grandes capacités pour le piano et qu'il prie Chopin d'accepter au nombre de ses élèves (le 21. III. 1846).

*Lettres de la P^{sse} Lubomirska, de la Vicomtesse de Sudre
et de M. Malfatti.*

MADemoiselle MARS

Je suis bien coupable de ne vous avoir pas dit, Monsieur, tout le plaisir que m'avait fait éprouver votre succès bien mérité ; mais s'il faut vous l'avouer, j'espérais de jour en jour votre visite et je vous remercie de remplir la promesse

que vous m'aviez faite. Je serai bien certainement chez moi dimanche soir de 5 à 6 h., ou toute la soirée, et serai charmée de vous recevoir, ainsi que la personne qui voudra bien me garder une place dans ses souvenirs.

Agréez, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

MARS.

FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

(Avec un post-scriptum de Schumann. L'original est en français.)

M. Fréd. Chopin.

A Paris,

rue du Mont-Blanc, n° 5.

MON CHER AMI,

Ceci doit être une invitation pour vous, sans que j'aie composé la symphonie ou tricoté des bas. A vous dire la vérité, je n'ai fait ni l'un, ni l'autre ; seulement par égard pour vous et pour ne pas vous forcer de venir à Leipzig au milieu de l'hiver, car je suis sûr que vous l'auriez fait de suite, si j'avais tricoté ou composé, comme nous en étions convenus. Mais c'est pour vous demander si votre temps vous permet de venir assister à la fête musicale du bas-Rhin qu'on va célébrer à Dusseldorf les jours de Pentecôte, que je vous écris ces lignes. Quelques-uns de nos musiciens d'ici, qui vont y assister, me prient de vous écrire une invitation, parce qu'ils croient à la possibilité que vous l'acceptiez. Quoique j'avoue que j'en doute, et que je crains que la fête musicale que vous avez entendue ne vous fasse pas grande envie de lui sacrifier encore une fois votre temps et un si long voyage, la seule possibilité de vous y revoir et de passer quelques jours avec vous, m'est si agréable que je n'hésite pas de vous écrire dans cette intention, au risque que vous vous en moquiez. On donnera à la fête la neuvième symphonie de Beethoven avec les chœurs, un psaume de Händel, une ouverture de Beethoven (inconnue jusqu'ici, la troisième qu'il a composée pour *Fidelio*), mon oratorio, dont vous avez vu quelques morceaux chez moi, et quantité d'autres choses. Si vous pouvez, venez-y, ce serait la plus grande joie pour moi, et si vous ne pouvez pas, n'allez pas vous moquer de mon invitation, que je n'aurais pas hasardée sans le vif désir de tous ceux qui y seront et qui souhaitent vous voir et vous entendre davantage que pendant votre dernier séjour ici.

Excusez le français de cette lettre, que je trouve exécration sans la moindre flatterie ; je ne l'ai pas parlé depuis que vous m'avez vu.

Si vous voulez me répondre un mot, vous me feriez le plus grand plaisir ; et quoique je sache que vous ne répondez jamais, je vous prie de le faire cette fois ; vous pourriez me dire en même temps ce que vous composez, ce que fait Hiller ; si vous avez des nouvelles de Liszt, etc. Saluez-les tous et n'oubliez pas votre habitant du marais (comme vous devez considérer l'Allemagne).

Adieu, pardonnez le style de votre

FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Leipzig, le 28 mars 1836.

Il s'entend que si vous vouliez avoir une invitation solennelle, je vous enverrais une lettre du bourgmestre, signée par le comité et tant d'autres signatures que vous voudriez. Mais je ne crois pas que cela produirait beaucoup d'effet sur vous.

[P. S. de Schumann, en allemand dans l'original :]

Mille salutations et souhaits, ainsi que la pressante invitation de venir sur le Rhin, si toutefois c'est possible.

Je reste avec amour et adoration votre

ROBERT SCHUMANN.

Mendelssohn vous fait prier de lui envoyer, par écrit ou verbalement, un mot de réponse à Panofka, pour lui apprendre si vous viendrez. Nous en sommes fortement persuadés... [? mot illisible]

PAUL MENDELSSOHN-BARTHOLDY apprend à Chopin qu'il a fait des recherches dans l'affaire de « l'ouverture » de son frère Félix et qu'il lui en fera connaître le résultat demain, chez Franck. (Adr. cit. Berg., dat. 4. I. 1833.)

MEYERBEER

(Lettre écrite par son secrétaire et seulement signée par lui.)

CHER ET ILLUSTRE MAÎTRE,

Je suis aux plus vifs regrets de ne m'être point trouvé chez moi lorsque vous m'avez fait l'honneur de venir me voir. Aujourd'hui je viens m'adresser à vous avec une prière. M^{lle} Merli, jeune fille italienne de 8 ans et aveugle, m'a été présentée : elle est pianiste, et, selon moi, un véritable prodige de talent et de génie.

Seriez-vous assez aimable pour la recevoir chez vous ? bien entendu après votre concert seulement, car jusque-là vous devez être trop occupé pour que je veuille vous dérober un moment. — Je désirerais beaucoup procurer à la jeune et intéressante personne le plaisir de vous entendre ; et comme elle n'est pas riche, si vous pouviez me faire parvenir deux billets pour votre concert, pour elle et pour sa mère, ce serait une bonne œuvre pour laquelle vous m'obligeriez infiniment.

Veuillez agréer, cher et illustre Maître, l'expression des sentiments les plus distingués de

Votre très dévoué,

MEYERBEER.

Paris, 15 février.

111, rue de Richelieu.

Lettres du Comte Micielski et du Comte Mielenin.

GUST. DE MONTEBELLO écrit que M^{me} Freppa ayant parlé à M^{lle} Grisi, cette dernière consent volontiers à chanter au concert de Chopin. Elle demande si

Chopin a envoyé des billets aux dames de Noailles, Potocki et autres. (Adr. cit. Berg.)

Le COMTE DE MORIOLLES écrit qu'il a cherché Chopin dans toutes les maisons de la rue de Richelieu et qu'à la fin il a pu découvrir son nouvel appartement. Il prie Chopin de venir chez lui à l'heure indiquée parce qu'il lui apporte de sincères compliments de sa fille. (Adr. Boul. Pois. ; timbre : 26 novembre 1831.)

ALEXANDRINE DE MORIOLLES exprime son chagrin de n'avoir pu profiter du billet pour le concert ; elle appelle Chopin « Monsieur le Diabelek » (1) et termine par les mots : « Nous aurons toujours la même amitié pour le génie devenu grand que pour le virtuose de 7 ans. »

J. MOSCHELES

Leipsig, le 3 mai 1848.

MON CHER CHOPIN,

Vous êtes à Londres et je ne puis vous en faire les honneurs ! C'eût été pour moi une fête que de vous y voir apprécié, fêté comme à Paris ; puisque c'est impossible, permettez du moins que je procure à mes enfants le plaisir de vous recevoir chez eux. Je ne sais si vous vous rappelez ma fille aînée ; elle était presque enfant, lorsque vous la vîtes à Paris ; néanmoins votre jeu et vos compositions firent sur elle une impression des plus vives.

Elle n'a cessé d'étudier vos œuvres, elle serait enchantée de vous revoir et d'étudier plus à fond cette musique qu'elle adore en vous l'entendant jouer. Vous ne lui refuserez pas un bonheur auquel elle aspire à double titre, comme fille de Moscheles et comme nièce de votre ami Leo.

De son côté elle serait enchantée de vous être utile, et son mari M. Roche, qui compte lui-même vous remettre ces mots, ne manquera pas de vous faire part de toutes ses bonnes intentions pour la réussite de vos plans à Londres. J'espère donc qu'il y aura de nombreux et d'agréables rapports entre vous, et je vous prie de croire que j'y prendrai une part toute vive et tout amicale.

J. MOSCHELES.

Madame EDMÉE DE MUSSET supplie Chopin en deux lettres d'accepter sa fille au nombre de ses élèves. (Adr. r. Tronch.)

Le DUC et la DUCHESSE DE NOAILLES invitent Chopin à dîner. (Adr. r. Tronch.)

M^{me} DE MORTEMART, DUCHESSE DE NOAILLES, prie Chopin, dans une lettre, d'indiquer les heures des leçons pour sa fille ; dans une seconde lettre, écrite, à ce qu'il semble, un an après, elle demande encore une fois d'indiquer les heures des leçons. (Adr. r. Tronch.)

(1) Diablotin.

NORBLIN ⁽¹⁾

(en polonais.)

LETTRE I

CHER MONSIEUR CHOPIN,

Demain matin je serai chez vous à 8 heures. Norblin, le 8 décembre 1831.

LETTRE II

CHER COMPATRIOTE CHOPIN,

Cette D^{lle} Segny de Lyon est arrivée, elle n'a encore entendu personne et elle m'est recommandée : pauvre créature ! Jouez-lui une mazourka, ou ce que vous voudrez, et vous servirez celui qui vous salue,

Votre compatriote et ami,

NORBLIN.

9 septembre 1832.

G. ONSLOW écrit quelques mots dans l'appartement de Chopin ; il regrette de ne l'avoir pas trouvé, et il lui rapporte le billet du concert de Chopin dont il ne peut profiter.

SOPHIE OSSOLINSKA (dans une lettre écrite en français) remercie Chopin pour ses compositions et le prie d'écrire dessus quelques mots. (Adr. Ch. d'Ant ; timbre 18. VII. 1835.)

ANTONIO PACINI écrit qu'il est forcé d'imprimer dans le prochain numéro du *Cent et un* les compositions de Cherubini et de Niedermeyer (?) et qu'à cause de cela les compositions de Chopin ne paraîtront que plus tard. (Dat. 22. IV. 1840.) Dans une seconde lettre il insiste pour que Chopin lui renvoie les feuilles corrigées. (Adr. r. Tronch., dat. 20. VI. 1840.)

PAER envoie une lettre pour recommander Chopin à Baillot, et il écrit qu'il n'a pas mentionné le concert de Chopin, vu que Baillot donne chez lui des concerts publics (?). Cette mention, dit-il, aurait pu lui faire tort. Il lui conseille de ne pas perdre courage et de faire la connaissance de Baillot (dat. 28. XI. 1831).

Le chanteur PANSEON prie Chopin d'assister à son concert.

Le COMTE DE PERTHUIS invite Chopin à venir chez lui, dans son propre intérêt. (Adr. r. Pig. dat. 16. XI. 1841.)

P. PIXIS prie de lui envoyer les Variations pour deux pianos, parce qu'il en a besoin pour un de ses élèves. Il maudit sa santé qui l'empêche d'aller au concert de Chopin ; et il a entendu tant de louanges de son jeu ! (Adr. cit. Berg.)

Lettres de M. Plater, de M^{me} Plater et de C. Pleyel.

La COMTESSE DELPHINE POTOCKA (dans une lettre en français) prie Chopin de prendre une loge pour le concert de Berlioz.

(1) Louis Norblin était professeur au Conservatoire et violoncelle solo au grand Opéra de Paris.

Voici en entier une seconde lettre écrite en polonais :

Le 16.

CHER MONSIEUR CHOPIN,

Je ne veux pas vous ennuyer avec une longue lettre, mais je ne puis aussi rester si longtemps sans nouvelles de votre santé et de vos projets à venir. Ne m'écrivez pas vous-même, mais priez M^{me} Étienne, ou cette excellente grand-maman qui rêve de côtelettes, qu'elle m'apprenne où en sont vos forces, votre poitrine, vos étouffements, etc., etc. Il faut penser sérieusement à Nice pour l'hiver. M^{me} Auguste Potocka m'a répondu qu'elle fera tous ses efforts pour obtenir une permission pour M^{me} Andrzejewicz [Iedrzeïewicz], mais que les difficultés sont très grandes dans ce malheureux pays. Je souffre de vous sentir tellement abandonné dans la maladie et le chagrin ; je vous prie de m'envoyer quelques mots à *Aix-la-Chapelle*, *poste restante*.

Je voudrais aussi apprendre quelque chose de ce Juif, s'il s'est présenté et vous a rendu service ?

Ici, il fait triste et ennuyeux, mais pour moi la vie s'écoule partout de la même manière ; pourvu qu'elle passe sans plus d'amères douleurs et d'épreuves, c'en est assez de ce qu'on a déjà dû supporter. A moi non plus le bonheur n'a pas souri sur cette terre. Tous ceux à qui j'ai voulu du bien m'ont toujours récompensée par l'ingratitude ou par différentes autres *tribulations*. Au total, cette existence n'est qu'une énorme dissonance.

Que Dieu vous garde, cher Monsieur Chopin ! Au revoir, au plus tard vers le commencement d'octobre.

D. POTOCKA.

Lettres de la Comtesse T. Potocka et de M. Cipriani Potter.

ANTOINE PRINCE RADZIWILL

Antonin, le 4 novembre 1829.

J'accepte avec bien de la reconnaissance, Monsieur, la dédicace du Trio de votre composition, que vous voulez bien m'offrir. Veuillez même en accélérer l'impression, afin que j'aie le plaisir de l'exécuter avec vous à votre passage par Posen, quand vous vous rendrez à Berlin.

Recevez, mon cher Chopin, l'assurance réitérée de tout l'intérêt que m'inspire votre talent, ainsi que de la considération distinguée que je vous ai vouée.

ANTOINE, prince RADZIWILL.

Lettres de M. Recourt, M^{me} Rich, C^{tesse} de la Ridoste et de M^{me} Rzewuska.

SAINTE-BEUVE remercie Chopin d'avoir bien voulu s'intéresser à M^{lle} Mazel et lui demande pardon de le faire si tard et non personnellement, mais il ajoute : « Il s'est élevé de votre montagne (1) une espèce d'orage littéraire, et plus que littéraire, dans lequel j'ai craint de me trouver quelque peu compromis. »

(1) Chopin habitait alors rue du Mont-Blanc.