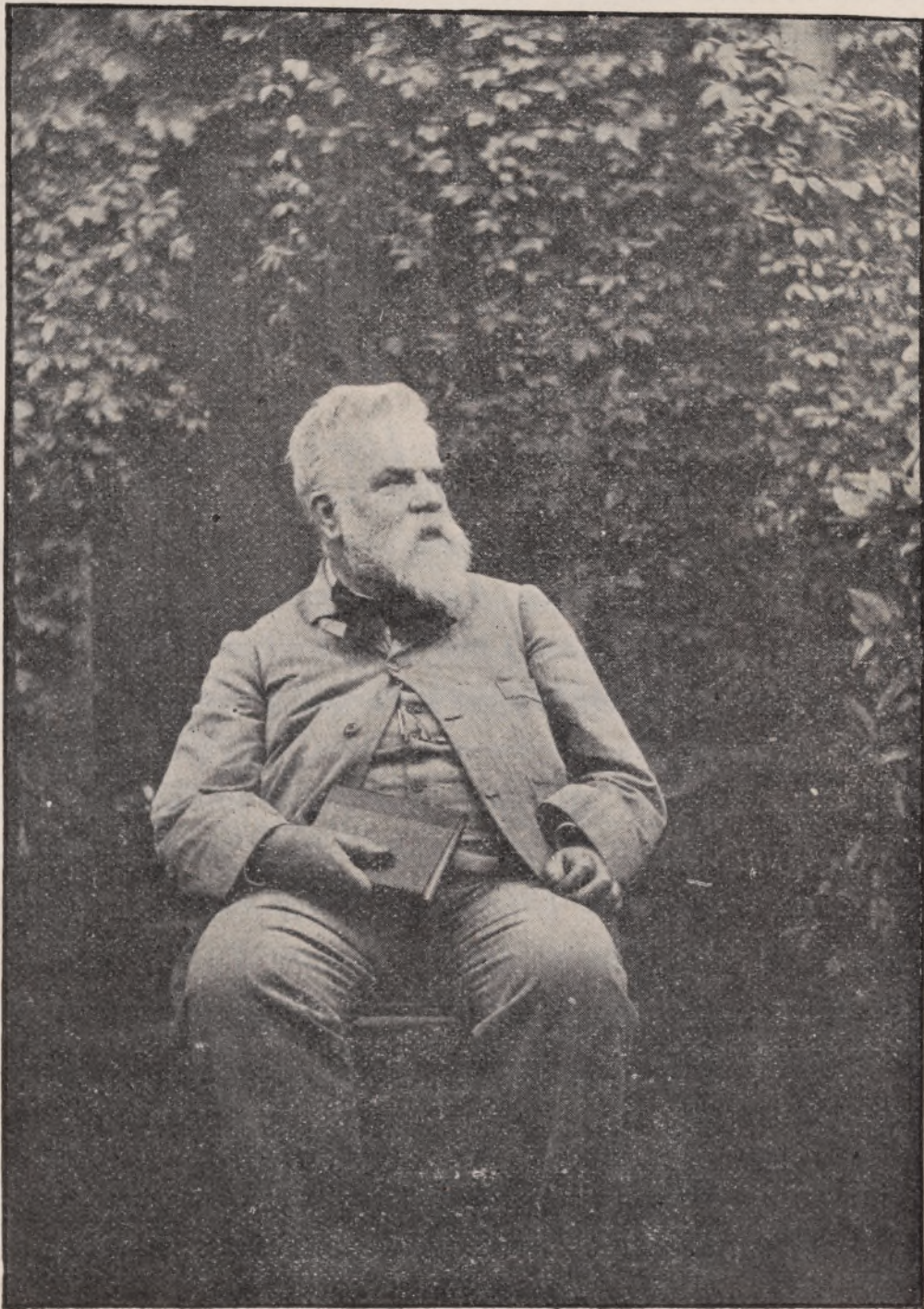


LA
REVUE MUSICALE

N^o 14 (troisième année)

15 Octobre

1903.



M. Emile LEMOINE

Directeur fondateur de « la Trompette ».

M. ÉMILE LEMOINE

Le fondateur de la célèbre Société de musique de chambre la Trompette est né à Quimper le 22 novembre 1840. En 1860 il entrait à l'École polytechnique ; son esprit vif, curieux et décidé, son caractère aimable et sa gaieté naturelle en firent le boute-en-train de l'École, où son nom reste attaché à la fondation de la Fête du point Γ. Son temps d'études révolu, il ne voulut point quitter Paris, où son infatigable activité trouvait à se dépenser. Tour à tour professeur, étudiant en médecine et en droit, attaché au laboratoire de Wurtz, précepteur, et même ingénieur, il ne perdit jamais de vue, parmi ses occupations et distractions variées, sa science et son art qui lui tenaient tant à cœur. Cette science est la géométrie. L'art — on l'a deviné déjà — est la musique.

Encore élève à l'École polytechnique, M. Lemoine organisait avec ses camarades des séances de musique de chambre, où il tenait l'alto. « Laisse donc là ta trompette, lui disait un camarade peu mélomane, et reste avec nous. » De là le sobriquet qui plus tard est devenu le nom d'une Société. Aux amateurs succédèrent les artistes, aux camarades qui fumaient leur pipe, assis par terre, tout en écoutant la musique, succédèrent des invités choisis parmi tout ce que le monde parisien — le monde scientifique surtout — comptait de musiciens. On trouvera plus loin l'historique de la Trompette et l'exposé des grands services qu'elle a rendus à la musique. Elle est tout entière l'œuvre de M. Lemoine, de son goût sérieux et élevé, de son dévouement, de son affable énergie, de son invincible ténacité. Aujourd'hui M. Lemoine se repose, et contemple avec une fierté légitime le résultat de tant d'années d'efforts. Son nom mérite de figurer dans les annales de la musique, à plus juste titre que celui de bien des musiciens de profession.

Les Concours de la « REVUE MUSICALE »

En vue de stimuler l'activité de ses lecteurs dans quelques-unes des voies où elle travaille elle-même, et avec l'espérance qu'après avoir fait appel au talent et au savoir elle pourra leur être utile, la *Revue musicale* ouvre, pour un délai de trois mois à compter du 1^{er} novembre, un concours sur des sujets de composition, d'harmonie, d'histoire et de critique.

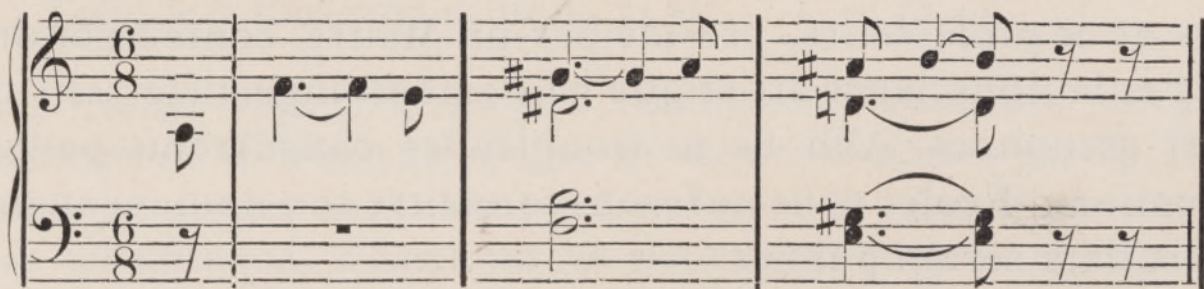
En nous rattachant par un lien nouveau et plus étroit à ceux qui ont quelque chose à dire, mais qui sentent chaque jour combien il est difficile d'arriver au public, nous croyons faire une œuvre de solidarité artistique et d'encouragement à la musique française. Les avantages accessoires qui accompagneront nos prix en espèces seront certainement appréciés. Si, notamment, notre premier concours de composition donne de bons résultats, nous ne négligerons rien pour que l'œuvre couronnée soit publiquement et dignement exécutée à Paris, et nous lui donnerons, dans la mesure de tout notre pouvoir, la suite que méritera son importance.

Nous ne nous adressons pas uniquement aux professionnels de la composition, mais aussi à tous ceux qui en ont l'habitude ou le goût sans appartenir à aucune école et sans jurer sur la parole d'aucun maître.

Sujets du Concours.

1^o *Composition*. — Une danse à cinq temps, pour piano (étendue *minima* : 4 pages de notre supplément musical). Prix offert. 500 fr.

2^o *Harmonie*. — Le Prélude de *Tristan et Yseult*, de Richard Wagner, débute ainsi :



A quelles observations donnent lieu ces trois mesures et, en particulier, les accords qui sont frappés à la 2^e et à la 3^e mesure (au moins 2 pages, et 6 au plus, y compris les exemples de musique intercalés dans le texte). Prix offert. 200 fr.

3^o *Histoire musicale*. — a) Meyerbeer, que l'on déprécie parfois injustement, n'a-t-il pas exercé une certaine influence sur R. Wagner ? L'auteur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* ne lui doit-il pas quelque

chose ? (au moins 8 pages de texte, et 12 au maximum ; les citations musicales en plus). Prix offert. 200 fr.

b) Résumer la biographie et la carrière artistique d'un chanteur ou d'une cantatrice célèbre ayant brillé sur la scène lyrique de 1830 à 1870 environ. (On indiquera avec précision les rôles créés ou joués, en donnant les dates. On caractérisera le talent, la méthode, le jeu, etc. On laissera de côté, pour le choix du sujet, les artistes sur lesquels on a déjà des études ou des mémoires imprimés, à moins qu'on n'ait des erreurs à rectifier ou des documents nouveaux à produire.) Prix offert. 200 fr.

4° *Critique musicale*. — Parmi les œuvres des compositeurs français du XVIII^e et du XIX^e siècle, choisir (en justifiant ce choix par des observations critiques) les dix compositions pour piano qui vous paraîtront les meilleures et dignes d'être recommandées à un pianiste de moyenne force. Prix. 100 fr.

Les envois seront reçus à la *Revue musicale* (51, rue de Paradis, Paris) jusqu'au 1^{er} février 1904 et soumis aux conditions suivantes :

1° Chaque concurrent voudra bien nous adresser son manuscrit très lisiblement établi en se bornant à inscrire, en tête, une devise de son choix. D'autre part, il reproduira cette devise sur une petite enveloppe à l'intérieur de laquelle il aura placé son nom et son adresse, et qui, une fois cachetée par lui, sera envoyée, dans une autre enveloppe un peu plus grande, 51, rue de Paradis ;

2° Les œuvres inédites seront seules examinées ;

3° Après l'insertion, dans notre *Revue*, des œuvres couronnées, chaque auteur gardera la propriété de son travail ;

4° Nous rendrons compte de *tous* les envois sérieux, à moins qu'après la publication du nom des lauréats, (prix, mentions, etc.), les auteurs non couronnés n'expriment un désir contraire.

Tous les envois de composition seront classés par un jury spécial d'artistes et de professeurs, présidé par un Maître contemporain dont l'autorité et la conscience artistique hautement impartiale sont universellement reconnues. Afin de ne troubler les concurrents par aucune préoccupation d'École, nous ne ferons connaître son nom qu'au moment où les résultats seront publiés.

Nous n'osons espérer un chef-d'œuvre : puisse-t-on nous envoyer quelques compositions de valeur, personnelles, sincères, intéressantes !

Puissent aussi ceux qui participeront aux concours d'harmonie, d'histoire et de critique, nous donner des études précises, documentées, bien ordonnées, d'où le souci d'écrire avec élégance ne sera pas exclu, mais où on cherchera avant tout la *clarté*, l'*exactitude* et la *concision* !

Le système d'harmonie de M. Hugo Riemann (1).

Passons maintenant au second axiome ; il signifie qu'il existe entre toutes les agrégations de sons employées dans un morceau de musique des rapports, et que ces rapports sont toujours réductibles à l'un des trois rapports simples dont l'ensemble constitue la tonalité. Essayons d'expliquer ces rapports. Les trois accords caractéristiques du ton, ou, pour parler comme M. Riemann, les trois *fonctions tonales*, sont : la tonique, accord principal du ton, la dominante, à la quinte supérieure du premier, et la sous-dominante, à sa quinte inférieure. C'est à une de ces trois *fonctions* qu'il nous faudra rapporter toutes les agrégations de sons qui se présenteront au cours d'un morceau.

Quand une modulation interviendra, il faudra saisir le point précis où ces fonctions se déplacent, c'est-à-dire où des rapports identiques se manifesteront, mais autour d'un centre nouveau. Ceci est l'objet du troisième axiome.

M. Riemann désigne les trois fonctions par leurs initiales respectives, T, D et S. A ces signes principaux s'ajoutent des indications accessoires servant à caractériser les différents aspects des fonctions. Pour différencier les accords mineurs (essentiellement mineurs et non seulement en apparence : on trouvera plus loin l'explication de cette réserve), il est fait usage du signe ^o. Le signe + ou l'absence de signe désigne les accords majeurs. On se rappelle d'ailleurs que l'emploi de deux séries de chiffres distinctes rend souvent ces deux signes inutiles.

Pour bien comprendre, prenons un exemple. En *ut* majeur, les trois accords principaux sont :

T = UT *mi sol*.

D = SOL *si ré*.

S = FA *la ut*.

Il existe un rapport secondaire que nous connaissons fort bien, c'est celui qui existe entre accords des tons dits *relatifs*.

Celui de la tonique (UT *mi sol*) est *la ut* MI.

Celui de la dominante (SOL *si ré*) — *mi sol* SI.

Celui de la sous-dominante (FA *la ut*) — *ré fa* LA.

Suivant l'usage allemand, les tons relatifs sont dénommés tons *parallèles*. (*Paralleltonarten*). M. Riemann désigne les accords ci-dessus par Tp, Dp, Sp. (Il serait plus logique pour nous n'était le désir formel de l'auteur que son chiffre reste sans modification, d'employer en place de *p* l'initiale *r* et d'écrire rT, rD, rS.)

Ceci posé, nous concevons fort bien que d'autres rapports analogues puissent être établis entre les divers accords d'un ton (j'entends par là non seulement les accords formés des notes normales de la gamme, mais tous ceux dont l'intervention ne détruit pas le sentiment tonal) et les accords principaux, rapports dont l'existence permet de conclure que ces accords ont même fonction que les accords principaux.

(1) Suite. Voir la *Revue* du 1^{er} octobre.

Le premier rapport dont l'admission s'impose maintenant est ce que M. Riemann appelle *relation de change de sensible*. En substituant à la prime d'un accord, *do mi sol* par exemple, le degré diatonique voisin qui se trouve avec lui en rapport de demi-ton, ou de sensible, on obtient un nouvel accord (toujours de modalité différente, d'où le mot *change*) dont les notes constitutives, en l'espèce, sont *mi sol si*. De même, de *fa la ut* nous tirons *la ut mi*. La première de ces deux agrégations est identique à celle que nous avons chiffrée Dp, la seconde à Tp. Nous concevons maintenant qu'une même agrégation peut avoir une importance tonale très différente selon le cas, ce qui est du plus haut intérêt pour l'analyse. Après avoir vu *mi sol si* avec fonction de dominante, *la ut mi* avec fonction de tonique, nous retrouvons la première de ces formes avec fonction de tonique, la seconde avec fonction de sous-dominante, ce qu'il faut spécifier par un nouveau chiffrage. Le signe adopté par M. Riemann pour désigner le change de sensible est $\lessgtr$ ou $\gtrless$ barrant la lettre fonctionnelle, la direction de la pointe de ce signe indiquant le sens du mouvement de sensible.

Le rapport de change de sensible est toujours facile à saisir, étant donnée l'identité de deux notes sur trois et la corrélation étroite de la sensible avec la prime.

Les accords qui se trouvent en rapport simple avec une des fonctions D ou S seront par cela même en rapport plus complexe, mais toujours intelligible avec la tonique. Il nous est donc possible d'admettre dans notre cadre tonal des formes, presque modulantes, à vrai dire, sans aller jusqu'à la modulation effective définie pour le troisième axiome.

Un accord *ré fa # la*, par exemple, est en rapport de dominante avec *sol si ré*, dominante d'*ut* majeur. On conçoit donc la présence dans ce ton d'*ut* de l'accord *ré fa # la* en tant que dominante de la dominante, ce qui s'indique : (D)D. L'accord intermédiaire, *sol si ré* en l'espèce, peut être supprimé; dans ce cas il y a *ellipse*, ce qui s'indique par la substitution de crochets [] aux parenthèses (). On admettra de même *si b ré fa* en tant que sous-dominante de la sous-dominante — (S)S. En fait, le nombre des accords pouvant se rattacher ainsi à un ton est presque infini. Signalons, à titre d'exemple, toujours en *ut* majeur : *mi sol # si* — (D)Tp. Nous voici bien loin de la théorie si insuffisante des accords « d'emprunt »; toute agrégation, si insolite qu'en soit l'aspect, est explicable grâce à ce système. Les accords altérés se différencient des accords normaux par deux signes placés à la suite du chiffre désignant l'intervalle altéré : $\gtrless$ désigne l'altération descendante, et $\lessgtr$ l'altération ascendante. Toute équivoque, ici encore, est impossible.

Nous arrivons ainsi à l'étude de la dissonance, question délicate entre toutes; c'est ici surtout, comme dans la théorie de la modulation, que M. Riemann intéresse par l'ingéniosité et la logique de son système, et qu'il nous offre des indications précieuses. Faute de pouvoir citer en entier le premier paragraphe de son chapitre sur la dissonance dans le *Manuel de l'Harmonie*, j'en extrais du moins ces quelques observations préliminaires :

Toutes les agrégations de sons qui contiennent une ou plusieurs notes en plus de la prime, de la tierce et de la quinte de l'accord consonant auquel elles se ramènent en définitive, ou qui contiennent, à la place de cette prime, de cette tierce ou de cette quinte, une ou plusieurs autres notes, seront des accords dissonants.

— La dissonance est donc l'intrusion dans l'harmonie d'un élément étranger.

Une agrégation, dit ensuite M. Riemann, n'est consonante que lorsque les parties en doivent nécessairement être comprises comme prime, tierce et quinte d'un accord parfait. En d'autres termes, en musique la consonance est une conception psychologique plutôt que physiologique.

et plus loin :

Il n'y a qu'une consonance absolue, l'accord de tonique. Même ce n'est qu'une fois ceci établi que nous arriverons à nous expliquer comment l'adjonction aux accords de leurs *dissonances caractéristiques* ne change pas la valeur harmonique de ces accords, mais au contraire l'établit de façon plus claire.

Ce mot de dissonance caractéristique est facile à comprendre : il désigne la dissonance qui entre toutes rend manifeste la fonction tonale d'un accord, ce qui est un fait de sensation, et non de raisonnement. Il ne peut exister dans chaque mode que trois dissonances caractéristiques : celle de la tonique, celle de la dominante et celle de la sous-dominante, soit en tout six espèces (1).

En majeur, la dissonance caractéristique de la dominante est la septième et accessoirement la sixte ce qui nous donne en *ut* les accords *sol si ré* FA — D⁷ et *mi sol si ré* — D⁶; pour la tonique et la dominante, ce sera la sixte, ce qui donne les accords *la ut mi sol* — T⁶ et *ré fa la ut* — S⁶. On voit que M. Riemann adopte ici, en la généralisant, la théorie de la sixte ajoutée de Rameau (2).

Dans ces divers accords, une note peut se supprimer : c'est la fondamentale dans l'accord de septième, ce qui donne l'accord de quinte diminuée, appelé ici, avec raison, *accord de tierce-septième*, et, dans les accords de sixte, la quinte, ce qui donne les formes, consonantes en apparence, quoique d'origine dissonante, *mi sol si*, *la ut mi*, *ré fa la*, déjà connues sous deux aspects différents et que nous retrouvons avec leurs fonctions primitives, lesquelles étaient bien, la première fois, dominante, tonique et sous dominante, mais en tant que relatifs. Maintenant, au contraire, il nous les faut envisager comme accords de sixte (sans quinte) et les chiffrer D⁶, T⁶, S⁶.

J'arrêterai ici l'examen des formes dissonantes, après avoir fait observer que M. Riemann est le premier à tenter une explication logique de l'accord de quinte augmentée, employé comme accord réel depuis près d'un siècle, et toujours considéré par la théorie comme une formation accidentelle. Il ne me reste que peu de mots à ajouter concernant la modulation. Voici sur ce point la définition de M. Riemann :

La modulation est le fait que la signification de tonique passe à un autre accord, ne fût-ce que pour un instant. En même temps que la tonique, tous les accords changent de fonction, et en fait, si l'on prend le mot de modulation dans son sens strict, la nouvelle tonalité devra résulter de la transformation de la fonction ancienne de tous leurs accords en leur fonction nouvelle (3).

(1) *Katechismus der Harmonielehre*, p. 42.

(2) Rameau appelle accord de sixte ajoutée l'accord *ré fa la si*, qu'il rattache à la sous-dominante de *la* mineur (*ré*), et non au second degré (*si*), comme l'exigerait la théorie du renversement des accords, poussée jusqu'à ses dernières conséquences.

(3) *Manuel de l'Harmonie*, p. 227.

Or, le premier point où nous découvrirons un changement de fonction est celui où la modulation commence. Ceci s'indique de façon très simple, en juxtaposant l'indication fonctionnelle nouvelle à l'ancienne au moyen du signe —. Exemple : si d'*ut* majeur nous passons en *fa* par le moyen de l'accord *ut mi sol*, la tonique de l'ancien ton devient dominante du nouveau, ce qui s'écrit T_D. Si le même accord sert à passer en *sol*, il devient sous-dominante, et on chiffre T_s. L'adjonction de la dissonance caractéristique, la septième *si^b* dans le premier cas, la sixte *la* dans le second, aide puissamment à la transformation. Le même principe s'étend à toutes les modulations, si compliquées soient-elles.

Je crois en avoir assez dit pour établir que cette méthode comble bien des lacunes, et pour y intéresser mes lecteurs. Le système de M. Riemann n'est pas parfait. La conception du parallélisme absolu et inverse des deux modes est peut-être arbitraire. Pratiquement on peut regretter, dans les devoirs élémentaires donnés par l'auteur, l'absence des basses non chiffrées et des chants donnés si propres à favoriser l'invention harmonique ; par contre, les devoirs avec partie intermédiaire donnée sont utiles et nouveaux. Appliqué par des praticiens soucieux du charme des réalisations et de la délicatesse d'écriture, — souvent absente des exemples donnés dans les volumes de M. Riemann, — et capables d'ajouter aux exercices proposés des variantes nécessaires, je ne vois pas que ce système doive être en aucun point inférieur à l'ancien. Mais, pour le développement de l'instinct musical logique, de la justesse d'écriture et du sens exact de la valeur des sons, aucune méthode ne me semble pouvoir rivaliser avec celle que j'ai tenté d'exposer ici, et je crois fermement qu'aucun musicien ne lira sans fruit les ouvrages où elle est énoncée et appliquée.

M.-D. CALVOCORESSI.

Les “ Tombeaux ” en musique

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE FUNÈBRE. — INFLUENCE DE LA LITURGIE CATHOLIQUE. — LES « TOMBEAUX » A L'ÉTRANGER ET EN FRANCE.

Les recueils de pièces instrumentales du xvii^e siècle nous offrent un nombre assez considérable de *Tombeaux* destinés au luth, au clavecin, à la viole, et qui portent le nom d'un virtuose célèbre ou d'un personnage de marque. Ces petits morceaux forment un groupe curieux dans l'ancien répertoire de la musique de chambre ; on peut à la fois y apercevoir un signe des idées esthétiques de ce temps, dans l'emploi de certains procédés descriptifs, et y trouver des indices pour fixer la date du décès de tel ou tel compositeur. Il n'est donc pas tout à fait inutile de rechercher leur origine et de passer en revue les plus célèbres ou les plus intéressants d'entre eux.

Dédier aux morts des poésies et des chants récités en leur honneur est une tradition aussi vieille que le monde, et dont l'écho se répercute d'un âge et d'une civilisation à l'autre, depuis les *thrènes* de la Grèce antique jusqu'aux *voceri* de la Corse, variant partout d'apparence, mais non d'inspiration ni de principe. Les *Tombeaux* que les musiciens d'une époque avancée consacraient à la mémoire de leurs maîtres, de leurs rivaux ou de leurs protecteurs, n'étaient que le trans-

fert au langage abstrait de la musique instrumentale, des pensées d'ordinaire exprimées en vers ou en prose dans les complaints, les déplorations, les élégies, les oraisons funèbres, et dont souvent la musique vocale était venue souligner l'expression. Entre les plus anciens monuments du chant civil en Occident, figurent des mélodies sur la mort de Charlemagne, sur celle d'un de ses fils, l'abbé Hugues, sur celle encore d'un duc de Frioul, Eric (1). Un peu plus tard, ce sont des « chants lugubres » sur la mort de l'empereur Henri V (1125), sur l'assassinat de Charles le Bon, comte de Flandre (1127), des complaints de troubadours pleurant le trépas de quelque princesse (2) : et la chaîne se continue jusqu'aux premiers rayonnements de l'art contrepontique. N'était-ce point une dette légitime des héritiers de Guillaume du Fay que ces *Lamentations* composées au lendemain de sa mort par Ockeghem, Busnois et Hanard, et copiées en 1475 dans les livres de chœur de la cathédrale de Cambrai, dernière résidence du vieux maître (3) ?

Vingt ans plus tard, Josquin Deprés écrivait à cinq voix, sur un texte français, une *Déploration de Jean Ockeghem*, — qu'il ne faut pas confondre avec le poème, non chanté, de Guillaume Cretin (4).

L'hommage ainsi rendu par Josquin à celui que l'on s'est accoutumé à désigner comme son maître lui fut à son tour décerné par trois compositeurs, Benedictus (Ducis), Gombert et Vinders, sous la forme de trois épitaphes latines, mises en musique à plusieurs voix (5). Puis l'on vit en Allemagne Gaspard Othmayer écrire un chant latin à quatre voix « in funere Gulielmi Breitengasser » (6), et Andreas Schwartz composer à cinq voix l'épitaphe, latine également, de Sixt Dietrich (7). Quelques années après, Jacques Vaet écrivit sur la mort de Clemens non Papa un chant dont la date de publication sert à fixer presque exactement le moment de la mort de ce maître (8). Il en va de même pour Jacques Vaet lui-même, dont la biographie se limite par la présence, dans un recueil de 1568, d'un chant dédié à sa mémoire par Jacques Regnart (9).

Très naturellement, de semblables hommages, exigés par des devoirs officiels ou spontanément inspirés par des sentiments de gratitude ou d'affection, s'adressaient aussi à des personnes étrangères à la musique. Le motet de Jean Mouton sur la mort d'Anne de Bretagne (1514) fut sans doute composé pour les obsèques de cette princesse, ou pour les solennels offices célébrés pendant toute la

(1) Ces trois chants, contenus dans le ms. lat. 1154 de la Bibliothèque nationale (x^e-xi^e siècle) ont été publiés en fac-simile et en traduction moderne par Coussemaker, dans les planches de son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*.

(2) *Hist. littér. de la France*, t. XI, p. 137, et t. XVII, p. 693.

(3) J. HOUDOY, *Hist. artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 201.

(4) L'œuvre de Josquin, sur les paroles « Nymphes des bois » avec un canon, *Requiem æternam*, ne fut imprimée qu'en 1545, chez Tylman Susato, à Anvers, dans le *Septiesme livre contenant vingt et quatre chansons à 5 et à 6, composées par feu de bonne mémoire et très excellent en musique Josquin des Prés*, etc.

(5) Ces trois pièces sont imprimées dans le même *Septiesme livre*.

(6) Breitengasser était mort avant 1534. Le chant funèbre d'Othmayer fut inséré en 1546 dans un recueil de Montanus et Neuber.

(7) Sixt Dietrich mourut à Saint-Gall le 21 octobre 1548. Son épitaphe parut en 1564 dans le t. IV du *Thesaurus musicus* de Montanus et Neuber.

(8) Hermann Finck parlait encore de Clemens non Papa comme d'un vivant, en 1556. Le morceau de Jacques Vaet parut en 1558 dans un recueil de Montanus et Neuber.

(9) Jacques Vaet vivait encore en 1564. Le chant de Regnart fut imprimé à Venise en 1568 dans le t. V du *Thesaurus musicus* de Pietro Giovanelli. — Pour les titres complets de tous ces recueils, voyez EITNER, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, aux dates et aux noms d'auteurs.

semaine précédente (1) ; et comme exemples d'œuvres écrites en l'honneur ou à la demande de simples particuliers, l'on peut mentionner soit le chant de Louis Senfl, à quatre voix et en deux parties, sur le veuvage d'un patricien d'Augsbourg, avec la légende : « Nennia, maritus defunctam uxorem alloquitur. Responsio uxoris defuncte » (2), soit le recueil de quinze sonnets italiens sur la mort du signor Annibal Caro, écrits par son neveu, et mis en musique par « d'excellents compositeurs » (3).

Le xvii^e siècle n'abandonna point un usage si bien établi, et que favorisait singulièrement en Allemagne la conception luthérienne d'une cérémonie religieuse funèbre. Chez les nations catholiques, après le concile de Trente, toutes ces déplorations et épitaphes ne pouvaient se chanter qu'à la chambre, puisque l'Eglise avait rejeté de ses offices toutes les pièces musicales composées sur d'autres paroles que celles de la liturgie. Tandis que se trouvaient ainsi imposées l'égalité et l'uniformité du texte dans les vêpres et les messes mortuaires, les communautés protestantes admettaient et provoquaient au contraire l'expression des sentiments individuels. C'était la porte ouverte aux musiques d'apparat, aux musiques de commande, à la satisfaction, sous une forme spéciale, des vanités familiales ou personnelles. Poètes et compositeurs se prêtèrent largement à cette tâche en saluant d'une cantate nominative la disparition de chaque prince ou princesse, de chaque cantor ou recteur, de chaque bourgeois considérable, ou d'une personne quelconque dont les héritiers désiraient faire célébrer publiquement les vertus. Après l'enterrement, ces musiques étaient imprimées sous de beaux titres latins ou allemands, — *Epicedia*, *Threnodia*, *Carmina exsequialia*, *Grablied*, *Klaglied*, *Begräbnisslied*, *Musikalische Exequien*, etc., — où se mentionnaient tout au long les noms, prénoms, âge, fonctions et dignités du défunt. Du nombre de ces publications, l'on ne peut s'empêcher de conclure que certains littérateurs et musiciens en tenaient bureau ouvert et approvisionnement permanent, n'ayant plus qu'à introduire le nom du destinataire, comme font de nos jours les administrations bien ordonnées, toujours pourvues de blasons à suspendre aux draperies. Il semble bien que Johann Stobæus ait été le plus infatigable pourvoyeur musical des cérémonies allemandes. Le catalogue d'une seule bibliothèque n'énumère de lui pas moins de trente cantates funèbres, datées de 1617 à 1658 (4). Disons d'ailleurs que le même maître de chapelle n'était pas moins productif en fait de cantates nuptiales, et que le total de ses épithalames égale ou surpasse celui de ses chants de deuil. Tous les artistes en possession d'un emploi de cantor pouvaient, à un jour donné, se voir obligés de fournir un travail analogue.

C'est ainsi que Christophe Demantius écrivit en 1611 la cantate mortuaire d'un Electeur de Saxe, que Tobias Michael composa, en 1631, celle d'une dame de Leipzig, et que dans les œuvres du grand Henri Schütz figurent trois pièces destinées aux obsèques d'un seigneur de Plauen (5).

En Angleterre, Coperario avait ouvert le siècle par des « soupirs funèbres », *Funeral tears*, sur la mort du duc de Devonshire ; Blow et Purcell le fermèrent

(1) Ce motet fut imprimé par Petrucci en 1519 dans les *Motetti de la Corona*, libro III.

(2) Imprimé en 1545 à Augsbourg, par Phil. Ulhard, dans un recueil de Salblinger.

(3) Cité par VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusiks Italiens*, t. II, p. 412.

(4) JOS. MULLER, *Die musikalischen Schätze der Bibliothek zu Königsberg*, p. 346 à 370.

(5) H. SCHÜTZ, *Gesammelte Werke*, t. XII, p. 21 à 112.

par « Trois élégies sur le très lamentable décès de notre feue très gracieuse reine Marie (1695) ».

Pour les causes liturgiques que nous avons indiquées, les maîtres français n'abordaient qu'exceptionnellement la composition de cantates funèbres dont l'exécution ne pouvait trouver place qu'en dehors du cadre régulier des offices. Les manuscrits de Charpentier nous offrent en ce genre deux œuvres relatives à la mort de la reine Marie-Thérèse (1683), et dont la principale est une grande lamentation latine, dialoguée, avec chœurs et instruments (1).

Il se pourrait que les mêmes prescriptions de la liturgie catholique eussent indirectement contribué à l'éclosion et à la vogue des *Tombeaux* composés pour les instruments et dans lesquels les virtuoses français et leurs imitateurs étrangers s'efforçaient d'exprimer sans paroles les sentiments énoncés dans les déplorations chantées. Si l'on se rappelle combien était générale et ancienne chez les luthistes l'habitude de transcrire à l'usage de leur instrument les œuvres vocales les plus compliquées, chansons, motets polyphoniques, et jusqu'à des messes entières à cinq ou à six voix, on doit croire que plus d'un des chants funèbres dont nous venons de parler avait ainsi résonné sur des cordes de luth. Il ne nous a été possible, cependant, d'en reconnaître aucun dans les livres de tablature que nous avons consultés. Les plus anciens *Tombeaux* se présentent, au contraire, sous l'aspect de pièces originales, et leur titre n'est pas emprunté à la musique, mais à la littérature. Depuis la seconde moitié du xvi^e siècle avaient été imprimés en France, sous le titre de *Tombeaux*, quantité de volumes dédiés, soit par un seul auteur, soit par « plusieurs excellents poètes », à la mémoire d'une personne illustre, et formés d'une réunion de distiques, d'odes, de sonnets, d'épithaphes, en français, en latin, en grec. Ronsard, Baïf, Dorat, Pasquier, Sainte-Marthe, collaboraient à ces curieux recueils. En 1549 avait paru le *Tombeau* de M^{me} Elisabeth de France, reine d'Espagne, en 1551 celui de Marguerite de Navarre ; Charles IX, Marguerite de Savoie, Anne de Montmorency, le duc de Guise, et quantité de grands et petits seigneurs, eurent les leurs ; l'un des derniers fut celui de Sainte-Marthe, qui fut publié en 1630, sous un titre latin (2).

Les premiers modèles de *Tombeaux* en musique paraissent avoir été donnés vers 1650 par les luthistes Gaultier le Vieux (Ennemond) et Gaultier le Jeune (Denis). Du moins ne connaissons-nous pas de pièce instrumentale qui porte ce titre, et qui soit antérieure au *Tombeau de Mezangeau* et au *Tombeau de M. de L'Enclos*, œuvres de ces deux virtuoses. Mezangeau, comme eux luthiste et compositeur pour son instrument, était en pleine réputation lorsque Mersenne prononçait son nom dans l'*Harmonie universelle* (1636). La date du décès d'Ennemond Gaultier, qui mourut retiré au village de Villette près Vienne en Dauphiné, en 1653 (3), fixe à quelques années auparavant la mort de Mezangeau.

A cette époque, la musique instrumentale pure ou à programme n'avait encore brisé aucun des liens qui la rattachaient à la musique de danse, et les auteurs de

(1) *Mélanges*, mss. de Charpentier, t. XX. Nous n'avons pas à nous arrêter ici sur un autre morceau contenu dans ces mélanges, l'*Epitaphium Carpentarij*, œuvre semi-mélancolique et semi-humoristique, dont le musicien avait écrit lui-même les paroles.

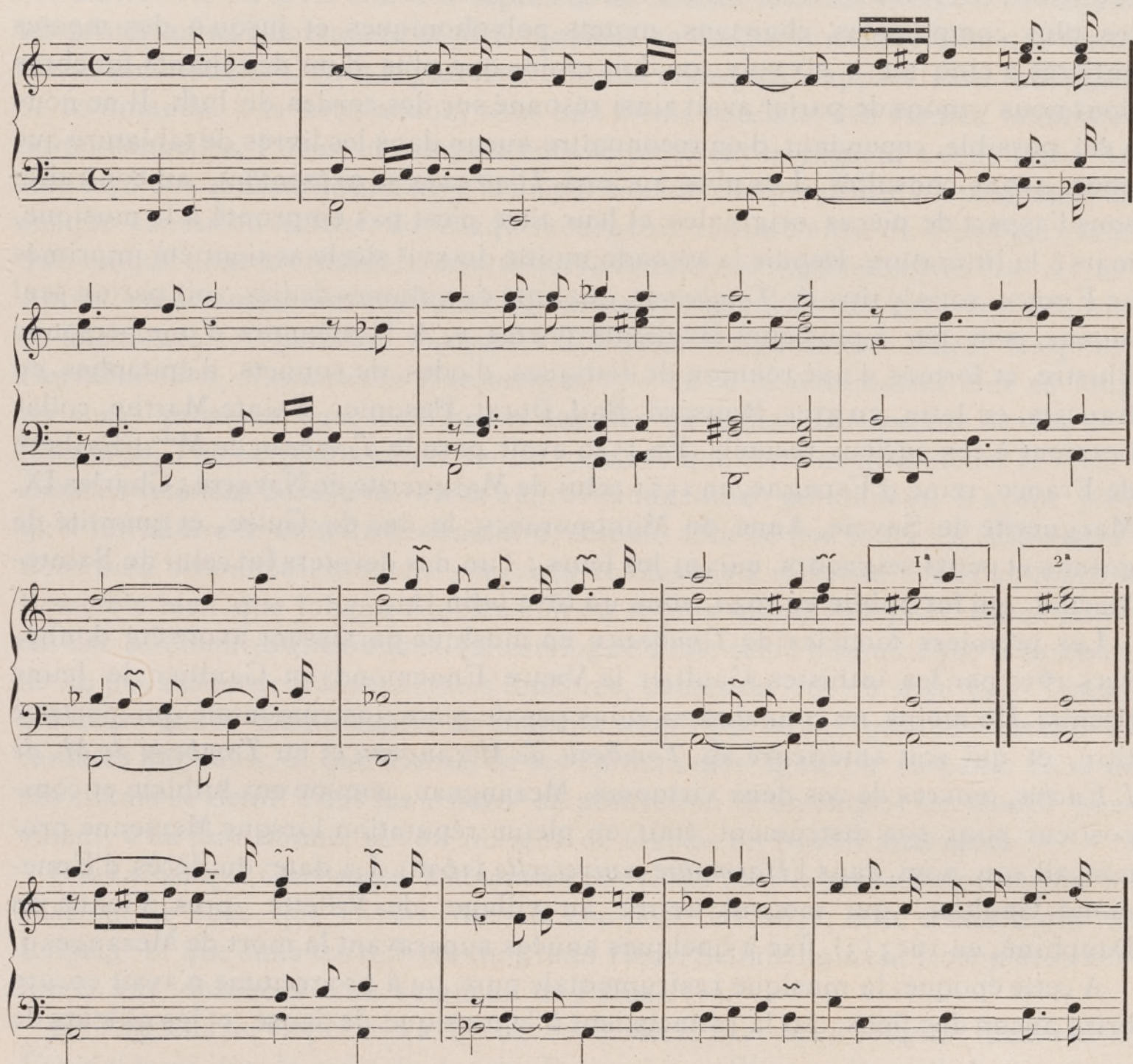
(2) *Scævolæ Sammarthani quæstoris Franciæ Tumulus*, etc. Voyez LEFÈVRE, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies françaises*, t. I, p. 85 et suiv., et FEUGÈRE, *Caractères et portraits littéraires du XVI^e siècle*, t. I, p. 425 et p. 445. Le *Supplément au Manuel du libraire*, de Brunet, t. II, col. 773 et suiv., donne les titres d'un grand nombre des *Tombeaux* poétiques du xvi^e siècle.

(3) NUITTER ET THOINAN, *les Origines de l'Opéra français*, p. 212, en note.

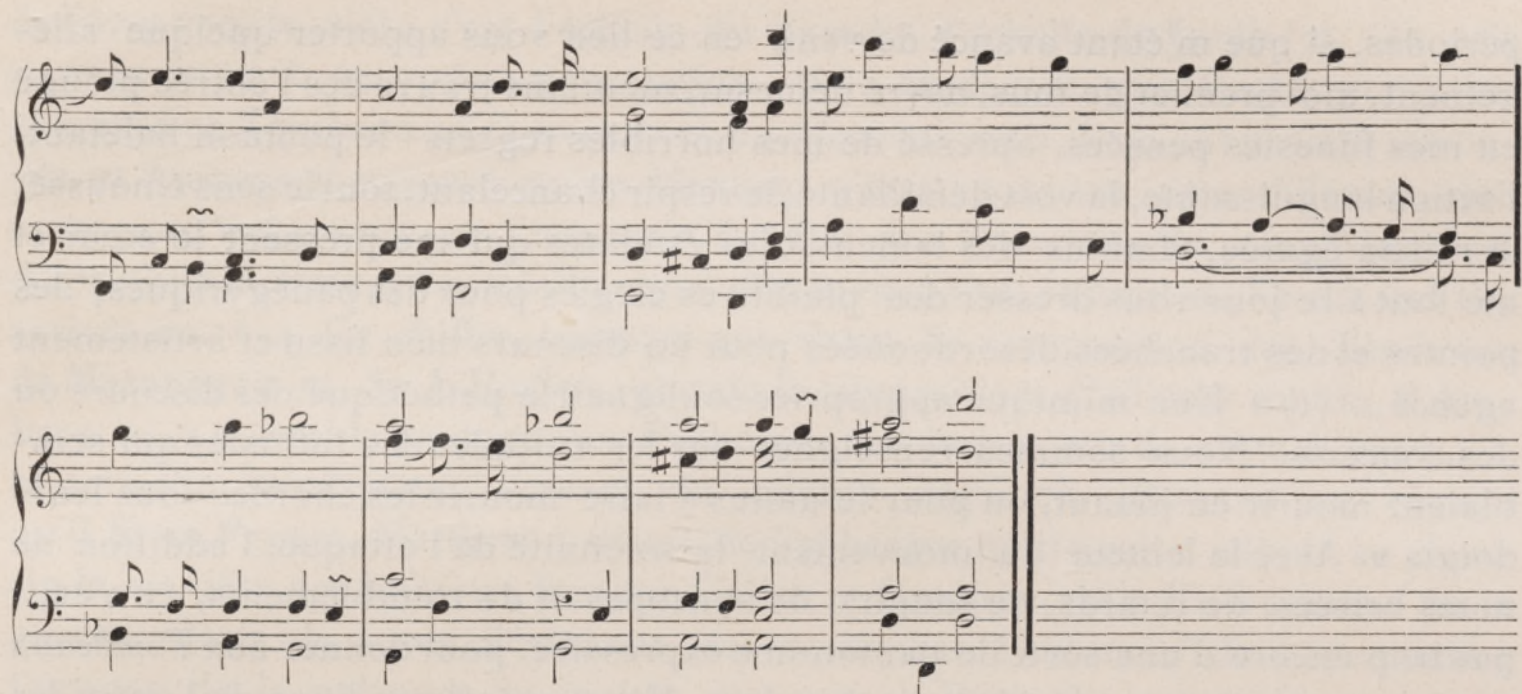
Tombeaux n'ayant à leur disposition ni le plan de la « marche funèbre », ni celui de l'andante ou de l'adagio de sonate, ne pouvaient que choisir parmi les airs à danser celui dont l'allure tranquille se prêtait davantage à l'expression de sentiments tristes ou solennels. L'*allemande* était définie dans l'*Orchésographie* (1588) « une danse pleine de médiocre gravité » ; elle devait rester jusqu'au XVIII^e siècle une « symphonie grave », à deux ou à quatre temps, coupée en deux reprises à peu près égales, et admise comme introduction ou préambule sérieux dans la *suite* instrumentale.

Le *Tombeau de Mezangeau*, du vieux Gaultier, était donc une *allemande* et porte ce titre dans le recueil gravé de Perrine, d'après lequel nous le reproduisons (1) :

ALLEMANDE OU « TOMBEAU » DE MEZANGEAU, PAR GAULTIER



(1) *Pieces de luth en musique, avec des regles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavecin,...* par le sieur Perrine. Paris, s. d. (1680). Bibl. nat. — Les pièces, presque toutes des deux Gaultier, sont notées non en tablature, mais en musique, à deux portées, clef d'*ut* 3^e ligne et clef de *fa* 4^e ligne. En reproduisant ci-dessus le tombeau de Mezangeau, nous avons cru devoir employer, au lieu de la clef d'*ut* 3^e ligne, la clef de *sol* 2^e ligne, seule familière aujourd'hui à la majorité des pianistes. Pour éviter l'écartement des parties qui en résulte, on voudra bien exécuter la partie de la main droite une octave plus bas.



Le *Tombeau de L'Enclos*, composé sans doute au moment de la mort de ce luthiste (1649), par Denis Gaultier, paraît avoir joui d'une vogue particulière, puisque sa présence a été constatée dans quatre livres de luth (1). M. Oscar Fleischer l'a publié en deux versions, d'après le manuscrit Hamilton, et d'après le Recueil de Perrine (2). Dans le manuscrit Hamilton se trouvent deux autres petites pièces, « la Consolation aux amis du sieur de L'Enclos », et « la Résolution des amis du sieur de L'Enclos sur sa mort », dont le rythme et l'allure contrastent avec le Tombeau et forment avec lui une sorte de *Suite* abrégée (3). De plus, le Tombeau est accompagné, dans le même manuscrit, d'un commentaire explicatif : « Par le commandement d'Apollon, les doctes Pucelles s'estant assemblées sur le Mont sacré pour dresser le Tombeau de L'Enclos, l'un des Favoris de ce Dieu, tiennent conseil entr'elles de quelle matière et de quelle forme elles le doivent construire : enfin leur résolution prise, elles font abattre un grand If qui depuis deux cens ans tiroit sa nourriture des tributs d'un cimetière où il faisoit sa résidence. Elles en font un Luth, pour lui servir de Monument, et dans ce bois lugubre elles mettent reposer ses cendres. Mais comme elles reconnoissent que leur science n'est pas assez haulte et assez relevée pour prononcer son Oraison funèbre, elles font adroitement mettre ce Tombeau entre les mains du grand Gaultier, le meilleur amy du défunt, seul capable de rendre ce dernier office ; cet homme divin ayant ce dépost, en tire par la puissance de son Art des parolles qui expriment si fortement la douleur de cette perte, que tous ses Auditeurs prennent la nature de cette passion. »

Ce bel amphigouri s'inspirait directement des habitudes littéraires du temps. Non seulement les réunions de beaux esprits et les ruelles des précieuses, mais les plus graves assemblées et la chaire elle-même retentissaient de semblables hyperboles. Il n'y avait pas très longtemps que Valladier, prononçant l'oraison funèbre de Henri IV, avait dans une cathédrale fait entendre cet exorde : « Regardez-moi de pitié et considérez que déjà à l'abord les soupirs ont devancé les

(1) Le ms. Hamilton, de la Bibl. roy. de Berlin ; le ms. Milleran, de la Bibl. du Conservatoire de Paris ; le recueil de *Pièces de luth* de Denis Gaultier, gravé à Paris, s. d. ; et le recueil de Perrine, cité ci-dessus.

(2) OSCAR FLEISCHER, *Denis Gaultier*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 2^e année, 1886, p. 108, 169 et suiv., 180, et aux planches.

(3) M. Fleischer a également publié ces deux pièces.

périodes, si que m'étant avancé de venir en ce lieu vous apporter quelque allégement, moi premier de tous, navré démesurément, me trouve dès l'entrée plongé en mes funestes pensées, oppressé de mes horribles regrets le poumon haletant, l'action languissante, la voix défaillante, le respir chancelant, tout le sens émoussé, la raison égarée, témoins des lamentables étreintes qui me pressent le cœur et me font à ce jour vous dresser des plaintives élégies pour des panégyriques, des pointes et des tranchées désordonnées pour un discours bien tissu et artistement agencé... (1) » Une mimique appropriée soulignait le pathétique des discours ou des concerts. Nous sommes renseignés sur les attitudes des luthistes qui semblaient mourir en jouant, ou pour le moins « faire mourir les cordes sous leurs doigts ». Avec la lenteur du mouvement, la solennité de l'attaque, l'addition de notes brisées, de retards, de soupirs, de syncopes et de tremblements, ce n'était pas trop encore d'une sorte de pantomime expressive, pour donner aux *Tombeaux* un sens apparent et décidément lugubre. En rapprochant l'une de l'autre les versions différentes du *Tombeau de L'Enclos*, en y comparant des pièces du même genre, plus récentes, il est curieux d'apercevoir la signification bientôt donnée dans le langage instrumental à la brisure rythmique d'un thème, obtenue par l'emploi de notes pointées. Des fragments mélodiques tracés dans le manuscrit Hamilton en notes d'égale valeur, prennent dans les livres gravés de Gaultier et de Perrine une démarche volontairement rompue, que les virtuoses ne veulent point sautillante, mais saccadée, et à laquelle ils attribuent visiblement un caractère expressif, approprié au but d'un Tombeau musical. Souvenons-nous que Beethoven a dessiné sur de semblables schémas rythmiques le thème initial de la marche funèbre, dans la *Symphonie héroïque*, et toute la marche funèbre pour piano de la Sonate op. 26.

Dans les procédés qu'ils imaginent pour préciser le sens du discours musical, les compositeurs du *xvii^e* siècle donnent même le pas à l'élément rythmique sur l'élément tonal. Tous les *Tombeaux* ne sont pas conçus dans le mode mineur. C'est en *ut* majeur, mais avec syncopes, soupirs, notes pointées, que Froberger écrit en forme d'allemande grave un *Lamento sopra la dolorosa perdita della real Maesta di Ferdinando IV, Re di Romani*, formant le premier morceau de sa douzième suite pour le clavecin. Les trois autres pièces de cette suite s'y relient aussi bien pour l'intention que pour la facture, et si le maître allemand ne les a pas munies d'un programme littéraire, il les a commentées, dans le manuscrit autographe, par de symboliques dessins à la plume : le titre de l'allemande est inscrit dans un cartouche où sont représentés deux enfants nus, et fort laids, par parenthèse, à demi couchés, dans une pose méditative, à droite et à gauche d'un sablier ; l'accord final est suivi de trois têtes de chérubins, apparaissant dans un nuage ; la seconde pièce, ou gigue, a pour emblème une couronne antique, la couronne des élus ; pour la courante, Froberger a dessiné un crucifix et un encensoir ; pour la sarabande, une couronne de lauriers et un champ de froment, moisson des vertus du défunt. Ambros, qui nous a renseigné sur ces dessins, fait remarquer dans la texture musicale du *Lamento* un détail descriptif d'une minutie puérile : une gamme ascendante d'*ut* majeur, qui monte, *glissando* et *presto*, du bas jusqu'en haut du clavier, peint l'ascension

(1) VALLADIER, *Oraison funèbre de Henri le Grand, preschée à Metz*, citée dans A. LEZAT, *De la prédication sous Henri IV*, p. 106.

de l'âme vers le ciel ; c'est l'échelle du paradis, l'échelle de Jacob (1). On sait par une lettre de son contemporain Joh -Val. Meder (2) que Froberger avait composé un Tombeau en *fa* mineur et un *Memento mori*. Ils n'ont pas été retrouvés, et Ambros a supposé que ce *Memento* n'était, sous un titre différent, rien autre que le *Lamento* en l'honneur du Roi des Romains. Sa composition est datée nécessairement par le fait auquel elle se rapporte, la mort de Ferdinand IV, arrivée en 1654. Ce chiffre, comparé aux dates de composition des *Tombeaux* de Mezangeau et de L'Enclos, annule la supposition, d'ailleurs timide, d'Ambros, — « il semble presque que Froberger soit le créateur de cette forme », — et rattache étroitement l'œuvre du célèbre organiste allemand au voyage qu'il fit en France. Mattheson disait de Froberger qu'il avait « adapté au clavecin la manière des luthistes français Gallot et Gaultier (3) ». Un fragment de la gazette rimée de Loret désignant très nettement l'automne de 1652 comme l'époque de la présence du maître étranger à Paris (4), aucun doute ne peut subsister quant à ses relations avec les artistes français et à l'influence exercée sur lui par leurs œuvres : le *Lamento* sur la mort de Ferdinand IV est un souvenir immédiat et direct des *Tombeaux* composés par les luthistes parisiens.

Denis Gaultier ne s'était pas borné à écrire le *Tombeau de L'Enclos* ; il avait consacré une pièce semblable à sa femme, « Mademoiselle Gaultier », une autre à l'organiste et compositeur Raquette ; enfin, soit que la désignation vînt de lui-même ou qu'elle eût été ajoutée par ses élèves, l'une de ses pièces se jouait, au temps de Perrine, sous le titre d'*Allemande grave ou Tombeau du jeune Gaultier*.

(A suivre.)

MICHEL BRENET.

La Trompette.

HISTOIRE D'UNE SOCIÉTÉ DE MUSIQUE DE CHAMBRE.

M. E. Lemoine, à qui nous avons demandé quelques détails sur la Société musicale qu'il a fondée, a bien voulu nous répondre par la lettre suivante :

La Trompette n'a pas de date de fondation ; elle s'est créée peu à peu toute seule par les réunions musicales que l'auteur de ces lignes organisait, comme tant d'autres réunions entre amateurs, et sans viser d'abord à d'aussi brillantes destinées.

J'ai toujours aimé la musique, sans d'ailleurs l'avoir pratiquée sérieusement moi-même. Je jouais, il est vrai, un peu de violon, mais comme simple distraction aux absorbantes études de ma carrière scientifique ; aussi, n'ayant point acquis la technique indispensable, je me serais sans doute, comme tant d'autres, désintéressé bientôt du mouvement musical en me contentant d'écouter à l'occa-

(1) AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. IV, p. 469. Un fac-simile de l'autographe du premier morceau a été joint à l'édition complète des *Suites* pour le clavecin, de Froberger, dans le t. VI, 2^e partie, de la splendide collection intitulée *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.

(2) Cité par MATTHESON, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 222.

(3) MATTHESON, *Ehrenpforte*, p. 88.

(4) LORET (*la Muze historique*, 29 septembre 1652) parle d'un concert donné par les musiciens français en l'honneur d'un Allemand, organiste de l'empereur. M. Carl Krebs (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 10^e année, 1894, p. 233) a démontré que ce récit se rapporte au séjour de Froberger à Paris.

sion la musique des concerts publics si le hasard ne m'avait conduit à utiliser le peu de musique que je savais.

Il y a une chose curieuse dont peu de personnes se doutent : c'est que l'aptitude aux sciences pures, particulièrement l'aptitude à la mathématique, s'allie presque toujours à des dispositions musicales très prononcées et à un amour sérieux de la musique. Le milieu où j'ai vécu étant surtout le milieu scientifique, a donc facilité la naissance de *la Trompette* et son essor rapide.

Entré à l'École polytechnique en 1860, j'y constatais qu'un grand nombre de camarades jouaient de divers instruments ; cela m'amena à pratiquer des réunions pendant la longue récréation de l'après-midi (de 2 heures à 5 heures) pour faire des duos de violon, de piano et violon, etc., puis des trios, etc. Dans ce milieu intellectuel choisi, la musique classique sérieuse avait toutes les préférences ; aussi j'eus bientôt l'ambition avec mes amis de former un *quatuor à cordes*. Une seule difficulté nous arrêta, mais elle était radicale : personne à l'École ne jouait de l'alto. Il aurait donc fallu renoncer au quatuor si je n'avais réfléchi que, pour passer du violon à l'alto, il suffirait de s'habituer à la lecture rapide de la clef d'*ut* 3^e ligne et à une adaptation du doigté qui restait le même. Aussi en quelques jours d'exercices solitaires sur un instrument de location, je devins l'alto indispensable et je trouvai facilement un second violon pour tenir la place que je me destinais d'abord. C'est à ce moment (fin 1860) que je place (un peu arbitrairement) la naissance de *la Trompette*, parce que depuis ce temps, par progression insensible et par des changements de détail d'une année à l'autre, ce quatuor d'amateurs convaincus mais peu virtuoses, écouté par des camarades debout ou assis à terre, faute de sièges, en fumant leur pipe, dans un cabinet de l'École polytechnique, est devenu la brillante réunion d'artistes et d'auditeurs choisis que l'on appelle *la Trompette*.

Comment cette société d'occasion, née à l'École polytechnique qui devait se dissoudre par la force des choses à la sortie de l'École, s'est-elle continuée et développée ?

Ici encore, ni faits décisifs ni dates précises à signaler, mais une série de circonstances que je ramenaïs avec une inlassable persévérance à servir mes idées.

Une fois sorti de l'École polytechnique, je restai à Paris, où mon milieu habituel fut naturellement le monde de l'École et le monde scientifique. Il devint tout naturel d'y reformer des réunions musicales, d'autant plus que les membres de notre Société à l'École restaient comme moi à Paris. Nous nous réunîmes donc d'abord dans nos logis d'étudiants, toutes les semaines, chaque hiver, et c'était moi qui me chargeais de l'organisation indispensable ; comme d'ailleurs nous n'engendrions point la mélancolie, les amis invités par nous et ceux qu'on nous présentait *effectivement* formèrent rapidement un public nombreux qui ne cessa de s'accroître, et nos logis insuffisants furent remplacés par des ateliers plus vastes prêtés par nos amis peintres ou sculpteurs, puis par des locaux chez Pleyel, chez Braud, etc., etc. J'avais toujours l'ambition de rendre l'exécution de plus en plus parfaite en remplaçant les amateurs exécutants par des artistes professionnels. Le mieux étant l'ami du médiocre, aussi pour ne rien changer à l'esprit intime de nos réunions auxquelles je tenais avant tout, je cherchais à me lier avec les artistes qui me paraissaient susceptibles de devenir nos camarades, et j'eus la chance de faire connaissance avec un jeune compositeur dont j'admirais déjà les œuvres et l'incomparable virtuosité.

Je veux parler de Saint-Saëns, qui se plut beaucoup dans notre milieu et devint pour moi, indépendamment de la musique, un ami intime. Saint-Saëns se passionna pour *la Trompette* de façon qu'elle lui doit beaucoup de son rapide succès auprès des artistes. Parmi les noms des artistes de ces premières heures, il me suffira de noter Alphonse Duvernoy, Diémer, Pugno, Delsart, Breitner, Delaborde, Ch. de Bériot, Fissot, Marsick, Loëb, Rémy, Holmann, etc., etc., pour faire comprendre comment et pourquoi *la Trompette* acquit si vite une renommée très justifiée dans le monde musical et auprès des virtuoses, non seulement en France, mais à l'étranger, et répondit bientôt, pour la *musique classique de chambre*, au rôle quasi officiel de la Société des Concerts du Conservatoire pour la *musique classique d'orchestre*. Rubinstein, M^{me} Menter, M^{me} Essipoff, Paderewski, d'Albert, Hans de Bülow, de Greef, etc., ne manquèrent pas de s'y faire entendre dans leurs tournées à Paris ; aussi ce devint comme la consécration du talent d'un artiste de figurer à un programme de *la Trompette*.

Je n'avais qu'un but : entendre et faire entendre à mes amis de la grande musique bien exécutée ; il était atteint et même dépassé. Je n'avais jamais rêvé une telle perfection et une telle réputation pour *la Trompette* ! J'attribue cette réussite à la possibilité de poursuivre mon but artistique avec une suite et une liberté d'allures que rien ne gênait. Mon objectif invariable se résumait ainsi :

- 1^o Avoir une exécution *parfaite* ;
- 2^o Avoir un auditoire choisi comme milieu intellectuel et musical ;
- 3^o Conserver aux soirées un caractère personnel intime qui se distingue de toutes les réunions musicales, concerts, cercles, etc. ;
- 4^o Réaliser des programmes qui par leur originalité, leur nouveauté, intéressent les artistes de façon que ce soit pour eux un plaisir de jouer à *la Trompette*.

J'avoue que je suis assez fier de ma fille et d'avoir réussi à la créer, car cela me prouve que j'ai vu juste. Je suis donc content de moi, ce qui n'est pas rare, mais je le suis aussi des autres, ce qui l'est davantage.

Il y a toujours eu des virtuoses à Paris, on y a donc toujours fait de brillante musique ; je crois cependant que *la Trompette* a eu une influence toute spéciale sur le développement du goût et sur la culture de la *musique classique de chambre* à Paris. Voici comment :

Si vous vous reportez à l'époque où elle se développait, vous constaterez qu'il n'y avait à Paris aucun endroit où le public mélomane pût entendre les chefs-d'œuvre de la musique de chambre, car on n'en exécutait dans aucun concert. Il y avait cependant le quatuor Maurin, qui donnait par hiver 5 ou 6 concerts chez Pleyel, où il exécutait les derniers quatuors de Beethoven ; mais ces très bonnes exécutions n'étaient suivies que par de rares amateurs et n'atteignaient nullement le public, auprès duquel d'ailleurs cette société des derniers quatuors de Beethoven avait la réputation de vouloir répandre de la musique incompréhensible, inéxecutable et bizarre, *composée par Beethoven devenu sourd*. Ce dernier fait était seul exact, du reste, comme chacun sait. A cette époque, en dehors des concerts d'orchestre du Conservatoire, le public se contentait de concerts de pure virtuosité, où l'on entendait des arrangements brillants ou variations sur des airs d'opéra, des Fantaisies, des Danses de fées, Voix des Rêves, Plaintes et autres spécimens du genre rococo, seule nourriture substantielle offerte au public. J'en pris le contre-pied, et les sonates, les trios, les quatuors, avec les morceaux de grands maîtres, formaient les programmes de *la Trompette*. La grande musique

classique était si peu connue du public musical, que même celui de *la Trompette*, qui était un public d'élite, ne comprenait pas du tout à l'origine certaines grandes œuvres que je faisais entendre, par exemple les derniers quatuors de Beethoven ; et mes amis me raillaient de mon goût pour les énigmes. Mais cela ne modifiait en rien la façon de composer les programmes ; au contraire, je forçais la note, et, convaincu qu'il suffisait de bien connaître ces œuvres colossales pour les admirer par-dessus toutes, je donnais toujours une de ces grandes œuvres à chaque concert. Je donnais parfois la même œuvre à *deux et trois concerts de suite*, si je jugeais qu'elle n'était pas assez goûtée. Dans ce cas je disais sur l'estrade, en annonce de l'exécution :

« Il m'a semblé que telle œuvre n'a pas été assez comprise en général à la dernière séance ; comme c'est une merveille à tous égards, il est certain que votre impression tient à ce que vous ne connaissez pas l'œuvre suffisamment ; aussi je l'ai remise aujourd'hui au programme. »

Comme j'ouvrais largement les portes de *la Trompette* à toutes les personnes musiciennes parmi mes relations directes, fort nombreuses dans le monde scientifique et artistique, et que j'acceptais les présentations faites par mes amis, ces soirées uniques en leur espèce furent très recherchées et très suivies ; elles ne contenaient jamais moins de 5 à 600 auditeurs, qui formèrent peu à peu un public tout préparé pour les très nombreuses sociétés de concerts publics qui se créèrent à Paris en composant leurs programmes sur le modèle de ceux de *la Trompette*, adopté aujourd'hui dans tous les concerts de musique de chambre.

En somme, je n'ai jamais fait œuvre musicale personnelle, soit comme interprète, soit comme compositeur, car je n'ai jamais été, à *la Trompette*, que l'*Asinus reliquias...* ; mais j'ai conscience d'avoir rendu service à l'art musical en France, parce que l'*Asinus* choisissait son chemin, prenait le bon et s'y maintenait avec la ténacité de sa race. Il profitait souvent des merveilleux artistes qui se mettaient si aimablement à la disposition de *la Trompette* en entrant dans nos vues artistiques pour faire exécuter des œuvres peu connues et qu'on n'exécutait nulle part, soit parce qu'elles étaient trop difficiles à monter pour un concert, soit parce qu'elles étaient totalement oubliées (1). Je citerai par exemple, entre bien d'autres, le *concerto* pour 4 clavecins de J.-S. Bach, écrit, dit-on, d'après un concert de Vivaldi pour 4 violons.

Je recherchai ce dernier et je le retrouvai après beaucoup de peine ; je fis alors entendre l'un et l'autre. Je me souviens que les 4 pianistes étaient Saint-Saëns, Diémer, Delaborde et Pugno. Les 4 parties du double quatuor qui accompagnait étaient toutes tenues par des virtuoses ! Du reste, les artistes avaient un réel plaisir à jouer et à assister à *la Trompette*, car on y faisait de l'art sans

(1) Je dois dire cependant qu'il existe deux œuvres que je n'ai jamais pu parvenir à monter à *la Trompette* :

1^o Un concerto de J.-S. Bach pour 2 trompettes ;

2^o Un concerto de R. Schumann pour 4 cors.

Les œuvres étaient toujours refusées comme inexécutables par les artistes auxquels je les désignais.

Pour le concerto de Bach j'admets la chose, parce que les trompettes de Bach différaient un peu des instruments actuels et pouvaient monter facilement beaucoup plus haut ; de sorte qu'il faudrait au moins une transposition intégrale de l'œuvre pour l'exécuter aujourd'hui. Pour le concerto de Schumann, il n'y a pas de raisons fondamentales analogues, et je ne puis admettre que Schumann ait écrit une œuvre inexécutable. Quoi qu'il en soit, ces œuvres n'ont jamais été exécutées en Europe, à ma connaissance, et la question reste ouverte.

aucune préoccupation personnelle. Aussi les artistes se mettaient tous très volontiers aux parties d'accompagnement, même dans des œuvres jouées par des virtuoses, leurs émules ; aussi il était reçu de faire à *la Trompette* des choses qui ne se faisaient point ailleurs. Par exemple, j'avais souvent à la même soirée plusieurs virtuoses jouant en solistes le même instrument ; ils savaient que les morceaux à exécuter étaient tels, qu'il était impossible que cela eût l'air d'un concours entre leurs talents.

Enfin, le nom de la *Trompette* a été le prétexte de l'enrichissement de la musique de chambre, où la trompette a un rôle concertant, genre qui n'existait point. Car, à ma prière, plusieurs compositeurs, Saint-Saëns, Duvernoy, V. d'Indy entre autres, ont composé des œuvres très remarquables dans lesquelles la trompette a un rôle prépondérant.

Le septuor de Saint-Saëns pour piano, trompettes, 2 violons, alto, violoncelle, basse, a déjà fait le tour de l'Europe musicale.

Excelsius — car *Excelsior* est un barbarisme — a toujours été ma devise.

E. LEMOINE.

M. Giacomo Puccini.

L'auteur de la *Tosca* me reçoit dans une chambre d'hôtel ; il est à peine remis du terrible accident d'automobile dans lequel il s'est fracturé la jambe. Il est venu à Paris pour surveiller les répétitions de son œuvre à l'Opéra-Comique et aussi pour suivre un traitement.

M. Puccini est un vaillant, et un tenace. Il a vendu l'automobile qui fut la cause de l'accident, ... mais il vient d'en racheter une autre. « Songez, me dit-il, que ma villa se trouve dans les Apennins, à 1500 mètres de hauteur, loin de toute ville ! »

Il y a tant de gens qui se paient une automobile pour aller à leur villa, que M. Puccini a bien pu s'offrir une villa haut perchée dans le seul but de posséder une automobile !

M. Puccini a pris son mal en patience ; si sa jambe fut au repos depuis quelques mois, son cerveau ne resta pas inactif ; le compositeur, pendant sa maladie, a travaillé à un nouvel opéra, *Butterfly*, dont le livret est extrait d'un conte américain de Luther Long. *Butterfly* a deux actes, deux actes longs, il est vrai, puisque le premier dure, m'a dit l'auteur, une heure et quart, et le second une heure et demie ; le premier est tout d'ambiance ; dans le second le drame se noue et se dénoue.

M. Puccini parle assez difficilement notre langue, et les termes techniques lui sont peu familiers. Par bonheur, en musique on se comprend toujours. Et l'auteur me raconte que, pour travailler à sa partition de *Butterfly*, estropié comme il l'était et ne pouvant mouvoir sa jambe, il se faisait voiturier à son piano qu'il avait fait surélever, et c'est ainsi qu'il composait : il avait l'air d'entrer dans un garage.

Puis il me dit la difficulté des premiers débuts ; comment, après avoir appris la musique à Lucques, sa ville natale, sous la direction de Bazzini, le célèbre violoniste, il alla faire ses études supérieures d'harmonie au Conservatoire de Milan dans la classe de Ponchielli, l'auteur de la *Gioconda*. Il était le cinquième

d'une dynastie de musiciens ; et il vécut la « vie de Bohême » avant d'en écrire la musique ; cette vie d'étudiant, il l'a pratiquée en 1881, et il avait pour toutes ressources cent francs par mois qu'il était obligé de partager avec un frère et un cousin.

Il n'a gardé de ces commencements si durs nulle rancœur. Sa première œuvre fut les *Willis*, d'après la nouvelle d'Alphonse Karr, puis un opéra, *Edgard*, d'après la *Coupe et les Lèvres*, d'Alfred de Musset ; il a écrit ensuite une *Manon*, la *Vie de Bohême* et enfin la *Tosca*.

Selon lui, Wagner a fait perdre à notre pays sa physionomie latine. Il a eu la chance d'éviter l'influence du génie allemand ; et cependant il a suivi religieusement toutes les représentations de Bayreuth.

M. Puccini n'a qu'une seule visée en musique : être sincère, être vrai, donner le sens de la vie. Il est en tous cas un des compositeurs de la jeune école italienne avec lequel il faut compter.

LOUIS SCHNEIDER.

Opéra-Comiqué : la Tosca.

Opéra en trois actes, d'après le drame de Victorien Sardou, par MM. L. Illica et G. Giacosa, traduction française de M. Paul Ferrier, musique de M. Giacomo Puccini (1).

Le drame de Victorien Sardou, que Sarah Bernhardt a créé en 1887 à la Porte-Saint-Martin, est certes très connu. A vrai dire, c'est un simple mélodrame, et il semble à première vue qu'il était difficile de tirer de là autre chose qu'une action aux couleurs noires et truculentes. MM. L. Illica et G. Giacosa ont condensé l'œuvre de Sardou, en ont éliminé l'anecdote et n'en ont conservé que la partie dramatique, le mouvement emporté, le frisson produit par la vision d'un horrible supplice ; et leur livret, ainsi resserré, ne manque pas d'une certaine habileté.

On pourrait discuter à perte de vue sur la « musicabilité » d'un tel livret. Il est certain que dans *la Tosca* nous sommes loin de la peinture des sentiments ; qu'il y a là plutôt un conflit de faits qu'un conflit de passions ; en un mot, *la Tosca* est un livret conçu plutôt selon la poétique chère à feu Scribe que selon la voie qui nous a été tracée par Richard Wagner et ses disciples. Remettre en question semblable principe serait renouveler des théories fastidieuses pour le lecteur. Il vaut mieux donner une analyse de l'ouvrage ; à chacun de conclure selon ses préférences.

Nous sommes à Rome au lendemain de la bataille de Marengo, sous le Consulat, en juin 1800.

Le premier acte se passe dans l'église de Saint-André-de-la-Vallée. Le peintre Mario Cavaradossi est un jeune homme aux idées généreuses et avancées. Il est occupé à peindre une fresque lorsque l'un de ses amis, Cesare Angelotti, fugitif, vient lui demander asile. Angelotti a été condamné pour crime politique. Le peintre n'écoute que son bon cœur : il cachera Angelotti ; il lui indique une chapelle latérale d'où le malheureux pourra facilement s'évader, à condition de revêtir un déguisement féminin. Or, voici que survient la Tosca, une actrice

(1) Partition, chant et piano. éditée par G. Ricordi, 62, boulevard Malesherbes, Paris.

en vogue ; elle est la maîtresse de Mario, jalouse comme une tigresse. Mario se garde bien de lui dévoiler ce qui s'est passé. Cette discrétion sera fatale au peintre. En effet, le chef de la police, Scarpia, recherche Angelotti ; il trouve un éventail oublié par la marquise Attavanti, la sœur d'Angelotti, chez le peintre dont Cavaradossi fait le portrait ; c'est plus qu'il n'en faut au rusé policier pour éveiller les soupçons de la Tosca et la mettre dans son jeu.

Au deuxième acte, qui se passe au palais Farnèse, dans la chambre de Scarpia, nous voyons que Scarpia a su, en excitant la jalousie de la Tosca, découvrir la preuve de complicité de Mario et d'Angelotti. Il fait donner la torture à Mario pour lui arracher le secret de la retraite d'Angelotti. On entend les cris que la douleur arrache au peintre. C'est une des scènes les plus atroces que l'on puisse imaginer : c'est de l'émotion à coups de poing, si l'on peut ainsi dire ; c'est même une situation où la musique n'a que faire. Elle aboutit forcément au *cri*.

Scarpia propose à la Tosca, dont il est épris, un infâme marché ; elle sait que ce n'est pas une femme qui a été cachée par Cavaradossi ; elle n'a qu'à livrer le nom du coupable, et l'on fera grâce à son amant. Le malheureux Cavaradossi pousse à ce moment un tel râle de douleur que la Tosca n'y tient plus et livre le nom du coupable. Scarpia fait cesser le supplice ; puis il vient exiger le prix du honteux marché qu'il a conclu avec la Tosca, il veut l'enlacer ; celle-ci lui plante un poignard dans le cœur et le tue. Sa vengeance accomplie, tranquille, elle va prendre deux flambeaux qu'elle place de chaque côté du cadavre et décroche un crucifix qu'elle dépose sur la poitrine de Scarpia.

Le dernier acte nous transporte sur la plate-forme du château Saint-Ange ; on voit dans le fond le Vatican et Saint-Pierre. Scarpia avait promis à la Tosca que Mario Cavaradossi ne serait pas exécuté et qu'on ferait le simple simulacre de l'exécution. Mais le traître Scarpia avait donné l'ordre de tuer réellement Mario. La Tosca, folle de douleur, annonce alors avec une rage joyeuse qu'elle a assassiné Scarpia. Puis, au moment où les soldats veulent la saisir pour lui demander raison du meurtre, elle se précipite dans le Tibre et échappe à leur vengeance.

Tel est ce drame à la fois noir et violent ; c'est du fait-divers, du roman-feuilleton. Ceux qui aiment le théâtre en action extérieure y trouveront leur compte ; ceux qui préfèrent le théâtre où la passion humaine se développe de façon large et vraie, et non en combinaisons de fantaisie, ceux qui n'aiment pas se laisser prendre par l'habileté d'un coup de théâtre, éprouveront certes une déception à la représentation de *la Tosca*.

A bientôt l'appréciation musicale de cette œuvre qui est faite avec des procédés non pas grossiers, mais un peu *gros* (canon, fusillade, cloches, orgue d'église, torture, superpositions nombreuses de contrastes violents, abus de l'effet *tutta forza* et des unissons passionnés, assassinat, suicide, mélodies à la Massenet, etc...), et qui transporte un peu le « boulevard du crime » dans le domaine musical : œuvre très brillante néanmoins, fort bien montée et jouée, et où l'orchestration a une réelle valeur.

LOUIS SCHNEIDER.

Cours de musique

— M^{lle} Yvonne Péan, professeur diplômé des écoles normales et des écoles supérieures de l'État, vient d'ouvrir à Neuilly-sur-Seine, 20 *bis*, rue de Chartres, un *cours de piano*, un *cours de solfège* et un *cours pédagogique* (élémentaire et supérieur) préparant aux concours de l'État. Nous sommes heureux de souhaiter le succès à M^{lle} Péan, qui est d'abord, pour le piano, une virtuose distinguée, et qui, l'an dernier, fut reçue avec le n^o 1 — et à sensible distance des autres concurrents — à l'examen du certificat d'aptitude à l'enseignement de la musique (président du jury : M. Pierné).

— Préparation à l'audition des œuvres de R. Wagner par l'explication du poème, des Leit-motiv et l'exécution au piano, par M^{lle} BERNARD GJERTZ (O. A). Ce cours (2^e année) aura lieu une fois par semaine.

Conditions du cours :

1 mois	20 fr.
3 —	45 »
6 —	60 »

(A Paris, 24, rue de Constantinople, et par correspondance.)

— La Gigue de Veracini que nous avons publiée dans un de nos derniers suppléments musicaux, a été écrite pour violon, et réduite pour piano par M. Fr.-J. Testard, professeur d'harmonie et de piano, qui eut un prix d'harmonie au Conservatoire en 1844, et qui a déjà instruit plusieurs générations de musiciens, notamment au lycée Louis-le-Grand, où il est professeur. La *Revue musicale*, qui a souvent recours à ses lumières, est heureuse de compter M. Testard parmi ses plus précieux amis.

— M^{lle} Sauvrezis, ancienne élève de César Franck, vient de rouvrir (44, rue de la Pompe, et 4, rue de la Sorbonne) des cours dont la réputation est établie depuis longtemps sur une très grande expérience des choses musicales. Dans le brillant programme qui nous est envoyé, on trouve les noms de maîtres éprouvés : M. Georges Marty pour la composition ; M^{me} Marcou pour le solfège et l'harmonie ; M^{lles} Sauvrezis, Béatrix et Sandré pour le piano ; M. Raymond Marthe pour le violoncelle ; M. Van Wœfelghem pour l'alto ; M. Parent pour le violon ; M. de Vroye pour la flûte ; M^{me} Wurmser-Delcourt pour la harpe chromatique ; M^{lle} Delcour pour la harpe à pédales ; M^{me} Marie Mockel pour le chant ; M. Bordes pour la musique sacrée ; M. Dubulle (de l'Opéra), M. E. Bertin (de l'Opéra-Comique), M^{me} Marie Laurent (de l'Odéon), etc. Tous ces cours sont divisés en sections correspondant à la force des élèves, et, ce qui n'est point négligeable, les prix demandés sont fort modérés. Enfin M. Arthur Coquard, le compositeur bien connu, lauréat de l'Institut, fera quinze conférences sur l'histoire et l'esthétique de l'art musical, « depuis les origines jusqu'à Gluck ».

Publications nouvelles.

— RICHARD WAGNER. — *Lettres à Théodore Uhlig, Guillaume Fischer et Ferdinand Heine*, traduites par Georges Khnopff. Paris, Juven, 1903.

Théodore Uhlig, musicien, puis chef d'orchestre au Théâtre royal de Dresde, Wilhelm Fischer, directeur des chœurs, et Ferdinand Heine, dessinateur de costumes au même théâtre, étaient de ces amis fidèles, humbles, dévoués, patients, qu'un génie dominateur sait découvrir et s'attacher irrévocablement. Avec eux Wagner n'a pas à se gêner, et dans ces lettres, qui vont de 1841 à 1869, il ne s'agit guère que de lui. Mais lui, c'est son œuvre, ce sont les luttes engagées, les déboires, les soucis, et le formidable travail d'un des esprits les plus actifs et les plus minutieux qui aient existé :

Hier, enfin, j'ai reçu mes partitions : j'ai parcouru *Lohengrin* au piano, et je ne puis vous décrire quelle extraordinaire et puissante émotion ma propre œuvre a produite sur moi ! Ceci m'amène à une demande que j'ai à vous adresser. A ma requête vous avez entrepris de faire, à l'occasion, la transcription pour piano de cet opéra. Pour vous, et spécialement pour moi, il serait fort désagréable de voir ce travail interrompu. Si vous avez toujours du penchant pour ce travail et voulez continuer à m'obliger (à la condition, bien entendu, que vous serez rétribué pour vos peines par le futur éditeur de l'opéra), je vous prie de demander la partition au théâtre de Dresde afin de continuer la transcription pour piano.

(Lettre à Uhlig du 9 août 1849).

Le reste est à l'avenant : il n'est pas une page de ce recueil où il ne s'agisse de *Tannhäuser* ou de *Lohengrin*, d'une transcription, d'un concert ou d'une représentation, d'un article de la *Neue Zeitschrift* ou de la *Gazette musicale*, du plan d'un nouveau théâtre ou d'un ouvrage théorique, avec figure à l'appui (p. 77) : car la théorie tient, comme on sait, une grande place dans les préoccupations de Wagner. Il semble que ses amis aient joué auprès de lui le rôle du confident de la tragédie classique, qui écoute et approuve ; mais ce sont des confidents actifs, qui prennent leur part du travail et de la lutte. Je ne crois pas qu'il y ait eu jamais pareil exemple d'absorption d'un homme par son œuvre. Ces lettres, très élégamment traduites, sont fort intéressantes à ce point de vue ; ce sont, en outre, des documents historiques de premier ordre.

LOUIS LALOY.

A. GAUDEFROY. — *Les Premières au théâtre de Lille*. Lille, 1903.

On sait que le théâtre de Lille a été complètement détruit par un incendie dans la nuit du 2 au 6 avril 1903. La brochure où M. Gaudefroy nous donne la liste des premières des saisons 1901-1902 et 1902-1903, avec comptes rendus analytiques, permet d'évaluer les services rendus à la musique par le théâtre défunt. Durant ces deux années, huit œuvres nouvelles ont été révélées au public de Lille. Ce sont :

Charlotte Corday, Drame lyrique en 3 actes, poème d'ARMAND SYLVESTRE, musique d'ALEXANDRE GEORGES.

Fatalidad, Ballet-légende en 2 actes, scénario de LANNOY et LENEKA, musique de LOUIS HILLIER (né à Liège en 1865).

Hänsel et Gretel, Conte lyrique en 3 actes, version française de CATULLE MENDÈS, musique de HUMPERDINCK.

Grisélidis, Conte lyrique en 3 actes et un prologue, poème d'ARMAND SYLVESTRE et EUG. MORAND, musique de J. MASSENET.

Sapho, Pièce lyrique en 5 actes, livret de HENRI CAIN et BERNÈDE, musique de J. MASSENET.

Véronique, Opéra comique en 3 actes, livret de A. VAN LOO et GEORGES DUVAL, musique d'ANDRÉ MESSAGER.

Zaza, Comédie lyrique en 4 actes, poème et musique de LEONCAVALLO.

La Fiancée de la Mer, Drame lyrique en 3 actes, version française de G. LAGIE, musique de JAN BLOCKX.

Sans atteindre à la belle activité de notre Opéra-Comique, le théâtre de Lille pouvait avantageusement soutenir la comparaison avec notre Opéra. Et si nous ne lui envions guère *Zaza*, dont M. Gaudefroy relève en termes indignés la brutalité vulgaire, nous aimerions à connaître le sombre drame populaire de M. Jan Blockx, déjà représenté, d'ailleurs, au Théâtre des Arts à Rouen. Il faut féliciter la direction du théâtre de Lille pour son intelligente activité, d'autant plus louable qu'entre temps on offrait aux amateurs des reprises telles que celles de *Carmen*, de *Lohengrin*, de *Louise*, de *Samson et Dalila* ou du *Tannhäuser*.

OUVRAGES REÇUS DONT IL SERA RENDU COMPTE ULTÉRIEUREMENT :

EUGEN HIRSCHBERG. — *Les Encyclopédistes et l'Opéra français au XVIII^e siècle* (all.). Publication de la Société internationale de musique. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903.

Monuments de l'art allemand. Deuxième suite : monuments de l'art musical en Bavière, avec préface par H. RIEMANN (all.). Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903.

FRÉDÉRIC GIRAUD. — *Le Décaméron orphéonique*. Paris, Margueritat, 1903.

J. J. MOUIS. — *Méthode musicale commatique*. Chalon-sur-Saône, 1903.

Informations.

CONSERVATOIRE. — La rentrée des classes a eu lieu le 5 octobre pour les anciens élèves. Les inscriptions continuent, pour les nouveaux, dans les délais suivants : piano (femmes), lundi 19 ; chant (hommes et femmes), mardi 27 ; violon, mardi 3 novembre ; flûte, hautbois, clarinette, basson, jeudi 5 novembre ; cor, cornet à pistons, trompette, trombone, vendredi 6. Les concours pour l'admission ont lieu dans la huitaine qui suit la clôture des listes d'inscription. Le concours pour l'admission aux classes de harpe a lieu aujourd'hui 15 octobre ; demain, 16, concours d'admission aux classes de contrebasse, alto et violoncelle. — M. Crosti, professeur de chant, atteint par la limite d'âge, cessera ses fonctions le 31 octobre.

ÉCOLE DE ROUBAIX. — Par arrêté préfectoral en date du 12 septembre 1903, MM. Barrez Victor, Catteau Henri et Debrauwère Léon ont été nommés membres de la commission de surveillance de la succursale du Conservatoire national de Roubaix pour une nouvelle période de 3 années.

AIX. — Le poste de directeur de l'École nationale de musique à Aix-en-Provence est actuellement vacant par suite du décès de M. Lapierre, qui occupait ces fonctions depuis la création de cette école en 1884.

DIJON. — A la 2^e session de 1903, le conseil général de la Côte-d'Or a voté une somme de 1.500 francs pour l'attribution de 3 bourses de 500 francs à des élèves de l'École de musique de Dijon admis au Conservatoire national.

CONSEIL SUPÉRIEUR D'ENSEIGNEMENT DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION. — Le Conseil supérieur d'Enseignement du Conservatoire national s'est réuni le samedi 10 octobre à 5 heures, à la Direction des Beaux-Arts.

L'ordre du jour était le suivant :

Réunion plénière :

1^o Rapport du Directeur du Conservatoire sur les travaux de l'année.

2^o Section des Études musicales :

a) Désignation des 4 membres des jurys d'admission qui font partie du Conseil supérieur.

b) Proposition du Directeur du Conservatoire tendant à modifier, en faveur des élèves d'harmonie et de fugue, le second paragraphe de l'article 19 de l'arrêté du 6 août 1894 ainsi conçu : « Cessent également de faire partie du Conservatoire les élèves qui ont concouru deux fois sans obtenir de récompense et ceux qui, après avoir obtenu une nomination, ont concouru une ou deux fois encore, mais sans succès. »

THÉÂTRE DE MARSEILLE. — Nous espérons que, la période des débuts écoulée, M. Valcourt voudra bien présenter des œuvres modernes. Nous croyons savoir que son intention est de représenter entre autres : *les Maîtres chanteurs* de Wagner ; *Messaline*, d'Isidore de Lara, et *la Tosca*, de Puccini.

Quant à la troupe composée par M. Valcourt, elle est ainsi disposée :

MM. Escalaïs, Duc, Cossia, ténors. — Godefroy, baryton de grand opéra. — Salvator, ténor d'opéra comique. — Régis, second ténor léger. — Boussmann, 1^{re} basse noble. — Ghasne, baryton d'opéra comique. — Rothier, 1^{re} basse chantante. — Cargue, 2^e basse chantante. — Baroche, trial. — M^{lles} Strasy (de la Monnaie, à Bruxelles), 1^{re} chanteuse Falcon. — De Manborget (de la Monnaie, à Bruxelles), 2^e chanteuse. — Charbonnel (du Grand Théâtre de Lyon), contralto. — Henriette Marignan, 1^{re} Dugazon. — Dereyne et Lambertha, 2^e Dugazon. — M. Natta, maître de ballet. — M^{lles} Gini, 1^{re} danseuse — Marguerite Vincent, 1^{re} danseuse de caractère. — Marie Calvi, travesti.

Ajoutons que M. Miranne, l'excellent chef d'orchestre dont nous avons pu déjà apprécier la maîtrise, a signé son engagement pour la saison.

Tout nous fait donc espérer que, ainsi que nous le disions plus haut, la saison théâtrale sera très intéressante et par suite très suivie. — E. G.

LILLE. — Jeudi 1^{er} octobre, a eu lieu à Lille l'inauguration des grandes orgues de l'église Saint-Sauveur.

L'instrument, dû au facteur Van Bever (Amiens, Bruxelles), est de 50 jeux, 3 claviers manuels, tous jeux effectifs à la pédale, machine pneumatique, boutons de mélange... Il est d'une souplesse remarquable et d'une grande sonorité.

Deux artistes avaient été appelés pour faire valoir les qualités de ce bel instrument : M. Ch. Quef, organiste du grand orgue de la Trinité à Paris, qui a joué, entre autres, l'allegro de la 5^e Symphonie de Widor, l'intermezzo de la 6^e, la 2^e Méditation de Guilmant et, avec M. Rieu, professeur de violon au Conservatoire, un fragment d'une sonate de Hændel, et une Pastorale de sa composition.

La deuxième partie, consacrée à M. Mailly, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, débuta par des pièces de Bach, Schumann, Franck, pour finir par quelques compositions de l'auteur surtout connues en Angleterre (Invocation, Pâques fleuries, Marche solennelle). Malgré son grand âge, M. Mailly a conservé une vivacité et une fougue extraordinaires et a charmé les auditeurs de cette belle séance d'orgue, manifestation d'art malheureusement trop rare à Lille.

MOULINS. — Par arrêté préfectoral en date du 2 octobre courant, M. Belin Charles a été nommé professeur du cours de violoncelle à l'École nationale de musique de Moulins, en remplacement de M. Marnas, démissionnaire.

THÉÂTRE POPULAIRE DE GÉRARDMER. — Par arrêté ministériel en date du 28 septembre 1903, une somme de 1.500 francs a été accordée, sur les fonds destinés aux œuvres de décentralisation artistique, au théâtre populaire de Gérardmer, dirigé par M. L. Géhin.

TROCADÉRO. — M. Roubaud, directeur des Concerts modernes, a organisé, le dimanche 4 octobre courant, un grand concert en matinée dans la salle des fêtes du palais du Trocadéro, en l'honneur de LL. MM. la reine et le roi d'Italie. Au programme ne figuraient que des œuvres de compositeurs italiens.

— Le jeudi 29 du courant, cette même salle sera mise à la disposition de M. G. Bureau, secrétaire général de l'œuvre française des 30 Ans de Théâtre, pour y organiser une matinée au bénéfice des artistes secourus par cette association.

COMMISSIONS. — M. Bourdeau, professeur de basson au Conservatoire national, a été désigné pour faire partie de la commission instituée au Ministère de la guerre pour l'examen et la réception des instruments de musique nécessaires aux troupes métropolitaines pendant l'année 1904.

ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Par arrêté en date du 4 septembre dernier, une demi-bourse à l'École de musique classique, avec jouissance du 1^{er} octobre 1903, a été accordée à M. Astruc (Émile), résidant à Genève.

ROUEN. — Le 1^{er} octobre, le théâtre des Arts a rouvert ses portes, inaugurant la nouvelle saison 1903-1904. Tout ce premier mois va être occupé par les débuts, puisqu'ici subsiste encore cette antique institution.

Espérons que la direction va s'efforcer de mener ces épreuves rondement, afin de nous en débarrasser le plus vite possible. Il nous tarde de voir figurer sur les affiches des œuvres plus intéressantes et moins archaïques que *la Juive* ou *l'Africaine*.

Les deux troupes d'opéra et d'opéra comique engagées cette année semblent être formées de bons éléments ; aussi croyons-nous pouvoir compter sur une bonne interprétation des nouveautés que nous réserve le directeur M. Perro-nas. En tête de ces nouvelles œuvres figure un opéra inédit en trois actes : *Isis*, des frères Adenis pour le livret, et dont la partition a été écrite par M. André Lanteirès. Cette œuvre lyrique, qui fut récompensée par l'Institut, est, paraît-il, intéressante au point de vue de ses qualités mélodiques et symphoniques. Comme autre nouveauté, on nous promet *Zaza* ; nous ne voyons pas ce qui a pu déterminer le directeur à choisir cette partition de Leoncavallo ; il aurait certes pu trouver mieux. Au nombre des reprises annoncées, nous voyons : *Princesse d'Auberger*, du compositeur flamand Jean Blockx ; *Louise*, *le Roi d'Ys* et *Henri VIII*. Enfin, dans la liste des artistes engagés en représentation figure le nom de M^{me} Marié de l'Isle et de M. Clément.

D'autre part, on nous annonce pour cet hiver une série d'auditions musicales données par M^{me} Valli, répétitrice de M^{me} Chevillard. — H.

— On célébrera à Genève, en novembre prochain, un Festival-Saint-Saëns, auquel le maître a promis d'assister. Au programme : *Henri VIII*, *Samson et Dalila*, *Phryné*.

— Les trois concerts historiques qui ont eu lieu à l'occasion des fêtes wagnériennes à Berlin ont fait entendre les œuvres suivantes :

Ouvertures d'*Iphigénie*, avec la conclusion de Wagner ; de la *Flûte enchantée* et du *Freischütz* ;

IX^e Symphonie de Beethoven ;

Symphonie inachevée de Schubert ;

Ouvertures des *Hébrides* (Mendelssohn), de *Jemonde* (Spohr), de *Manfred* (Schumann) ;

Symphonie en ut mineur, de Brahms.

Ouverture du Roi Lear (Berlioz), fragments de *Roméo et Juliette* (Berlioz), *le Tasse* (Liszt), *ouverture du Barbier de Bagdad* (Peter Cornelius), *Mort et Apothéose* (R. Strauss).

Voilà bien des symphonies et bien des ouvertures. Qu'en eût pensé Wagner ? Et qu'on pensent les wagnériens ? Il est vrai que la plupart se sont prudemment abstenus d'assister à ces fêtes. Un de nos correspondants nous écrit qu'il n'a rencontré à Berlin, comme musiciens venus de Paris, que MM. Chevillard, Lascoux, Lalo et Joly.

— M. Debussy travaille en ce moment à un opéra dont il écrit lui-même le livret.

Notes bibliographiques.

LE RÉPERTOIRE DE L'OPÉRA SOUS LA RESTAURATION.

Nous empruntons à l'ouvrage de M. Allix sur la *Personnalité artistique de Berlioz*, dont nous rendions compte précédemment (1), le curieux relevé des pièces qui composaient le répertoire de l'Opéra au temps de la jeunesse du maître et qu'il a pu y entendre avant son départ pour l'Italie (janvier 1831).

J.-J. ROUSSEAU, *le Devin de village*, intermède, 1752-1829 ; près de 400 représentations.

GLUCK, *Iphigénie en Tauride*, tragédie-opéra, 1774-1824 ; 428 rep.

GLUCK, *Orphée*, drame héroïque, 1774-1848 ; 297 rep. (à l'Opéra).

GLUCK, *Alceste*, tragédie-opéra, 1776-1866 ; 313 rep.

GLUCK, *Armide*, tragédie, 1777-1831 ; 337 rep.

GLUCK, *Iphigénie en Tauride*, 1779-1829 ; 408 rep. (à l'Opéra).

PICCINI, *Didon*, tragédie lyrique, 1783-1826, 250 rep.

GRÉTRY, *la Caravane du Caire*, opéra, 1784-1828 ; 506 rep.

SALIERI, *les Danaïdes*, tragédie lyrique, 1784-1828 ; 127 rep.

GRÉTRY, *Panurge dans l'isle des Lanternes*, comédie lyrique, 1785-1824 ; 248 rep.

SACCHINI, *Œdipe à Colone*, opéra, 1787-1844 ; 583 rep.

SALIERI, *Tarare*, opéra, 1787-1826 ; 131 rep.

LE MOYNE, *Les Prétendus*, comédie lyrique, 1789-1827 ; 294 rep.

MILLER, *Télémaque dans l'île de Calypso*, ballet héroïque, 1790-1826 ; 416 rep.

MILLER, *Psyché*, ballet pantomime, 1790-1829 ; 1161 rep.

HAYDN, PLEYEL et MÉHUL, *le Jugement de Pâris*, ballet-pantomime, 1794-1825 ; 193 rep.

GRÉTRY, *Anacréon chez Polycrate*, opéra, 1797-1825 ; 136 rep.

MÉHUL, *la Dansomanie*, folie-pantomime, 1800-1826 ; 246 rep.

STEIBELT, *le Retour de Zéphyre*, divertissement, 1801-1822 ; 65 rep.

KREUTZER, *Paul et Virginie*, ballet-pantomime, 1806-1828 ; 108 rep.

PERSUIS, *le Triomphe de Trajan*, tragédie lyrique, 1807-1827 ; 119 rep.

SPONTINI, *la Vestale*, tragédie lyrique, 1807-1854 ; 213 rep.

KREUTZER, *Aristippe*, comédie lyrique, 1808-1830 ; 138 rep.

SPONTINI, *Fernand Cortez*, opéra, 1808-1840 ; 248 rep.

KREUTZER, *la Mort d'Abel*, tragédie lyrique, 1810-1823 ; 27 rep.

CATEL, *les Bayadères*, opéra, 1810-1828 ; 140 rep.

PERSUIS (d'après DALAYRAC), *Nina ou la Folle par amour*, ballet-pantomime, 1813-1837 ; 191 rep.

PERSUIS (d'après GRÉTRY), *l'Épreuve villageoise*, ballet-pantomime, 1815-1828 ; 96 rep.

VENUA, *Flore et Zéphyre*, ballet anacréontique, 1815-1826 ; 169 rep.

PERSUIS et KREUTZER, *le Carnaval de Venise*, ballet-pantomime, 1816-1838 ; 168 rep.

(1) *Revue* du 15 septembre 1903.

- LE BRUN, *le Rossignol*, opéra, 1816-1852 ; 227 rep.
 KREUTZER, *la Servante justifiée*, ballet villageois, 1818-1826 ; 74 rep.
 SPONTINI, *Olympie*, tragédie lyrique, 1819-1826 ; 11 rep.
 KREUTZER, *Clary ou la Promesse de mariage*, ballet-pantomime, 1820-1830 ; 92 rep.
 GYROWETZ, *les Pages du Duc de Vendôme*, ballet, 1820-1830 ; 115 rep.
 MÉHUL, *Stratonice*, opéra héroïque, 1821 ; 22 rep.
 NICOLO et BENINCORI, *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, 1822-1830 ; 147 rep.
 GARCIA, *Florestan ou le Conseil des Dix*, opéra, 1822 ; 15 rep.
 GALLEMBERG, *Alfred le Grand*, ballet-pantomime, 1822-1826 ; 29 rep.
 REICHA, *Sapho*, tragédie lyrique, 1822 ; 12 rep.
 SOR, *Cendrillon*, ballet-féerie, 1823-1830 ; 104 rep.
 BERTON, *Virgini*, tragédie lyrique, 1823-1827 ; 32 rep.
 HÉROLD, *Lasthénie*, opéra, 1823-1826 ; 26 rep.
 DUGAZON (d'après BERTON et MONSIGNY), *Aline, reine de Golconde*, ballet-pantomime, 1823 ; 44 rep.
 AUBER et HÉROLD, *Vendôme en Espagne*, drame lyrique, 1823 ; 7 rep.
 HABENECK, *Le Page inconstant*, ballet anacréontique, 1823-1824 ; 43 rep.
 KREUTZER, *Ipsiboé*, opéra, 1824 ; 13 rep.
 DAUSSOIGNE, *les deux Salem*, opéra-féerie, 1824 ; 13 rep.
 SCHNEITZHOEFFER, *Zémire et Azor*, ballet-féerie, 1824 ; 22 rep.
 CARAFA, *la Belle au Bois dormant*, opéra-féerie, 1825 ; ?
 BOIELDIEU, BERTON et KREUTZER, *Pharamond*, opéra, 1825 ; ?
 SCHNEITZHOEFFER, *Mars et Vénus ou les Filets de Vulcain*, ballet, 1826 ; ?
 ROSSINI, *le Siège de Corinthe*, opéra, 1826-1844 ; 105 rep.
 HÉROLD, *Astolphe et Joconde ou les Coureurs d'aventures*, ballet-pantomime, 1826-1831 ; 52 rep.
 ROSSINI, *Moïse*, opéra, 26 mars 1827-1865 ; 187 rep.
 SOR et SCHNEITZHOEFFER, *le Sicilien ou l'Amour-peintre*, ballet pantomime, 1827 ; 6 rep.
 CHELARD, *Macbeth*, tragédie, 1827 ; 5 rep.
 HÉROLD, *la Somnambule*, ballet-pantomime, 1827-1857 ; 119 rep.
 AUBER, *la Muette de Portici*, opéra, 29 février 1828-1879 ; 480 rep.
 ROSSINI, *le Comte Ory*, opéra, 1828-1863 ; 373 rep.
 HÉROLD, *la Fille mal gardée*, ballet-pantomime, 1828 ; 27 rep.
 HÉROLD, *la Belle au Bois dormant*, ballet-féerie, 1829 ; 42 rep.
 ROSSINI, *Guillaume Tell*, opéra, 29 août 1829 ; plus de 800 rep. jusqu'à ce jour.
 Combien peu de ces œuvres ont survécu à leur premier succès ou à leur premier échec ?

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

Congrès international d'Histoire de la Musique tenu à Paris à la bibliothèque de l'Opéra, du 23 au 29 juillet 1900 : *Documents, Mémoires* lus au Congrès, *Vœux*, etc. Fort et beau volume imprimé par les Bénédictins, à Solesmes, et qui, avec un très grand nombre de planches relatives à l'histoire de la musique et de la notation, contient les mémoires suivants :

1° (*musique grecque*) : mémoires de MM. E. Ruelle, E. Poirée, Th. Reinach, L. Laloy, J. Tiersot, Mgr B. Grassi Landi ;

2° (*musique byzantine*) : mémoires du R. P. Thibaut, de dom Hugues Gaïsser ;

3° (*musique du moyen âge*) : mémoires de MM. G. Houdard, dom H. Gaïsser, Mgr B. Grassi-Landi, Liborio Sacchetti, Pierre Aubry, Michel Brenet ;

4° (*musique moderne*) : mémoires de MM. Camille Saint-Saëns, Bourgault-Ducoudray, Meerens, Ilmari Krohn, G. Humbert, Adolf Lindgren, J. Carillo, Chilesotti, Shedlock, R. Rolland, J. Combarieu, Mlle Parent, etc., etc.

Prix de l'ouvrage (port compris) : 10 fr. (au lieu de 15), aux bureaux de la *Revue musicale*.

Le Gérant : A. REBECQ.