

LA  
REVUE MUSICALE

---

N<sup>o</sup> 15 (troisième année)

1<sup>er</sup> Novembre

1903.

---



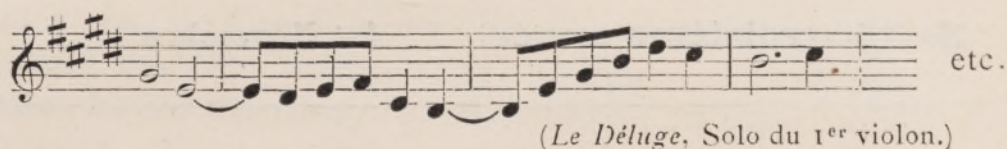
Camille SAINT-SAËNS

De l'Institut de France.



## SAINT-SAËNS

## L'HOMME ET LE MUSICIEN



Le meilleur hommage qu'on puisse rendre à un grand artiste, c'est de parler de lui et d'essayer de le juger avec une entière sincérité. Je n'éprouve donc aucun embarras à confesser d'abord que mon admiration pour Saint-Saëns ne date pas du jour où j'entendis une de ses œuvres pour la première fois, et que si je crois éprouver aujourd'hui la joie de comprendre et d'aimer ce qu'un musicien tel que lui a pensé, je suis arrivé à cet état de sympathie par des voies un peu lentes ; mon cas est, en somme, celui du public lui-même, qui n'a pu acclamer l'auteur de *Samson et Dalila* qu'après certaines épreuves. Je persiste d'ailleurs à croire que l'auteur de *Samson* est un homme extrêmement difficile à caractériser. — « Saint-Saëns a moins de chaleur et de vie, moins de sang et de nerfs que Massenet au théâtre, mais il lui est supérieur dans la symphonie. Saint-Saëns est le premier musicien français. » — Voilà qui est entendu, et que je tiens pour établi. Mais ce n'est pas avec l'étroitesse d'une pensée nationale, et avec des préoccupations de palmarès, c'est avec une âme humaine, et d'un point de vue humain, qu'il faut aborder l'étude d'une « personne » vraiment digne d'attention et d'étude. Ce qu'on lui demande, c'est autre chose qu'un nouveau motif de vanité, ou plutôt, une nouvelle limite apportée à notre esprit français ; ce qu'on cherche, sous les apparences multiples, infiniment mobiles et complexes de son art, et sous les prouesses de métier, c'est le fonds permanent de l'être moral, la source cachée d'où le talent a jailli. S'il y a une psychologie des hommes supérieurs, c'est ainsi qu'elle doit comprendre sa tâche, en dédaignant le classement des « chers maîtres », et ces apologies systématiques où l'éloge a déjà un fâcheux air d'oraison funèbre. Or une telle tâche me paraît, en l'espèce, particulièrement délicate pour le critique de bonne foi. Galatée s'enfuit sous les saules quand on veut la saisir.

C'est vers 1875, à un concert du lycée Louis-le-Grand, où j'étais alors élève, que je vis Saint-Saëns pour la première fois. Le vieux lycée ne donnait pas encore ses concerts dans cette grande salle de la Sorbonne où la loge du Recteur a cent places, mais dans un local modeste, familial, presque trop étroit pour les élégances parisiennes qui s'y pressaient, et où les auditeurs se sentaient plus près des artistes. Saint-Saëns venait de jouer un concerto. Sans avoir très bien compris l'œuvre un peu austère, nous faisions au virtuose compositeur un de ces succès enthousiastes, généreux, prolongés, où les enfants manifestent leurs meilleurs instincts. Son nom seul, avec sa forme exotique, évoquait en nous l'idée d'un homme unique, exceptionnellement fort et savant.

Je l'entendis alors dire à notre excellent proviseur, M. Girard :

— Vos élèves sont très gentils de m'applaudir ainsi ; car *ma musique n'est pas amusante*.

« Amusante » ! certes, cette musique ne l'est pas pour le philistin qui ne va au



concert ou à l'opéra qu'après un excellent dîner et qui veut pouvoir dodeliner de la tête en écoutant des « airs » ; pour l'exécutant ou l'auditeur un peu éclairé, elle l'est prodigieusement. *Amusante*, oui, c'est-à-dire intéressante par la variété des styles, par l'imprévu de certains rythmes qui ont l'air d'être une gageure, par le réalisme, l'esprit, la couleur jolie et hardie de certains traits, par tant de contrastes où le musicien de grande allure, après les plus belles inspirations, évoque brusquement le souvenir de Gavroche ou de je ne sais quel génial pince-sans-rire. La difficulté, c'est d'apercevoir et d'indiquer le lien qui réunit tant d'œuvres brillantes, tour à tour fortes et légères, puissantes et gracieuses. La dernière composition de Saint-Saëns porte le numéro 120 (*Valse langoureuse*, qui ne figure pas sur le catalogue thématique et imprimé). Cela forme une très grande galerie où abondent, autour d'une douzaine de toiles très importantes, les tableautins, les médaillons, les esquisses et les pages d'album. On est déconcerté par cet éparpillement d'un talent qui semble se renouveler lui-même en changeant d'objet, et on hésite à reconnaître partout la même main, la même personnalité. Facile — relativement facile — est l'étude psychologique d'un Mozart et d'un Beethoven, d'un Schumann et d'un Liszt, d'un Berlioz, d'un Meyerbeer, d'un Wagner, d'un Massenet. Tout autre est la psychologie de Saint-Saëns. Vous vous rappelez ces vers charmants de Théophile Gautier :

Dites, la jeune belle,  
Où voulez-vous aller ?  
La voile ouvre son aile,  
La brise va souffler...

Saint-Saëns a l'air de parler le même langage, en nous conviant à des voyages d'aventure, un peu partout, sur le char de Phaéton, sur le carrosse de Mab, ou sur quelque Chimère de sa création. Sa fantaisie est inépuisable, et ouvre chaque jour une perspective nouvelle. *Il n'a pas de formule*. C'est un Protée chanteur qui se métamorphose pour s'amuser ; c'est un Oriental qui a des caprices de femme et qui allie la profondeur allemande, la netteté latine, à l'imagination d'un poète persan... *Où voulez-vous aller ?* La question semble s'adresser au critique lui-même.

En novembre 1888, j'allai à Berlin, où je devais rester un an et demi en qualité d'étudiant à l'Université ; mon premier soin fut d'assister à un des Concerts de la Philharmonie (alors dirigée par le pontife Hans de Bülow) et de choisir, parmi les violoncellistes à bésicles d'or de l'orchestre, celui qui me parut avoir la tête la plus germanique. Avec le jeune Mossel — j'étais tombé sur un hollandais ! — qui fut censé me donner des leçons d'accompagnement, je jouai avec conscience, durant un an, et jusqu'à épuisement de l'abonnement que nous avions pris chez Bote et Bock, *toutes* les œuvres de Saint-Saëns qui pouvaient être jouées. Après cette expérience, je voulus me recueillir pour tirer une conclusion, formuler un jugement d'ensemble, voir clair en moi-même ; et comme, dans le pays de Hegel et de Jean Paul, on cède volontiers à la discussion des problèmes les plus ardues de la psychologie et de l'esthétique, je ne laissai pas de retourner en tous sens une question embarrassante :

Qu'est-ce que Saint-Saëns ? (Je songeais, bien entendu, à *l'homme*, dont le musicien n'est que l'interprète, en recherchant les indices qui révèlent sa propre et naïve forme, et mettent à nu son vrai fond.)



Saint-Saëns est-il un très brillant éclectique, plus développé en surface qu'en profondeur et faisant, comme dit Montaigne, « un peu de chaque chose, à la française » ? Est-ce un lettré musical, un intellectuel très cultivé, qui « remploie » ? Est-ce un imaginaire, — et rien que cela ? Est-ce un virtuose prodigieusement adroit, à qui il n'a peut-être manqué que de se concentrer sur un vaste et unique dessein ? Est-ce un Aristophane musicien (songez à son *Carnaval des Animaux*) qui était admirablement doué pour la comédie lyrique, et dont la vocation première se trahit souvent dans beaucoup de genres à côté ? Est-ce un sentimental et un tendre qui ne se livre jamais tout entier ? Est-ce un enthousiaste ? un passionné qui ne veut point s'étaler ?

Quelle est sa foi, en dehors de ce qu'on met sur le papier réglé ? quelle ivresse est la sienne (puisque'il est entendu, comme le veut Nietzsche, qu'à l'origine du grand art il y a une « ivresse ») ? Avec quelles Idées a-t-il fait alliance ? à quelle forme d'idéal a-t-il dit ce mot admirable de Beethoven écrivant à une des femmes qu'il aimait : « Tu es mon moi » ? Est-ce vers le monde réel ou ailleurs que vont ses tendances ? Est-il du cortège d'Apollon ou du cortège de Dionysos ?

Attentif à reproduire le côté pittoresque de menues choses, fait-il de la musique comme les Goncourt faisaient de la littérature, par fragments et petites touches, voyant dans la vie une « chasse de Pan » perpétuelle, un peu nonchalante, et en glanant, au hasard des rencontres, des poignées de curiosités : le vertige d'un fumeur d'opium, la ligne gracieuse d'un cygne sur l'eau calme, un effet de lointain en vue de la côte africaine, une danse populaire, les cloches de Las Palmas .. ?

— Mais pourquoi, me direz-vous, poser de telles questions ? à quoi bon fatiguer votre sens esthétique par des recherches indiscretes ? Tel poème musical vous enchante ; que vous faut-il de plus ?... A Elsa, qui veut obstinément connaître son nom, Lohengrin a raison de répondre, quand il ouvre la fenêtre sur le beau jardin nocturne : Viens respirer ces parfums enivrants ! mais ne te préoccupe pas de savoir le nom de la fleur d'où ils partent !

Très bien. Mais cette analyse qui ne va pas plus loin que les impressions de l'oreille ne me suffisait pas. Songez que l'art musical est particulièrement intéressant, non pas parce qu'il nous chatouille agréablement l'ouïe, comme tel mets bien cuisiné réjouit le goût, ou tel parfum l'odorat, mais parce qu'il exprime l'homme intérieur avec une profondeur unique, et une exactitude qui, sans lui, serait incomplète.

A mon retour en France, — ayant toujours cette opinion flottante, incapable d'aboutir à un jugement précis, — j'exprimai franchement mon embarras dans un article publié par le journal *le Matin*. (Pour le dire en passant, cet article dut déplaire à quelque ami très zélé du maître, car, voulant le retrouver un peu plus tard, je constatai, non sans surprise, qu'il avait été enlevé de la collection de la Bibliothèque nationale et de la collection conservée dans les bureaux du *Matin*...)

Au mois d'août 1902, j'eus l'honneur de me trouver à côté de Saint-Saëns, pendant les fêtes de Béziers, à la table hospitalière de M. Castelbon de Beauxhostes. L'auteur de *Botryocéphale* (pièce en un acte et en vers, reprise, depuis, à l'Odéon) nous charma par sa bonne grâce, sa verve (entre deux plats, il ne dédaigna pas d'esquisser une chansonnette sur son chien), et se montra particulièrement préoccupé de certain drame littéraire qu'il venait d'écrire et dont il désirait faire la lecture aux futurs interprètes.

— Vous êtes, lui dis-je, l'homme des surprises !



— Je le crois bien, me répondit-il ; *vous ne me connaissez pas !*

Une telle parole, on le comprend, ne pouvait dissiper mon incertitude, et ne fit que doubler ma curiosité. Isis ! nul ne pourra-t-il donc soulever ton voile ?

Que devais-je faire ? Poser des questions précises au grand homme et le soumettre à la banale corvée de l'interview ? Je ne suis plus assez naïf pour croire que ce système a quelque valeur. Les meilleurs musiciens ne sont qu'à moitié conscients de ce qu'ils font et de ce qu'ils sont ; prodigieuse est la distance qui sépare leurs déclarations les plus sincères, de leurs œuvres réelles. Je me repliai donc sur moi-même, sans relever le jugement qui m'accusait d'ignorance, et résolu de changer de méthode.

Rentré à Paris et décidé à en finir, je rédigeai une circulaire que je fis tirer à cent exemplaires et que j'envoyai à tous les compositeurs célèbres de l'étranger. Je demandais à chacun des membres de cet aréopage :

1<sup>o</sup> Quelle est votre opinion sur l'œuvre musicale de Saint-Saëns ? en quoi consiste, selon vous, l'originalité du compositeur ?

2<sup>o</sup> Quelles sont celles de ses compositions que vous préférez ?

Sur cent lettres, quarante environ obtinrent une réponse (1). Je n'avais pas écrit seulement en Italie et en Allemagne, mais en Russie, en Amérique, au Japon, dans *tous* les pays civilisés. A ma grande déception, mes correspondants ne soufflaient mot des compositions les plus importantes de Saint-Saëns ; ils ne paraissaient connaître que des œuvres de second ou troisième rang, probablement vulgarisées dans leur pays par des pianistes voyageurs. L'épreuve fut intéressante, mais nullement décisive.

« Ne t'attends qu'à toi seul ! »

Au point de vue purement musical, il conviendrait d'abord, et il serait sans doute aisé de faire un classement parmi les œuvres de Saint-Saëns. La seule difficulté — et je ne prétends pas la résoudre ici — serait de ne rien oublier. Au premier rang, on mettrait sa musique symphonique, laquelle fait le plus grand honneur à sa haute inspiration, à son courage et à son désintéressement artistique : les symphonies en *mi* bémol et en *la* mineur, et cette symphonie en *ut* mineur dont on a fait le plus bel éloge que puisse ambitionner un musicien français, quand on a dit qu'elle faisait revivre, au moment où notre sensualisme inclinait vers le théâtre, l'art des Mendelssohn, des Haydn, des Mozart, et même — on a prononcé le mot — de Beethoven.. A côté de ces grandes compositions néo-classiques, on placerait le quatuor en *si* bémol et le quatuor à cordes, le septuor avec trompette, et les deux trios ; les deux concertos et la sonate pour violon, — le charmant Rondo *Capriccioso* — l'admirable sonate et les deux concertos pour violoncelle...

Au second rang, et (à mon humble avis) *avant* les opéras — *Samson* excepté — on classerait ces brillants *Poèmes symphoniques* où Saint-Saëns a montré de façon spéciale et complète, avec une originalité à la fois hardie et pleine de goût, une science très nette, très sobre et très française de la composition, les ressources étonnantes de son imagination, son adresse et son esprit : la *Danse macabre* (où il est tout entier), *Phaéton*, la *Jeunesse d'Hercule*, le *Rouet d'Omphale*, — et le *Déluge* (je les énumère ici dans l'ordre de mes préférences).

(1) Ces réponses ont été publiées dans les numéros d'octobre et nov. 1901 de la *Revue musicale*.



La série des opéras viendrait en troisième lieu avec *Samson et Dalila* en tête, et l'aimable *Javotte* pour finir ; entre ces extrêmes, *Étienne Marcel*, *Henri VIII*, *Proserpine*, *Ascanio*, *les Barbares*, *Phryné*, *Déjanire*, *Parisatis* (j'en oublie quelques-uns, mais je ne suis peut-être pas seul à les oublier).

Au-dessous, le recueil des *Quarante mélodies*, — les *Mélodies persanes*, où il y a un chef-d'œuvre de sentiment : *Au cimetière* ; — et enfin, au dernier rang, qui serait encore un rang d'honneur, les concertos pour piano (dont j'avoue ne pas faire précisément mon régal) et les mille et une fantaisies, de dimensions assez courtes, que je ne pourrais dénombrer qu'en faisant un catalogue de plusieurs pages. — Et je n'ai rien dit de la musique religieuse, qui pourrait être mise à part et sembla d'abord être le domaine où Saint-Saëns devait tenir le sceptre : l'*Oratorio de Noël*, la *Messe solennelle* et la *Messe de Requiem*, les « motets au Saint-Sacrement », les « motets à la Vierge », etc. Ce dernier groupe ressemble à l'édicule que certains architectes construisent à côté d'un grand monument, et qui, avec une affectation différente, a pourtant le même style essentiel et le même cachet.

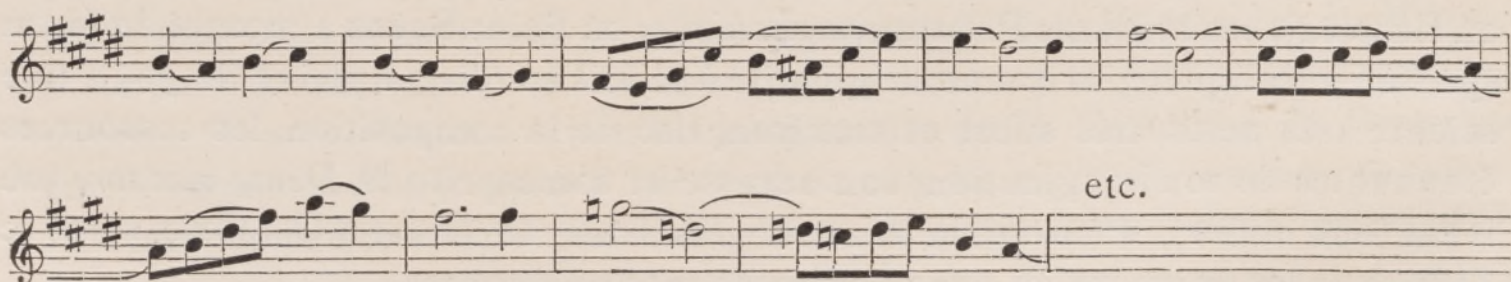
Tel est, dans ses grandes lignes, le classement — accompagné peut-être de quelques éliminations provisoires — que ferait le goût musical pur. Pour la curiosité du psychologue, cet ordre de préséances n'existe pas ; les œuvres de moindre envergure, où se joue un fugitif caprice réaliste ou comique, sont aussi intéressantes, sinon plus, que les autres. La scène du Synode, dans *Henri VIII*, n'est pas un « document » plus instructif que cette page de *Javotte* où les trombones chantent avec majesté :

Brigadier, répondit Pandore,  
Brigadier, vous avez raison !

et la symphonie en *ut* mineur ne mérite pas plus d'attention que cette *Rhapsodie bretonne* qui se termine, pour parler comme l'auteur des *Iambes*, par une manière de chahut.

Quel est le lien de tous ces contrastes ? Il est, je crois, *musical*, rien que *musical*, c'est-à-dire indépendant de tel caractère passionnel qui prédominerait dans l'« homme », distinct du compositeur. — Ne voyez pas là, je vous prie, une découverte de la Palisse ou une contradiction ; ce n'est même qu'un demi-aveu d'impuissance devant le problème que je m'étais posé. Je m'explique.

Il y a, certes, dans Saint-Saëns, tous les sentiments humains. Il connaît la mélancolie et la rêverie. Il a réalisé quelques types de grâce aussi délicats que ceux de Schumann (dans ses *Lieder*). Bien qu'il n'ait pas chanté l'amour avec fougue, et qu'il paraisse un sage quand on songe à *Esclarmonde* ou à *Tristan*, il serait très injuste de l'accuser de sécheresse :



n'est-ce pas que, dans cette modulation, il y a le « lait de l'humaine tendresse » ?



C'est pur, racinien, digne de Praxitèle et de Raphaël, plus pénétrant que la célèbre page : *Mon cœur s'ouvre à ta voix*...

Ah ! verse-moi l'ivresse !...

Oui, Saint-Saëns est un tendre ; il l'est même avec ingénuité, et — si j'osais risquer ce mot en parlant d'un membre de l'Institut — je dirais qu'il est « enfant ». J'entends par là qu'il n'a aucun effort à faire, malgré son savoir, sa grande culture et son extrême habileté technique, pour se replacer, comme le doivent tous les artistes, dans l'état de *nature*. Il joue souvent avec sa propre sensibilité, et s'amuse aux « bagatelles », ce qui est un trait bien français et parisien, — mais le cœur est chez lui très humain, et complet. Il arrive ceci : c'est qu'au lieu de considérer les passions réelles comme le modèle dont l'expression doit absorber toute la puissance de l'art musical, — ainsi que le fit Berlioz, — Saint-Saëns paraît considérer la musique elle-même, en soi, comme une *fin*, et s'esjouir en elle par une sorte de dilettantisme génial. Pour remplir le cadre d'une symphonie, il n'a pas besoin d'y traîner, encore tout chauds et frémissants, les épisodes de la « vie d'un artiste » ; d'un élégant coup d'aile, il s'élève au-dessus des régions de misère où peine l'homme banal, et il s'affranchit ; ne dites pas qu'il ignore les passions : il en suit une qui domine toutes les autres, la passion de la musique. S'il s'applique, d'aventure, à étudier et à rendre tel sujet défini, c'est comme pour faire, accessoirement, l'essai piquant d'une force qui a son principe ailleurs et plus haut que le paysage et les accidents de la route.

La musique a ceci de délicieux et de vraiment noble, qu'elle donne à l'esprit la pleine conscience de sa liberté. Elle est affranchie de l'espace et de la pesanteur ; elle constitue un monde à part, où se joue une sorte de dynamisme intellectuel qui crée des réalités nouvelles. Or, dans ce monde, nul n'est plus libre, nul n'est plus *chez soi* que Saint-Saëns ; il y prend ses ébats avec la même aisance que le poisson dans l'eau ou qu'une abeille dans un verger. Ce plaisir de supprimer toute attache et toute entrave, d'aller où l'on veut en changeant vingt fois de route, de revendiquer sa personne et de supprimer les limites, est chez lui le trait essentiel et caractéristique ; il le goûta d'abord comme virtuose et comme improvisateur ; il l'a trouvé ensuite dans la grande composition. Il me semble qu'à la lumière de cette simple idée, bien des choses s'expliquent. Être parfaitement libre, c'est pouvoir tout se permettre. Saint-Saëns a donc touché à tous les genres, mais sans se fixer sur aucun. Il n'imitera point la méthode de Wagner, qui commence par dire : « Je donnerai un théâtre à mon pays », et qui, avant d'écrire la *Tétralogie*, fait de l'hydrothérapie, se soumet à un régime « pour avoir la santé parfaite » et se met enfin à sa formidable besogne avec la patience d'un bœuf géant qui aurait à labourer un espace de trente kilomètres carrés ; agir ainsi, c'est se rendre esclave. Saint-Saëns glisse sur les formes de la vie au lieu de s'installer à demeure, en s'aliénant, dans l'une d'elles. Il lui faut de l'imprévu ; il aime les renouvellements ; il ne se pique pas plus de logique et de suite, dans ses mouvements, que le Silvain de la *Légende des Siècles*, lâché en pleine Arcadie de printemps. Pour la même raison, il butine dans toutes les Ecoles et dans tous les styles : tour à tour, il sera Bach et Roselin, Mendelssohn et Liszt, Meyerbeer, cent autres maîtres dont il devient l'égal, par divertissement. Cette indépendance qui veut être complète dans les actes comme elle



l'est dans les aptitudes et qui ramène toutes les émotions concrètes à une maîtrise spéciale de l'esprit, produit ce je ne sais quoi de vif, de léger, de jaillissant et de charmant, qui est la *grâce* ; et quand on a prononcé ce mot divin de « grâce », (songez au chœur *Printemps qui s'avance*, dans *Samson*,) on n'est pas loin d'avoir suggéré l'idée exacte de l'auteur de *Proserpine* qui est, ici romantique, là classique, et partout lui-même. Enfin, la liberté parfaite ne va pas sans un grain de folie ; elle se prouve à elle-même sa propre puissance, en sachant secouer, à l'occasion, le joug d'une raison un peu triste : de là la tendance de Saint-Saëns (constatée dans certaines séances intimes plus encore que dans ses compositions) vers la charge et la parodie...

Ma conclusion, on le voit, n'est plus un point d'interrogation, mais, avec un sincère *mea culpa*, un hommage rendu au grand compositeur qui, à l'aide de la musique, nous fait mieux apprécier que personne ce noble privilège : la liberté créatrice de l'esprit, et la pleine joie éprouvée dans la conscience de cette liberté.

JULES COMBARIEU.

---

### Soirées de gala. Souvenirs du séjour à Paris du Roi et de la Reine d'Italie.

#### LES ARTISTES ET LE PUBLIC OFFICIEL.

C'est une très grosse affaire que ces soirées en l'honneur d'un souverain ; elles sont données par le Président de la République, mais effectivement organisées par le Ministère des Affaires étrangères, après entente avec l'ambassade du pays dont on reçoit le représentant, et avec le concours de l'administration des Beaux-Arts. Pour la rédaction des programmes, le choix des œuvres, des compositeurs et des interprètes, il faut que l'accord s'établisse, comme pour une question internationale, entre plusieurs départements, et, en outre, avec la direction et le personnel artistique des théâtres officiels. La correction du Protocole, la courtoisie de l'Élysée, la diplomatie du quai d'Orsay, ont à résoudre une multitude de questions fort délicates ; et quand le programme est établi, équilibré, minuté, et qu'on y a inscrit certains noms qui s'imposent, — par exemple ceux de Saint-Saëns et de Massenet, pour la musique, — les grosses difficultés commencent : il ne s'agit plus, en effet, que de faire la salle, d'arrêter la liste des invités, en tenant compte de toutes les situations (présentes et anciennes), et en ne froissant personne. Le nombre des anciens ministres à placer convenablement, pour ne citer que ce fait, est, je crois, de 45.

Considérées au point de vue des artistes, ces soirées ne sont pas moins une épreuve redoutable. Ce n'est pas que les meilleurs sujets de nos théâtres éprouvent quelque appréhension à se produire devant deux chefs d'État, une Reine, le personnel diplomatique au grand complet, chamarré d'uniformes éblouissants, et tout ce que Paris, dans le monde des arts, des lettres et des sciences, compte de plus distingué. Un pareil auditoire leur donne peut-être quelque émotion secrète, mais j'ose dire qu'ils en triomphent ; ce qu'il y a de vraiment ardu, c'est de toucher et de dérider ce public exceptionnel, de le faire sortir de sa gravité officielle, de lui arracher un applaudissement, une marque d'admiration vive et sincère. Les meilleurs y échouent.



C'est à ce dernier point de vue que je m'étais placé, avec une sympathie très partielle pour les artistes, en suivant le concert qui a été donné à la Présidence de la République, dans la très belle salle des Fêtes du palais de l'Élysée, le 14 du mois dernier, devant le Président de la République et M<sup>me</sup> Loubet, le Roi et la Reine d'Italie. Fugère, commence par *dire* deux mélodies : *Plaisir d'amour*, de Martini, et *Les Vieilles*, de Lévadé. Évidemment, l'excellent artiste a pensé qu'au lieu de donner de la voix et de se livrer à une mimique expressive, il valait mieux phraser gentiment quelques jolies et menues choses. Il chante en demi-teinte, d'ailleurs avec un art consommé. Il se retire sans qu'une seule marque d'approbation ait été donnée ; et, à ceux qui ont l'habitude de nos théâtres du boulevard, ce silence donne l'impression d'une lacune un peu pénible. M<sup>me</sup> Marguerite Carré, la charmante femme du Directeur de l'Opéra-Comique, succède à Fugère, sans intervalle appréciable : elle dit, de façon exquise, la Berceuse de *Jocelyn* (B. Godard) et *Mattinata* de Paolo Tosti. Le résultat est le même. M<sup>me</sup> Bartet vient réciter, avec un naturel délicieux et une grâce parfaite, la poésie de Victor Hugo : *Lorsque l'enfant paraît*, et se retire après avoir fait une révérence royale. Le résultat n'est pas différent. En outre, pendant qu'elle est sur l'étroite scène encadrée de fleurs et de verdure, il y a, entre la salle des Fêtes et l'autre salle où est dressé le buffet, des diplomates, des officiers qui, étant debout et ne pouvant guère entendre, s'entretiennent tranquillement et ajoutent un murmure en sourdine à la voix des artistes, sans que personne songe, on le devine, à leur demander le silence. A M<sup>me</sup> Carré succède M. Clément, le ténor de l'Opéra-Comique, dont la voix est jeune, fraîche, pleine de charme (bien que, dans les passages de douceur et dans le *pianissimo*, elle tremble un peu...). Celui qui l'accompagne au piano, pendant qu'il chante le « Tournoiement » de Saint-Saëns, est un musicien qui, à lui seul, suffirait à enlever, partout ailleurs, un bruyant succès d'enthousiasme :



Vous n'imaginez pas avec quelle légèreté de doigts et quelle précision ce rythme est marqué ! le pianiste n'est autre que Saint-Saëns lui-même. Il n'obtient pas plus de résultat extérieur et appréciable que Fugère et les autres. Même observation pour M<sup>lle</sup> Bréval et pour Réjane, qui dans la comédie de *Lolotte* montre sa verve et son esprit parisiens. Celui qui, ostensiblement, déridel'auditoire — et ceci demande une explication — c'est Cadet, avec son monologue : *Moderne*. — « Qu'est-ce que c'est qu'être moderne ?... c'est être dans le train, et empêcher les autres d'y monter .. c'est avoir beaucoup d'argent. Quand on n'a pas beaucoup d'argent, on n'existe pas... En peinture, pas de dessin, pas de choses inutiles ! des taches de couleur... En sculpture, vous donnez trois coups de poing dans la terre glaise : deux pour les yeux, un pour la bouche, et vous êtes *moderne*. En ce moment, tenez, vous m'écoutez ; vous n'êtes pas *modernes* ! Vous devriez dire : *c'est idiot !* sans m'avoir écouté », etc. Jecite de mémoire ce morceau d'éloquence ; il a fait rire. — Est-ce à dire que le monde officiel n'apprécie pas l'art sérieux et



n'aime que la gaudriole ? non ; le monde officiel a trop souvent l'occasion d'entendre des artistes pour n'avoir pas un goût éclairé, formé, en dehors de la culture générale de l'esprit, par une expérience presque journalière ; seulement, il est maître de ses nerfs et de son imagination ; il est habitué à dominer sa sensibilité ; il obéit à des raisons de haute convenance en ne préjugant pas la valeur d'une œuvre ou de ses interprètes, et en laissant à celui qui préside la réunion le soin et la liberté de donner le signal des marques de contentement. Or, celui qui occupe le premier fauteuil est obligé de mesurer ses paroles et ses gestes. Enfin, le monde officiel nous montre, par voie de contraste, combien sont factices et suspects les *bravos* coutumiers du théâtre. Dans les applaudissements qui ébranlent les salles du boulevard, un soir de première, quelle part convient-il de faire à l'admiration vraie, et au zèle des amis, à l'affreuse claque ? Quant au rire provoqué par Coquelin cadet, il est, certes, très mérité, mais d'ordre physiologique : il ressemble à l'inévitable crispation altérant les traits d'un visage qu'on chatouillerait avec une plume de paon.

Ces observations s'appliquent aussi à la soirée de gala qui fut donnée le lendemain à l'Académie nationale de musique, avec beaucoup d'éclat. Ce fut d'abord un beau et rare spectacle de voir la charmante Reine d'Italie monter, au bras du Président de la République française, les marches de cet incomparable escalier de l'Opéra dont la somptuosité vénitienne est un cadre si bien approprié à de telles solennités. Dans l'*Odyssée*, Ulysse rencontrant la jeune Nausicaa, lui parle ainsi : « Es-tu mortelle, ou déesse ? A Délos, j'ai vu autrefois un palmier à la tige élancée qui ombrageait l'autel d'Apollon ; tu lui ressembles par la taille... » Ce souvenir homérique m'est revenu à l'esprit en voyant Sa très gracieuse Majesté la Reine Hélène, qui est grande, brune, et d'une grâce souriante.

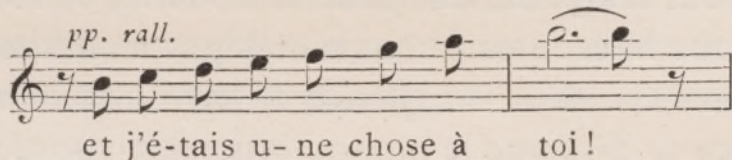
Dans la salle, il y eut, pour la première partie de la représentation, une température un peu insolite, toutes les places étant occupées jusqu'aux gradins les plus élevés ; mais cet inconvénient fut bientôt corrigé, et rendit plus appréciables les deux buffets installés dans les couloirs.

C'est encore Coquelin cadet et son camarade Truffier qui, dans le *Bourgeois gentilhomme*, et pour la raison que j'ai dite, ont arraché aux auditeurs quelques inévitables et instinctives manifestations. Mais les autres artistes n'ont pas été moins appréciés, avec, çà et là, quelques réserves.

M. Alvarez paraissait dans *Aïda* (II<sup>e</sup> acte). La dernière soirée de gala où je l'avais entendu est celle de Covent-Garden, lors du voyage du Président en Angleterre. Alvarez y chanta le deuxième acte de *Carmen*, et j'ai encore dans l'oreille une erreur d'interprétation, une faute de goût dont je fus franchement choqué. On connaît cette scène où Don José rappelle à Carmen combien il l'a aimée :

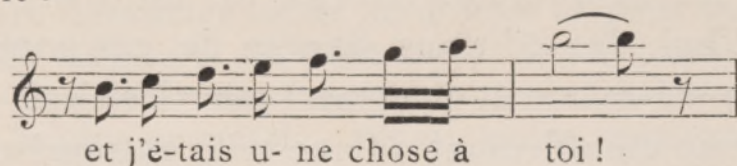
Tu n'avais qu'à paraître,  
Qu'à jeter un regard sur moi,  
Pour t'emparer de tout mon être,  
O ma Carmen ! *Et j'étais une chose à toi.*

Bizet a écrit :





Mais Alvarez disait :



Il n'y a pas eu de faute semblable à lui reprocher dans *Aïda*. MM. Noté et Gresse ont fait admirer une fois de plus le pur métal de leur voix (bien qu'il y ait eu, plus d'une fois, un peu d'hésitation). M<sup>lles</sup> Bréval et Flahaut ont convenablement représenté le chant français ; de M. Chambon, j'aime mieux ne rien dire.

Quelques auditeurs difficiles ont souri en voyant au programme la *Maladetta* ; mais M. Gailhard n'a certainement pas cédé à un banal sentiment d'amour-propre en demandant la reprise d'une de ses œuvres : il a tenu à montrer à nos hôtes royaux deux étoiles admirables, M<sup>lles</sup> Zambelli et Sandrini, et il a eu parfaitement raison. Les deux célèbres danseuses, dans les rôles de Lilia et de la Fée des neiges, ont été un enchantement pour les yeux : et tant pis pour ceux qui n'apprécient pas à sa juste valeur, comme elle le mérite, la très agréable musique de M. Paul Vidal !

Une dernière observation ! Il est regrettable que les chanteuses ayant à produire leur talent dans de pareilles fêtes choisissent, d'habitude, quelques pages d'un opéra contemporain où il y a plus de déclamation que de chant véritable, au lieu d'exécuter un de ces brillants morceaux où il y a des vocalises, des points d'orgue, trilles, notes piquées, etc..., en un mot, tous les agréments et toutes les difficultés du métier. Ces morceaux-là sont parfaitement déplacés dans un drame lyrique ; ils seraient tout à fait de circonstance dans une soirée de gala. Mais où sont, aujourd'hui, les chanteurs ou les chanteuses qui seraient capables de nous donner ce régal spécial ? Si le règne de la vocalise est fini, ce n'est pas seulement parce que notre conception présente de l'opéra le veut ainsi.

X...

### Jean Titelouze (1563-1633). — Un précurseur. — L'art primitif de la composition pour l'orgue.

ALEXANDRE GUILMANT et ANDRÉ PIRRO : *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

*Œuvres complètes de Jean Titelouze*. Paris, 1903, Durand et fils.

Il fut un temps où les compositeurs de musique se désintéressaient complètement de l'histoire de leur art ; où un élève du Conservatoire, en possession de ses diplômes et de ses recettes pour construire une bonne fugue ou un finale d'opéra, ignorait paisiblement Rameau, Couperin ou Josquin Deprès (ses vrais ancêtres cependant), connaissait mal Beethoven et ne voyait dans l'œuvre de Bach qu'un utile recueil d'exercices. Aujourd'hui le passé a repris ses droits : on sait que nulle règle d'école ne vaut l'enseignement des œuvres ; et c'est le culte des maîtres anciens de la musique française, de Rameau en particulier, qui fait, en grande partie, la force et l'indépendance de la musique française moderne. Il y a plus : quelques-uns de nos compositeurs, et non des moindres, un Vincent d'Indy, un Saint-Saëns, consacrent une partie de leur temps et de



leur talent à relever les monuments oubliés de notre art et à les restaurer : on peut lire, aujourd'hui, des éditions signées de ces noms illustres ; grand et bel exemple d'oubli de soi-même et de respect pour les chefs-d'œuvre ! Je ne crois pas m'avancer beaucoup en affirmant qu'une telle entreprise était au-dessus des forces intellectuelles comme des forces morales d'un Adolphe Adam.

Parmi ces musiciens érudits et philologues qui caractérisent si heureusement notre époque, il faut faire une place à part à M. Alexandre Guilmant. Les *Archives des Maîtres de l'Orgue*, publiées en fascicules depuis 1896, sont l'hommage ému d'un maître à ses obscurs devanciers, un Raison, un Gigault, un Clérambault, à tous ces organistes français qui s'efforçaient de donner à leur instrument un style qui lui fût propre. En même temps, c'est une publication d'une haute valeur scientifique, où les textes sont rigoureusement respectés, où toute correction reconnue nécessaire est signalée par une note, où chaque recueil enfin s'accompagne d'une Notice biographique qui reconstitue l'homme et son milieu : ces Notices sont l'œuvre de M. A. Pirro, dont nos lecteurs pouvaient apprécier récemment le savoir et le goût délicat (1).

Jean Titelouze, dont l'œuvre paraît aujourd'hui en volume, est le plus ancien de ces vieux maîtres : il est né en 1563, à Saint-Omer, sur cette terre de Flandre à qui la France doit un si grand nombre d'excellents musiciens. Sa carrière entière se passa à Rouen, où il fut organiste de Saint-Jean dès 1585, et de la cathédrale en 1588. Il fut nommé chanoine en 1610, et devint un des hommes importants de la ville, fort réputé comme compositeur, lettré d'ailleurs, auteur de vers qui valent ceux des recueils du temps, consulté par le P. Mersenne comme une autorité en la question des modes et de leurs effets moraux (2), loué enfin par le bel esprit Saint-Amant (3) :

Si Pan eût su ce que tu sais,  
Oh ! qu'en ces glorieux essais  
Des chalumeaux contre la lyre,  
Apollon, ce divin sonneur,  
Eût cédé bientôt au Satyre  
Le prix, le mérite et l'honneur !

Tu charmes si bien les mortels  
Lorsqu'ils vont devant les Autels  
Rendre leurs plus dévots hommages,  
Que sans certains tours d'yeux qu'ils font  
On les prendrait pour des images,  
Ou ces pierres pour ce qu'ils sont...

Le recueil de M. Guilmant comprend deux œuvres distinctes ; le livre des *Hymnes de l'Église*, qui parut chez Pierre Ballard en 1623, et le *Magnificat* (1626) Ce sont là de vrais incunables de la musique d'orgue, puisque le premier livre des *Toccate e partite* de Frescobaldi est de 1614, que les *Recercari e Canzoni francese* sont de 1615, et que Samuel Scheidt n'a publié qu'en 1624, à Hambourg, sa *Tabulatura nova*. Titelouze témoigne lui-même, d'ailleurs, de la nouveauté de sa tentative (4) :

(1) *Revue* du 1<sup>er</sup> octobre 1903.

(2) Lettres de Titelouze à Mersenne du 2 mars et du 9 août 1622.

(3) Préface au livre des *Hymnes*, p. 6.

(4) Préface au livre des *Hymnes*, p. 3.



Or ce qui m'a encore davantage incité de donner ce petit ouvrage au public, a été de voir des volumes de tablature de toute sorte d'instruments imprimés en notre France ; et qu'il est hors de la souvenance des hommes qu'on en ait imprimé pour l'Orgue, instrument le plus accompli tant du genre pneumatique que des autres genres... (1).

Il s'agit donc pour lui de créer un genre de musique nouveau. Quels seront ses modèles et ses principes ? Le chant liturgique le guidera tout d'abord : en effet, l'orgue a pour mission unique, à cette époque, de dialoguer avec le chœur des chantres, ou de lui donner des préludes : c'est à cet usage que font allusion ces vers de Titelouze :

Qu'entends-je ? ô Dieu, quel motet angélique  
M'emporte l'âme en ses charmes nombreux ?  
Quoi ! ce bel orgue au ton du chœur réplique  
Comme un écho, et semble qu'un cantique  
Se donne en prix à qui chantera mieux (2).

Aussi Titelouze reste-t-il toujours fidèle aux tonalités grégoriennes ; souvent même il laisse apparaître, à la basse, le thème liturgique sur lequel il construit son contrepoint : si bien que son œuvre nous renseigne sur les altérations que le plain-chant avait subies dès son époque : car il se conforme rigoureusement à l'usage, même lorsqu'il le désapprouve (3). Mais le thème fourni par la liturgie n'est que la matière sur laquelle l'imagination du compositeur doit s'exercer. Pour la mise en œuvre, il ne manquait pas de modèles : et les compositions vocales de Roland de Lassus, Guerrero, Claudin Le Jeune, du Caurroy, étaient encore exécutées par la maîtrise de Rouen ; et ainsi l'art naissant put s'inspirer des chefs-d'œuvre d'un art arrivé au dernier degré de sa perfection.

Le principe de la polyphonie vocale est le contrepoint, c'est-à-dire la combinaison de mélodies indépendantes, dont le concours produit des accords. L'indépendance des mélodies est elle-même tempérée par le principe de l'imitation, selon lequel une partie doit reprendre la mélodie qu'une autre partie vient de quitter ; lorsque l'imitation est rigoureuse, elle prend le nom de *canon* ; en passant d'une partie à l'autre, la mélodie se trouve transposée d'une octave, ou d'une sixte, ou d'un intervalle quelconque ; le canon à la quinte, s'il est disposé de manière à éviter toute modulation, s'appelle une fugue. Il existe d'autres procédés d'imitation plus raffinés : on peut prendre la mélodie à rebours, ou en renverser tous les intervalles, comme dans un miroir. Enfin l'imitation libre reproduit seulement les contours généraux d'un motif.

La superposition des mélodies produit l'harmonie, qui est en principe consonante ; mais les maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle avaient su varier leur trame harmonique par un emploi de plus en plus étendu de la dissonance. Les derniers venus, et les plus grands de tous, Roland de Lassus, Palestrina, Costeley, ne craignaient même pas les altérations chromatiques, qui donnent un accent pathétique ou

(1) Préface au livre des *Hymnes*, p. 4.

(2) Cité par M. Pirro dans sa *Notice*, p. xiii.

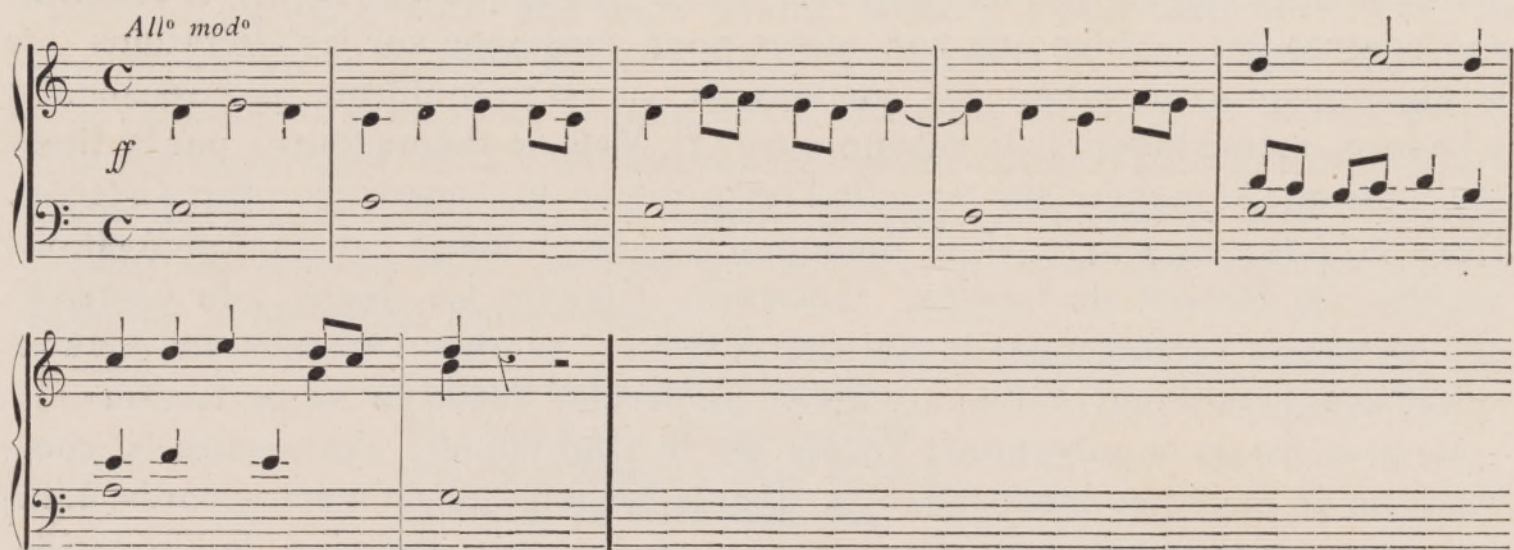
(3) « J'avoue qu'il serait à désirer qu'en deux ou trois de ces hymnes les modes ou tons de l'Eglise fussent mieux observés, comme nous ferons en des ouvrages libres ; mais le plain-chant reçu de longtemps en l'Eglise étant mon sujet, me contraint d'y conformer les fugues et contre-point. » Préface au livre des *Hymnes*, p. 3.



mélancolique, fort recherché à cette époque où la musique tendait vers l'expression. Mais l'emploi de ces altérations était limité par la difficulté de l'intonation vocale.

Cette difficulté n'existe plus pour l'orgue, ainsi que le remarque Titelouze lui-même : un intervalle de triton ou de quinte augmentée, une succession indéfinie de demi-tons se frappent aussi aisément sur le clavier qu'une quarte juste ou une gamme diatonique. Il était donc à craindre que, libéré de toute entrave, le compositeur n'entassât sans mesure altération sur altération, ainsi que le firent quelques-uns de ses successeurs, et Frescobaldi lui-même, dans sa *Toccata cromaticha per l'Elevazione* (1635). Il n'en est rien. Titelouze se permet les dissonances, comme « le Peintre use d'ombrage en son tableau pour mieux faire paraître les rayons du jour et de la clarté », mais il emploie sobrement les intervalles chromatiques ; et l'imitation devient le principe fondamental de son style, logique avant tout.

Tantôt cette imitation est libre, et se joue dans les parties supérieures, tandis que le chant résonne à la basse ; ainsi dans cette pièce construite sur le *Veni Creator* (p. 18) :

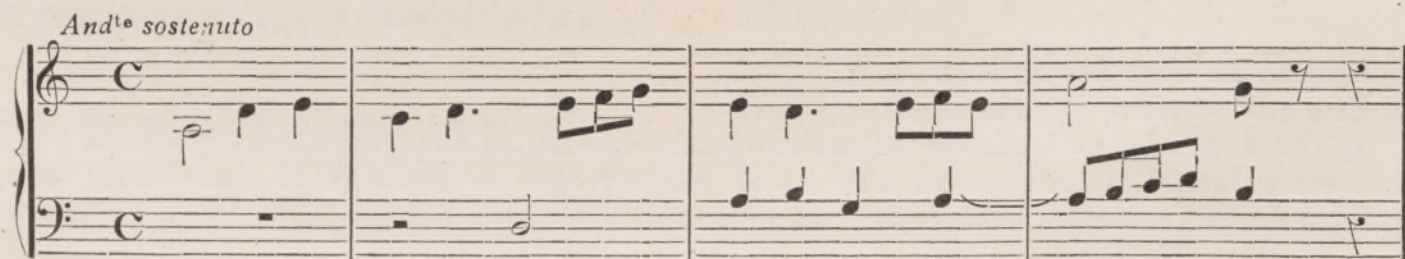


Ce contre-sujet animé, qui sort du grave plain-chant, est d'un bel effet : avec une richesse d'invention et une liberté supérieures, Bach ne procédera pas autrement dans ses *Chorals* d'orgue.

Ailleurs un canon à l'octave se poursuit d'un bout à l'autre du morceau (p. 22) :

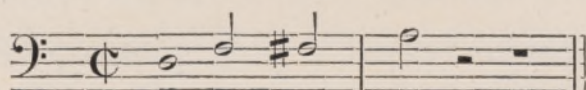


Ou bien le style fugué apparaît, en toute sa majesté (*Ave maris Stella*, p. 42) :

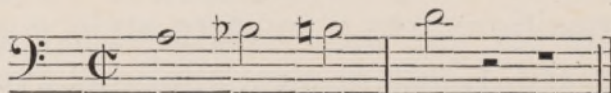




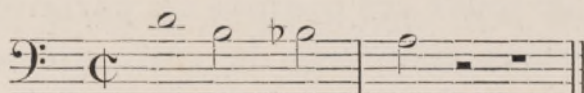
Voici enfin un motif qui, déjà intéressant par son altération chromatique, est l'objet d'un travail des plus curieux (*Magnificat*, p. 105).



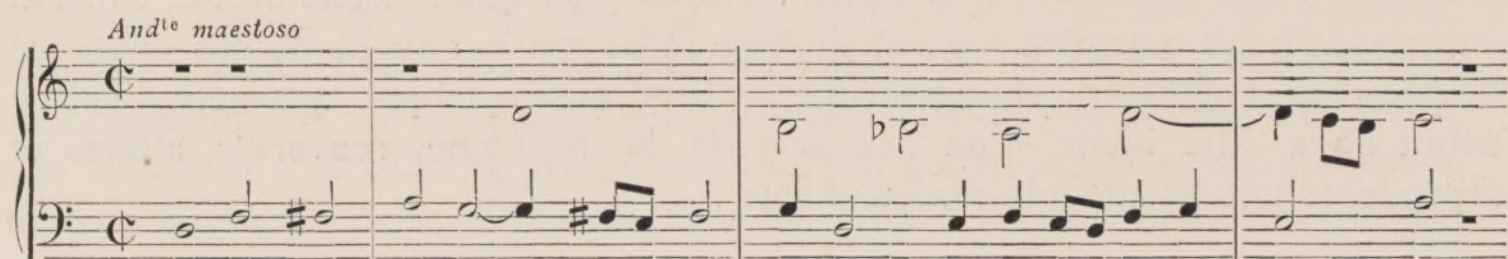
Si l'on voulait répondre selon les règles de la fugue à cette phrase comprise entre la tonique (*ré*) et la dominante (*la*), il faudrait aller de la dominante à la tonique :



Mais Titelouze préfère renverser le motif : la tierce mineure, prise au-dessous duré, donnera un *si* ; la tierce majeure, un *si b* ; la quinte (toujours en dessous) donnerait un *sol*, qui sera remplacé par un *la* afin de rester dans le ton :



C'est ce thème qui va être combiné avec le premier, dans une fugue à quatre voix, d'une harmonie ample et riche, où le caractère opposé du sujet et de sa réponse produit un dialogue fort émouvant :



Titelouze, qui aimait son instrument, en a donc bien compris le caractère essentiel : la gravité volontiers un peu sombre et sévère, la dignité, la force. Il ne s'est pas égaré en de frivoles imitations du clavecin ou du luth, il n'a pas cherché, au hasard, des harmonies nouvelles. Il s'est inspiré de la musique religieuse de son temps, c'est-à-dire du plain-chant et des œuvres polyphoniques ; et l'on comprend l'enthousiasme des contemporains devant ces savantes constructions, qui imitent la richesse des architectures vocales, avec quelque chose de plus solide, de plus rigoureux, de plus impersonnel, comme il convient à l'instrument qui tire

D'un sourd métal une grande harmonie (1).

Pour l'excellent exemple qu'il donna par là à ses successeurs, Titelouze mérite d'être compté, au même rang que Frescobaldi et Scheidt, parmi les fondateurs de la musique d'orgue ; et il faut louer sans réserve MM. Alexandre Guilmant et A. Pirro d'avoir tiré son nom de l'oubli.

LOUIS LALOY.

(1) Vers de Titelouze cité par M. André Pirro dans sa *Notice*, p. viii.



### Publications nouvelles.

I. DE CAMONDO. — *Fantasque* (caprice pour piano), *Ile bleue* (mélodie, poème de Maurice Bouchor), *Une autre* (id., paroles d'Armand Silvestre), *Pulcinellata* (pour piano), *l'Absente* (mélodie, paroles de Silvestre), *Musette*, *Au bord du Ruisseau*, chez Enoch, 27, boulevard des Italiens. — C'est sans doute une grande qualité, chez un compositeur, de n'être asservi à aucune routine, d'avoir l'esprit entièrement libre, et de chercher des formules nouvelles, comme le fait M. I. de Camondo dans ces compositions très « modern style » qui plairont aux admirateurs de M. Albéric Magnard. L'auteur s'est appliqué avec un soin remarquable à éviter tout ce qui donne de la clarté au rythme et à la pensée, tout ce qui charme l'oreille commune, tout ce qui serait suspect de naïveté dans le sentiment. Son « Ruisseau » ne ressemble en rien à celui sur lequel se pencha Narcisse, et son « Ile bleue » est plutôt très grise, tout embrumée de dissonances étranges. Le pianiste qui lit et essaye de jouer ces poèmes est parfaitement ahuri ; il ne trouve même pas, çà et là, ces brèves éclaircies de vraie mélodie qui, selon le mot de Schumann, sont la halte sous les palmiers après la marche sur les sables. Y a-t-il dans ces œuvres autre chose qu'une recherche un peu pénible de la singularité ? Je veux croire que M. de Camondo est sincère, et, s'il a une personnalité, je la respecte. Je lui reproche cependant d'aimer la tache de couleur descriptive plus que l'idée musicale, et la ligne torturée plus que la ligne droite, courbe, ou brisée ; je lui reproche surtout de demander souvent au piano des effets de timbres que l'orchestre seul pourrait réaliser avec quelque agrément. Tel ce début de « l'Ile bleue » où des accords de septième, renversés, altérés et arpégés, représentent (?) la couleur bleue :



Je lui reproche d'abuser des contrastes, des *pp. subito*, voire des *p.p.p.p.*, des modulations enharmoniques, de certaines formules emphatiques et un peu vides (péroration de *Fantasque*), de la virtuosité pianistique, enfin des indications de nuances. La vraie musique n'a pas besoin de gloses intercalées entre les portées ; M. de Camondo les prodigue cependant et laisse ainsi apparaître — c'est un critérium qui trompe rarement — sa préciosité : *Stridente, giocoso, deciso, ardito, agitando, vibrato sic, mormorendo, allargando e vibrato, espressivo ma capriccioso, strepitoso, ... estinto.... pesante, delicato, tutta forza*, etc... Ces mots se lisent presque à chaque page, à côté d'indications en français : *plus douloureux, lourdement*, etc... On trouve même celle-ci : *rythmé* ! Pourquoi pas cette autre : *musical* ? Tout ce commentaire est inutile, et rappelle certaines musiques écrites pour les sublimes poèmes du Sâr Peladan. Un homme du monde qui va dire un joli mot n'a pas besoin d'avertir, au préalable, qu'il va montrer beaucoup d'esprit ; il en est de même pour le compositeur ; sa musique parle pour lui : et si telle phrase



est « passionnée », « ou délicate », ou « enjouée », il n'a pas besoin d'y mettre une étiquette. Ce qu'on lui demande avant tout, ce sont des idées mélodiques. Malgré ces réserves, la musique de M. I. de Camondo est intéressante et rare ; elle témoigne d'une grande habileté d'écriture et doit être considérée comme un document dans l'évolution du goût contemporain. J'ajoute qu'un pianiste de première force, absolument maître de son instrument, pourrait seul en donner une exécution convenable. — J. C.

J. J. MOUIS. — *Méthode musicale commatique. Transposition instantanée* (chez l'auteur, Chalon-sur-Saône). — L'auteur a pris un brevet pour son invention, et sa brochure, précédée de certificats élogieux, a un peu les allures d'un prospectus promettant des merveilles : *lecture immédiate de toutes les notes, — suppression de toutes les clefs, — transposition instantanée de toute musique, — durée des études musicales réduite au quart, etc.*, voilà quelques-uns des bienfaits que nous annonce M. Mouis. Sa méthode, qui ne manque pas d'ingéniosité, est d'une simplicité enfantine, et plus d'un commençant a dû la pratiquer déjà, instinctivement. Elle consiste à enseigner les notes en prenant pour base les touches du clavier de piano, au lieu de la portée de cinq lignes ; elle substitue, dans la première leçon, un point de départ concret à un point de départ abstrait. Quant à la transposition, qui est l'âme du solfège et de la composition musicale, elle se fait de la manière suivante : on juxtapose *verticalement* deux dessins sur chacun desquels est représentée l'octave du piano, avec ses touches noires et ses touches blanches. S'agit-il de transposer d'un ton la suite : *do mi fa* ♯ ? on reconnaît d'abord ces trois notes sur le premier dessin, et, à l'aide d'un trait *horizontal*, on les réunit aux notes qui sont placées un ton au-dessus des notes correspondantes dans le second dessin. — Je me borne à dire que ce procédé mécanique pourrait rendre des services à ceux qui, dépourvus de sens musical, seraient obligés de transposer de la musique *par écrit* ; mais que fera l'exécutant, le pianiste, lorsqu'un chanteur lui demandera, *ex improviso*, de transposer un ton plus haut ou plus bas ? Demanderait-il du papier, une plume et de l'encre pour se livrer à son petit travail ? En second lieu, si on adopte un système pédagogique impliquant la suppression des clefs, comment fera l'élève pour lire les œuvres des auteurs classiques ? Après s'être familiarisé avec le nouveau procédé, ne sera-t-il pas obligé d'apprendre l'ancien système, et cette dualité peut-elle aboutir à une « simplification » ? Méfions-nous des inventions qui rendent trop faciles les parties les plus délicates des études musicales, et qui ne s'adressent qu'aux yeux en laissant l'oreille inactive.

LES RR. PP. BÉNÉDICTINS DE SOLESMES. — *Kyriale, ou les chants ordinaires de la messe*, en notation moderne. Tournai, Desclée, Lefebvre, 1903.

Ces chants sont ceux qui ne changent point de dimanche en dimanche : le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, etc... Ils ne figurent pas dans les plus anciens manuscrits liturgiques ou y sont ajoutés en supplément. Le petit livre qui paraît aujourd'hui n'est qu'un extrait et comme un spécimen d'un grand travail qui comprendra tous les chants de la messe et des offices, transcrits en notation moderne : il nous annonce que l'œuvre des Bénédictins n'est pas compromise par leur exil.

Ces traductions du plain-chant en notation moderne sont fort utiles, mais très délicates aussi en ce qu'elles forcent à se prononcer sur la question du rythme. Les Bénédictins n'ont pas reculé devant cette difficulté ; adoptant pour unité la



croche, ils indiquent les temps frappés, non par nos modernes barres de mesure, mais par des points : l'effet est exactement le même, mais la mélodie ne paraît pas sectionnée en compartiments étanches : on sait combien cette fâcheuse apparence a nui à notre musique. Quant à l'interprétation du rythme, elle est conforme aux théories du R. P. Mocquereau, dont nous avons déjà dit quelques mots au sujet des publications de M. Bas (1) ; nous y reviendrons.

L. L.

### Monsigny.

Pierre-Alexandre Monsigny, dont nous publions plus loin une composition encore inédite, n'est guère connu de la plupart des amateurs que par un air charmant de l'opéra *Rose et Colas* (1764). Sans être un compositeur de grande envergure, il représente d'une façon aimable l'art lyrique français dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Né près de Saint-Omer le 17 octobre 1729, il fit ses premières études chez les Jésuites de cette ville, étudia spécialement le violon et sentit naître sa vocation de compositeur en entendant (1754) *la Serva Padrona* de Pergolèse (opéra écrit en 1733 par le célèbre musicien napolitain). D'abord livré à lui-même et aussi peu pourvu que le Belge Grétry de connaissances théoriques, Monsigny, après avoir été employé à la Chambre des Comptes du Clergé, à Paris, et nommé intendant de la maison du duc d'Orléans, n'apprit son métier qu'assez tard, sous la direction d'un Italien, Pietro Gianotti, alors contrebassiste à l'orchestre de l'Opéra, et disciple de Rameau pour l'enseignement.

On doit à Monsigny : *les Aveux indiscrets*, représentés en 1759 au théâtre de la foire Saint-Laurent ; *le Maître en droit, le Cadi dupé* (1760), *On ne s'avise jamais de tout* (1761), *le Roi et le Fermier* (1762), *Aline, reine de Golconde* (1766), *l'Île sonnante* (1768), *le Déserteur* (1769), *le Faucon* (1772), *la Belle Arsène* (1773), *le Rendez-vous bien employé* (1774), et *Félix* (1777), qui eut un très grand succès.

A la mort de Piccini (7 mai 1800), il fut nommé Inspecteur des études au Conservatoire, mais dut abandonner cette charge en 1802, à cause de l'insuffisance de son savoir technique. Il entra cependant à l'Académie en 1813, comme successeur de Grétry.

Monsigny mérite l'attention de l'historien, non pas seulement à cause de sa facilité mélodique assez remarquable, mais parce qu'il est un des créateurs de l'Opéra-Comique. *L'Orage* que nous publions plus loin est un des premiers du genre.

### Opéra-Comique : La Tosca.

*La Tosca* fait de belles recettes à l'Opéra-Comique, et s'annonce comme un grand succès. (Voir aux *Informations*). Me voilà bien à l'aise pour en reparler.

*La Tosca*, comme je l'ai exposé dans le dernier numéro de la *Revue musicale* (2), est un *mélodrame*, et, malgré les librettistes qui l'ont adaptée, elle est restée

(1) *Revue* du 1<sup>er</sup> octobre 1903.

(2) Numéro du 15 octobre.



un mélodrame, c'est-à-dire quelque chose de peu lyrique et, par conséquent, difficilement *musicable*.

M. Puccini s'est tiré de l'aventure à force d'adresse. Il est certainement un des compositeurs de la jeune école italienne avec lesquels on est forcé de compter. Il est plus qu'un compositeur, il est un homme de théâtre ; et ceci signifie qu'il sait traduire en musique une scène ; il le fait avec une expression juste, avec le sentiment du pittoresque. Mais essayer de traduire des scènes d'action extérieure, de terreur physique, c'est chose difficile, pour ne pas dire impossible.

Aussi, pour souligner musicalement des situations théâtrales dont le tort est de n'être pas préparées (puisque les cinq actes du drame ont été réduits à trois dans l'opéra), est-il obligé de suivre la voie que ses collaborateurs lui ont tracée ; sa musique est, si j'ose m'exprimer ainsi, de la musique de tachiste ; elle procède par brusques oppositions brutales. Elle recourt aussi aux moyens faciles, tels que les accompagnements de harpe, les successions de quintes et de sixtes. Elle a des empâtements subits quand l'action se corse, elle présente ensuite des unissons d'orchestre qui sont vraiment, aujourd'hui, un peu élémentaires.

Le public n'y regarde pas de si près ; il se laisse séduire par la mélodie, il aime la clarté et déteste tâtonner dans l'imprécis. Et voilà pourquoi *la Tosca* est accueillie par des acclamations, par des *bis* qui semblaient d'abord des protestations contre les goûts de la minorité que nous sommes.

Je vais essayer de donner une idée de cette partition qui fait à la fois du bruit et de la besogne, puisque les contrastes en sont violents et qu'elle souligne, sans en rien oublier, les grands et les menus faits de l'action.

Il n'y a ni ouverture ni introduction. Le rideau se lève sur trois accords qui pourraient presque être un *leitmotiv* ; mais M. Puccini ne s'encombre pas de monnaie wagnérienne. Angelotti entre sur des mesures syncopées, haletantes, auxquelles succèdent d'alertes petites phrases qui accompagnent l'entrée du sacristain. Quelques accords sinistres, des nuages dans cette gaieté, font présager les cruautés de Scarpia. Puis c'est un tourbillon de valse chantée et dansée par les enfants de chœur et le sacristain pour fêter la défaite de Bonaparte. J'avoue ne pas être sensible au rythme facile de cette valse qui ne risque pas de rendre Rodolphe Berger jaloux.

L'entrée de la Tosca et son duo avec Cavaradossi sont soulignés par des harpes et un carillon ; les cordes et les bois se fondent en un unisson : « Mais quels yeux valent tes yeux »... De l'orchestre monte, tutti formidable où se superposent des cloches, des chœurs, l'orgue, un *Te Deum*, le tout formant un finale qui a l'air de monter à l'assaut du succès. L'effet est gros, mais l'oreille souffre de si lourdes sonorités !

Le deuxième acte, très sombre, débute par des chœurs chantés dans la coulisse, et une gavotte modulée par la flûte. Des pizzicati de contre basses nous indiquent que si on est gai dans la coulisse, on va voir de terribles choses sur la scène. Tout à coup les cuivres sévissent pour marquer l'horreur du supplice de Cavaradossi, tandis que la flûte persifleuse module la cruauté ironique du tortionnaire Scarpia. La Tosca suppliante chante une romance d'expression très italienne : *D'art et d'amour je vivais toute* ; et, après le meurtre de Scarpia, un long mélodrame accompagne la pantomime de la Tosca. Ce mélodrame évoque évidemment le souvenir de ritournelles entendues à l'Ambigu : il en a la tenue et il s'adapte tout à fait à la situation.



Au troisième acte il faut noter un joli tableau : appels de cloches qui lancent leurs sonorités sur Rome endormie ; une suite de quintes accompagnent en un doux bruissement cet habile effet de matin que M. Puccini a du reste employé avec succès déjà dans la *Bohême*. Puis quatre violoncelles divisés chantent pendant la rêverie de Mario. Voici, en si mineur, une de ces phrases mélodiques : « O doux baisers, délicieuse ivresse », qui sont le frémissement de l'âme italienne, plus même, de l'âme napolitaine. Le public bisse ces romances, et la phrase que chante le ténor en écrivant une lettre à la Tosca semble destinée à faire le tour des ateliers où travailleront des âmes sentimentales.

Tandis que la Tosca et le peintre espèrent la liberté prochaine, un duo s'esquisse sur des accords arpégés à trois temps : « C'est pour toi que la mort m'était triste », qui est long et finit mal, en un unisson sans accompagnement. Enfin la fusillade qui tue Mario détermine une rapide marche funèbre, et le rideau baisse.

Une telle partition suit toutes les péripéties, toutes les phases du drame. Mais, à force de vouloir ainsi tout noter, elle devient touffue. Elle a un mouvement intense qui donne à la musique de M. Puccini comme le tremblotement d'un cinématographe.

L'orchestration en est brillante. D'aucuns préféreront à cette *Tosca* si ouvragée la grâce naïve, l'ingénuité chantante de la *Vie de Bohême* ; ils n'auront peut-être pas tort.

L'interprétation n'a pas nui à l'œuvre ; au contraire. Il est difficile de rêver une Tosca plus dramatique, plus expressive que M<sup>lle</sup> Claire Friché ; la voix a de la chaleur, avec des caresses exquises et aussi des sonorités superbes dans le haut. M. Beyle (Cavaradossi) conduit avec goût sa jolie voix de ténor ; il a joué et chanté avec chaleur et émotion. M. Dufrane (Scarpia) joue ce personnage odieux avec la froideur voulue ; il l'a créé avec son organe de baryton si bien timbré. M. Huberdeau est un Angelotti d'une effrayante conscience, et M. Delvoye un sacristain d'une gaieté fort avenante.

Une mention spéciale est due aux décors de M. Jusseaume ; celui du dernier acte, notamment, la plate-forme du château Saint-Ange, avec, dans le fond, Saint-Pierre, qui graduellement sort de sa ouate de brume aux rayons du soleil levant, est tout à fait délicieux en sa tonalité d'abord cendrée, livide, puis rose, dorée...

M. Albert Carré n'a rien négligé pour faire réussir *la Tosca* auprès du public ; les musiciens de toutes les écoles lui doivent de la reconnaissance pour la foi ardente et convaincue avec laquelle il monte leurs œuvres. A l'Opéra-Comique on pourra regarder *la Tosca*, alors même qu'on se lasserait d'en entendre la musique ; encore faudra-t-il en écouter les chanteurs, qui méritent une bonne part dans les applaudissements du public.

LOUIS SCHNEIDER.

---

**Concerts Colonne.** — *Dimanche 18 octobre.* — A l'occasion du centenaire de Berlioz, les concerts du Châtelet nous promettent, pour cette saison, le cycle presque entier de son œuvre. C'est justice. Personne n'a plus de droits à être célébré dans notre art que le précurseur de Wagner, de Liszt et de Richard Strauss. Et personne n'a plus de droits à le célébrer que M. Colonne, qui a été depuis trente ans son infatigable champion, et grâce à qui l'auteur de *la Damnation de Faust* ouit à présent, à Paris, d'une étonnante popularité. —



La *Symphonie fantastique*, qui était au programme du premier concert, est chère aux musiciens allemands contemporains, parce qu'ils y voient sans doute le premier exemple éclatant du genre qui fleurit maintenant chez eux : la symphonie descriptive. Cette œuvre romantique, très inférieure, à mon sens, à sa célébrité, très inférieure surtout aux œuvres suivantes de Berlioz (sauf l'ennuyeux *Harold*, et *Lélio*, dont je ne parle pas), vaut principalement par la scène aux champs, presque digne de Beethoven, et par la scène finale, d'une énorme fantaisie burlesque et macabre. L'exécution, un peu lourde, manquait de la verve diabolique qui convient. Mais c'est qu'il est bien difficile — pour ne pas dire impossible — de se remettre aujourd'hui dans l'état d'esprit anormal, et plus factice encore que morbide, où l'œuvre fut conçue. Le romantisme est mort, quoi qu'on fasse. Il n'en surnage plus que les œuvres, ou les fragments d'œuvres, qui avaient une valeur de sincérité profonde. Je doute que la *Symphonie fantastique* ait jamais été de celles-là. L'éclat de son style l'empêche toutefois de disparaître ; mais c'est une forme vide : l'âme n'y est plus.

Trois jeunes artistes des concerts Colonne, premiers prix du Conservatoire en 1903, M<sup>lle</sup> Jeanne Réol, MM. Ch. Arthur et A. Tourret, ont joué fort brillamment le *Concerto en sol, pour trois violons*, de J.-S. Bach. Il est regrettable que la partie d'accompagnement, écrite originairement pour trois violoncelles et cembalo, ait été alourdie par l'arrangement pour orchestre.

La *Symphonie avec chœurs* a été assez bien jouée, et assez bien chantée par MM. Daraux, Dantu, M<sup>lles</sup> de Nocé et Deville. Je reproche surtout à l'exécution de manquer de rythme et d'unité, d'être trop morcelée. Ce qui est chez Beethoven le développement continu d'une pensée intérieure devient une suite d'effets purement extérieurs, d'oppositions de timbres, d'ombres et de lumières. Les transitions entre les diverses parties de l'*adagio* ne sont pas assez délicates et mystérieuses. La fin pêche par l'insuffisance des masses chorales. Ils sont là 80 ou 100, qui chantent comme 4 (4 qui ne chanteraient pas bien). Mais il faut se résigner, et attendre sans doute, pour avoir des chœurs, le résultat des efforts que l'on tente aujourd'hui pour former, dès l'école, une génération musicale qui sache enfin chanter. — Nous avons déjà dit ce qu'il fallait penser de la traduction de l'ode de Schiller par M. Boutarel. Elle n'a aucune exactitude, et elle n'est pas française. — ROMAIN ROLLAND.

*Dimanche 25 octobre.* — L'impétueuse ouverture du *Carnaval Romain* de Berlioz est exécutée avec beaucoup de verve. Chaque fois que je l'entends, elle renouvelle mon regret qu'aucun théâtre français ne songe à monter *Benvenuto Cellini*. Une œuvre si jeune, si ardente, si débordante de vie, de mouvement et d'esprit ! Difficile à mettre en scène, — sans aucun doute ; mais cette difficulté même n'est-elle donc pas tentante pour un directeur artiste ? Bien monté, l'acte du *Carnaval* pourrait rivaliser d'effet avec les scènes de foule des *Maîtres Chanteurs*. Et malgré quelques taches de mauvais goût, la partition renferme certaines des plus pures inspirations de Berlioz. Pourquoi du moins les concerts n'en donnent-ils pas des fragments plus importants : l'acte de la fonte, par exemple, avec l'admirable bouillonnement de l'orchestre ?

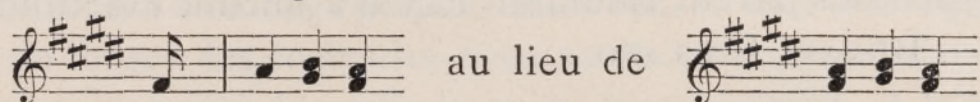
*Pelléas et Mélisande*, suite d'orchestre de M. Fauré, est une tapisserie pâle, pâle — on la voit à peine. Point désagréable, mais un peu indifférente.



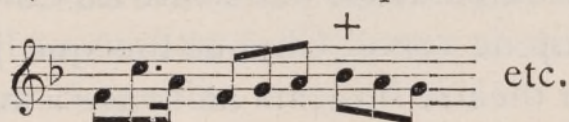
La guerre des concertos a recommencé. Une œuvre de M. Massenet en fut la cause. Pour cette fois, les concertophobes ont été écrasés. Non par la supériorité de l'œuvre, assurément. Elle est fort appliquée, et s'efforce presque à paraître classique ; mais elle est bien vulgaire et surtout inutile. Heureusement pour elle, elle était parfaitement jouée par M. Diémer ; et comment oserait-on faire de la peine à cet excellent artiste ? Mais il ne faudrait pas renouveler trop souvent de semblables épreuves, et l'année promet d'être chaude pour les concertos.

ROMAIN ROLLAND.

**Concerts Lamoureux.** *Dimanche 18 octobre.* — M. Chevillard, qui revient des fêtes de Berlin, organisées (ou désorganisées) en l'honneur de R. Wagner, a reçu le meilleur accueil de la part de son habituel public. Il a dirigé par cœur, avec une admirable sûreté de mémoire et de goût, la brillante ouverture de *Benvenuto Cellini* et la *Jeunesse d'Hercule*, qui a obtenu, comme lui-même, un très vif succès. M. A. Bruneau disait récemment que R. Wagner n'était plus, chez nous, le dieu du jour. Je crois, en effet, que sa conception du théâtre n'est plus celle que suivent ou imitent quelques-uns de nos compositeurs avancés, et que son style — d'ailleurs foncièrement classique — a été très dépassé à certains égards. On n'aurait pas cru, néanmoins, à un déclin de sa vogue, en voyant le grand nombre d'auditeurs et d'auditrices très élégantes qui remplissaient une salle trop étroite pour entendre le 3<sup>e</sup> acte du *Crépuscule des Dieux*. Cet acte est d'ailleurs une merveille ; l'introduction descriptive (ruissellement du Rhin), le joli trio des nageuses et l'étonnante marche funèbre l'imposent à l'admiration de tous. Quelle puissance et quelle couleur dans l'instrumentation de Wagner ! Son orchestre est plein sans surcharge, fort avec aisance, prodigieusement mélodique, jamais brutal et dissonant de parti pris, respectueux de la grammaire musicale, juste, discret dans la couleur, vivant et léger ; l'air et la lumière y circulent incessamment ; la dépense de force y est toujours réglée par l'idée à exprimer. — Les musiciens de M. Chevillard ont été excellents, comme de coutume, sauf quelques défaillances peu importantes. Dans la *Jeunesse d'Hercule*, quelques attaques ont manqué d'ensemble ; ainsi on a entendu, à deux reprises :



et, au début du *Crépuscule*, le corniste a manqué son si bémol :



Mais ce sont là de très légères fautes, rarement inévitables. — M. Van Dyck a obtenu un très vif succès, bien que sa voix ait l'éclat du soleil couchant plutôt que la fraîcheur du soleil levant. — C.

— *Concert du dimanche 25 octobre.* — La symphonie en ré mineur de M. Witkowski (entendue pour la première fois en 1900 à la Société nationale) est une œuvre considérable où tout est digne d'estime, mais un peu diffuse et obscure, parfois agressive, et où l'émotion vraie est peu apparente, à travers les recherches du style. On lui a fait un accueil assez bon.

M<sup>me</sup> Kaschowska, qui soutenait le rôle difficile de Brünnhild, s'en est tirée avec talent et autorité.



### Actes officiels. — Informations.

M. HENRY ROUJON. — M. Henry Roujon va quitter dans quelques semaines la direction des Beaux-Arts, et nous saisissons cette occasion de rendre hommage à l'éminent administrateur qui fut toujours pour nous — et qui restera, nous l'espérons bien ! — un ami. Le jour où M. Roujon consentit à laisser poser sa candidature à l'Académie des Beaux-Arts, pour la succession de notre excellent et regretté ami Gustave Larroumet, il fut certain qu'on allait le perdre comme directeur ; et les faits n'ont pas démenti cette conviction : c'est ainsi que l'Institut vient de le désigner pour les fonctions de Secrétaire perpétuel. Doué d'une très vive intelligence, fort érudit dans la plupart des questions d'art, connaissant parfaitement les artistes de son temps, excellent diplomate à l'occasion, plein de verve française, homme de cœur et d'esprit, de relations toujours charmantes, M. Roujon s'est acquitté avec une supériorité réelle, durant douze années environ, de fonctions particulièrement délicates. Il reçoit aujourd'hui une haute récompense de son mérite, et nous l'en félicitons bien sincèrement, heureux de voir les honneurs aller à ceux qui les méritent. — J. C.

— On a prononcé, dans quelques milieux officiels, le nom de ceux qui ont fait acte de candidat pour succéder à M. Roujon : M. Sainsère, ancien chef de cabinet de M. Barthou, aujourd'hui au Conseil d'État (section des Travaux publics) ; M. Marcel, également du Conseil d'État (section des Finances) ; M. Couyba, député, ancien rapporteur du budget des Beaux-Arts ; M. Pol Neveu, ancien attaché au cabinet de M. Georges Leygues, aujourd'hui inspecteur général des Bibliothèques... On nous affirme que M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique, a l'intention de ne nommer le successeur de M. Roujon que quand la pension de retraite de ce dernier sera liquidée ; mais, dès maintenant, le choix du gouvernement paraît arrêté ; nous ne voulons pas avoir l'indiscrétion de le publier...

— M. Jules Combarieu, docteur ès lettres, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, inspecteur de l'Académie de Paris et directeur de la *Revue musicale*, vient d'être chargé d'inspecter les lycées de Paris au point de vue de l'enseignement de la musique. Au ministère de l'Instruction publique, on est décidé à « faire quelque chose » pour l'enseignement du chant, et il en est grand temps.

*Conseil supérieur d'Enseignement du Conservatoire national.* — Le Conseil supérieur d'Enseignement du Conservatoire (section des études musicales) a été convoqué le vendredi 30 octobre, à 5 heures, à la Direction des Beaux-Arts. L'ordre du jour pour la séance était ainsi fixé :

1<sup>o</sup> Formation d'une liste de candidats pour l'emploi de professeur de chant, en remplacement de M. Crosti, atteint par la limite d'âge ;

2<sup>o</sup> Délibération sur les propositions du directeur du Conservatoire relatives aux classes d'harmonie, fugue et solfège.

— Sur les fonds d'un crédit spécial, le Conservatoire vient d'acquérir deux harpes chromatiques (système Lyon) destinées à la classe récemment créée pour cet instrument.

— M. le ministre de l'Instruction publique vient d'accorder un hautbois (système Gillet) aux succursales du Conservatoire de musique à Nantes et à Perpignan ainsi qu'à l'Ecole nationale de musique de Bayonne.

— Une concession d'ouvrages a été accordée, sur les fonds de la Direction des Beaux-Arts, aux Ecoles de musique ci-après désignées :



*Aix* : 20 exemplaires des petits solfèges harmoniques, en 3 volumes, de E. Batiste;

*Abbeville* : 15 exemplaires du livre n° 1, 10 exemplaires du livre n° 2, 10 exemplaires du livre n° 3 des solfèges de Batiste;

*Caen* : Grande méthode de cornet à pistons d'Arban.

CONCOURS CRESSENT. — Conformément au programme inséré au *Journal officiel* du 5 septembre 1902 et suivant les généreuses intentions de M. A. Cressent qui a légué une rente annuelle de 65.000 fr. pour la fondation d'un concours triennal d'opéra comique, le 12<sup>e</sup> concours préalable de poèmes a été ouvert le 1<sup>er</sup> septembre 1902 pour être clos le 25 juillet 1903.

M. le ministre vient de désigner un jury formé de 6 compositeurs et 3 littérateurs qui doit procéder à l'examen et au classement des manuscrits déposés à cet effet à la Direction des Beaux-Arts (Bureau des Théâtres).

ROUBAIX. — Par arrêté préfectoral en date du 10 octobre 1903, M. Duhamel (Albert), ancien élève du Conservatoire national, est nommé professeur de violon et d'alto à l'Ecole de musique succursale du Conservatoire national à Roubaix, en remplacement de M. Turbelin, décédé.

— Par arrêté préfectoral en date du 15 octobre 1903, M. Sablaton (Alphonse) a été nommé professeur de violon (cours élémentaire) à l'Ecole nationale de musique au Mans, en remplacement de M. Jacque, décédé.

ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Une demi-bourse à l'Ecole de musique classique de Boulogne-sur-Seine a été accordée au jeune Delhorme (Georges), à Paris, par arrêté de M. le ministre des Beaux-Arts en date du 21 courant.

CONSERVATOIRE. — Ont été admis définitivement :

Mlles Barelly, Baryac, Baron, Bing, Blanc, Bogros, Corlis, Coulon, de Felberg, Guerras, Lantelme, Lekuyer, Laure Lucas, Montavon, Peters, Jeanne Ugalde. — MM. Bourdes, Duvernay, Grésiliat, Hervé, Lauzertes, Léguillard, de Belleville. Lery, Pallan-Roy.

— LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. *Opéra*.

Chiffre global des recettes en août : 216.313 fr. 99. En septembre : 226.164 fr. 08.

*Recettes détaillées du 20 septembre au 20 octobre 1903.*

DATES	PIÈCES	AUTEURS	RECETTES
20 Septemb.	<i>Rigoletto. Coppélia.</i>	Verdi, Léo Delibes.	représentat. grat.
21 —	<i>Henri VIII.</i>	Saint-Saëns.	16.200 41
23 —	<i>Paillasse. Samson et Dalila.</i>	Saint-Saëns.	19.167 76
25 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	19.432 41
28 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20 506 41
30 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	15.617 76
2 Octobre	<i>Paillasse. Rigoletto.</i>	Verdi.	18.768 41
3 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	11.051 »
5 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	21.379 41
7 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16.641 76
9 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	18.976 41
10 —	<i>Paillasse. Rigoletto.</i>	Verdi.	13.026 »
12 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	16.846 91
14 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.809 76
16 —	<i>Sigurd.</i>	Sigurd.	15.561 41
17 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	14 250 »
19 —	<i>Lohengrin.</i>	Wagner.	16.979 41



## II. — Opéra-Comique.

Chiffre global des recettes pendant le mois de septembre : 171.833 fr. 50.

*Recettes détaillées du 20 septembre au 20 octobre.*

DATES	PIÈCES	AUTEURS	RECETTES
20 Sept. mat.	<i>Le Chalet Werther.</i>	Adam. Massenet.	4 048 »
20 — soirée	<i>Le Domino Noir.</i>	Auber.	4.136 »
21 —	<i>La Fille du Régiment. — Le Médecin malgré lui.</i>	Donizetti Gounod.	4.421 »
22 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.118 »
23 —	<i>Le Maître de Chapelle. Lakmé.</i>	Paer. Delibes.	5 297 50
24 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.603 50
25 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.333 »
26 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	5.837 »
27 — matinée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	3.719 »
27 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.177 50
28 —	<i>La Basoche.</i>	Messenger.	4.381 »
29 —	»	»	» »
30 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	4.882 »
1 <sup>er</sup> Octobre	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.164 »
2 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini	6 728 50
3 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	8.090 50
4 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.623 50
4 — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	6.054 50
5 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.560 50
6 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.489 50
7 —	»	»	» »
8 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.702 »
9 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6 911 »
10 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.155 »
11 matinée	<i>Les Noces de Jeannette. Le Domino noir.</i>	Massé. Auber.	6.071 50
11 soirée	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	6.991 50
12 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.542 50
13 —	<i>La Tosca (première).</i>	Puccini.	2.410 »
14 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.159 50
15 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	6.033 »
16 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.610 50
17 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.536 »
18 matinée	<i>Mireille.</i>	Gounod.	5.269 »
18 soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	5.991 50
19 —	»	»	» »
20 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.181 50

En lisant ces tableaux (que je publierai ici régulièrement), le lecteur voudra bien se rappeler que le samedi à l'Opéra, et le lundi à l'Opéra-Comique, le tarif des places est réduit. — MAX SCHÖNE.

ÉCOLE DE MUSIQUE DU MANS. — L'emploi de professeur de violoncelle est actuellement vacant à l'École nationale de musique du Mans. Les demandes d'admission sont immédiatement reçues, soit au secrétariat de la mairie du Mans, soit chez M. Léon Guyon, secrétaire de l'École de musique, 15, rue des Chanoines, le Mans (Sarthe). L'examen d'admission aura lieu le samedi 28 novembre 1903, au siège de l'École nationale de musique, 54, Grande-Rue, le Mans. Les appointements alloués au professeur seront de 800 francs par an. En outre, la place de violoncelle solo au théâtre du Mans lui sera réservée.



LA MUSIQUE A ROUEN ET A ANGERS. — Voici les premières représentations qui ont été données à Rouen depuis 1896 (1) :

La *Mégère apprivoisée*, comédie lyrique de Le Rey (1896) ;

*Suzon*, comédie lyrique de J. Mulder ; *Gaëtana*, comédie lyrique de Ed. Kann ; *Baïka*, ballet de Dardillac ; *Siva*, drame lyrique de Léon Honnoré, couronné au concours Cressent (1898) ;

*Thi-Theu*, opéra de F. Le Rey (1899) ;

Le *Menuet de l'Infante*, ballet de Léon Gastinel ; *Siegfried* (1<sup>re</sup> représentation en France), de R. Wagner ; *Moïna*, d'Isidore de Lara (1900) ;

*Messaline*, drame lyrique d'Isidore de Lara ; les *Guelfes*, opéra posthume de Benjamin Godard ; *Conte de mai*, ballet de Gaston Paulin (1901) ;

*L'Idole aux yeux verts*, ballet de F. Le Borne ; *Fiamma*, ballet de Bouriello-Gigliano (1902) ;

La *Fiancée de la mer*, drame lyrique de Jean Blockx (1903).

Au théâtre n'est pas concentrée toute l'activité musicale de Rouen. Il faut citer le *Cercle philharmonique*, dont les concerts sont très appréciés ; la *Société chorale* à voix mixtes, composée d'amateurs et de gens du monde, qui a été fondée l'an dernier par M. Albert Dupré, et qui s'est signalée par l'exécution du *Messie* de Hændel ; le *Cercle Boïeldieu* (musique orphéonique), dirigé aujourd'hui par M. Duvauchelle ; la *Musique municipale*, société instrumentale dirigée par M. A. Guillaume (105 exécutants) ; enfin l'*Ecole nationale de musique*, dirigée par M. Jules Carlez.

G. R.

— ANGERS a un grand théâtre (80.000 fr. de subvention accordés par la ville) et de nombreuses Sociétés : l'*Association artistique* (fondée en 1877 par MM Jules Bordier, Alfred Michel, Louis de Romain), qui tient la tête du mouvement, et a donné son 500<sup>e</sup> Concert en mars 1902 ; la *Chorale Sainte-Cécile* (80 chanteurs), dirigée par M. Fichet ; la *Musique municipale* (50 exécutants), et plusieurs fanfares. Ces différentes Sociétés se sont formées en grande partie à l'École municipale de musique, dirigée aujourd'hui par M. Maurice Mangeon. Cette école comptait, l'an dernier, 380 élèves.

MONTPELLIER. — Nous recevons le tableau de la troupe du grand théâtre de Montpellier (direction André Tapponnier) avec le « Répertoire général des six premiers mois » ; dans ce dernier document, on trouve mentionnés des opéras comiques qu'on a bien rarement l'occasion d'entendre à Paris : *Haydée* (texte de Scribe, musique d'Auber, 1847), *le Pardon de Ploërmel* (Barbier et Meyerbeer, 1859), *Si j'étais Roi* (Adam, 1852), *la Fille du Régiment* (Donizetti, 1840), *Philémon et Baucis* (Gounod, 1860) ; *la Favorite* (Donizetti, 1840), *Hamlet* (A. Thomas, 1868), *le Songe d'une nuit d'été* (Donizetti, 1850), *le Caïd* (Donizetti, 1849), *Lucie* (Donizetti, 1835), *les Mousquetaires de la Reine* (Halévy, 1846). — M.

LA MUSIQUE A BRUXELLES. — Le théâtre de la Monnaie, tenant les promesses qu'il avait faites depuis longtemps, annonce qu'il prépare activement les deux nouveautés : *Sapho* et le *Roi Arthus*.

Cette dernière œuvre, opéra posthume de Ern. Chausson, qui promet d'être un

(1) JULES CARLEZ, *Rapport sur le mouvement musical* (Caen, 1903, 3<sup>e</sup> session des « Assises artistiques » fondées par Arcisse de Caumont).



véritable régal d'art, a été l'objet de soins tout particuliers, tant pour la mise en scène qu'au point de vue musical. Les décors sont conçus dans un grand souci d'art et de vérité ; quant aux costumes, il suffit de dire qu'ils sont dessinés par le peintre Khnopff. En nous gâtant ainsi, la direction ne fait cependant que nous récompenser de plusieurs années d'attente patiente ; enfin, triomphant d'immenses difficultés d'exécution, elle a promis l'audition de cette œuvre pour le mois de novembre.

En attendant, la série des reprises suit son cours avec calme. Les antiques *Prophète*, *Aïda*, *Rigoletto* se succèdent sur l'affiche, alternant avec *Lakmé*, *Manon*, *le Barbier de Séville*, etc.

*Le Prophète* nous a permis de connaître le talent de notre nouveau contralto M<sup>me</sup> Gerville-Réache. Cette nouvelle pensionnaire de notre opéra possède une voix chaude, de ressources immenses, jointe à une compréhension intelligente et sûre. Elle a donné du rôle de Fidès une interprétation admirable. M. Dalmorès, en progrès, s'est fait applaudir dans le rôle de Jean de Leyde, et à ses côtés MM. Vallier, d'Assy, Forgeur ont vaillamment soutenu leurs rôles.

La reprise de *Faust* a fait moins bonne impression. M<sup>lle</sup> Paquot (Marguerite après Ortrude !), dénaturant le caractère du rôle, a composé une Gretchen un peu trop méridionale, et bien loin de la petite Allemande tendre et rêveusement passionnée qu'ont imaginée les auteurs. M. P. d'Assy a fait sonner son superbe organe dans Méphisto ; très bons aussi M. Dalmarès (Faust) et M. Decléry (Valentin).

*Aïda*, interprété par M. Imbart, toujours excellent, M<sup>lle</sup> Strakosch, M. Decléry, d'Assy, etc... Chœurs, ensembles remarquablement exécutés sous la direction de M. Dupuis.

Reprises du *Barbier de Séville*, de *Lakmé*, *Manon*, etc... Dans l'opéra de Massenet l'on a entendu M<sup>me</sup> Bréjean-Silver, adorable miniature XVIII<sup>e</sup> siècle. Le public a rêvé d'une exquise figurine de Saxe qui s'animerait et chanterait divinement.

Le nouveau ténor léger, M. Delmas, chantait un peu au-dessous de la note, par suite des fatigues, dit-on, de sa saison précédente ; mais aujourd'hui il s'est remis et a reconquis la faveur du public.

Enfin *Samson et Dalila*, le 17 octobre, a confirmé la supériorité de la direction musicale de M. Sylvain Dupuis. Les sonorités instrumentales sont admirablement mises en lumière, et pourtant fondues avec art, les chœurs et les ensembles mis au point avec soin. Cette supériorité musicale restera comme la caractéristique de la saison.

L'interprétation vocale, surtout quant à M<sup>me</sup> Gerville-Réache, était à la hauteur de l'interprétation orchestrale. Tour à tour douce et farouche, toujours passionnée, notre contralto a tenu son rôle avec une autorité superbe. M. Albers lui donnait magistralement la réplique en grand prêtre, et M. Dalmorès a vaillamment chanté Samson.

Le succès remporté dans cette pièce par M<sup>me</sup> Gerville-Réache, surtout après l'éclatante interprétation qu'en avait donnée il y a quelques années M<sup>me</sup> Armand, nous fait bien augurer d'*Orphée*, dont la reprise est annoncée par la direction.

— Le premier grand prix de Rome vient d'être accordé à M. Albert Dupuis, de Verviers, auteur de *Jean Michel*, représenté l'année dernière à la Monnaie.



M. Albert Dupuis fit partie pendant quelque temps de la *Schola Cantorum* de M. Vincent d'Indy à Paris. Le second grand prix a été obtenu par M. Delune, et le 2<sup>e</sup> second prix par M. Radouy. Le texte de la cantate était écrit par M. L. Salvay et portait pour titre : la *Chanson d'Halewijn*.

La somme allouée au grand prix de Rome est de 16.000 francs, répartis en 4 bourses de voyage de 4.000 francs chacune.

— Les *Concerts populaires* annoncent leur prochaine réouverture ; une de leurs séances sera consacrée à Berlioz.

Les *Concerts Isaye* recommenceront également en novembre ; on y entendra, entre autres artistes, M. Raoul Pugno et M. Gérardy.

ANVERS. — Au Théâtre lyrique Flamand a eu lieu la création de *Princess Zonneschijn* (princesse rayon de soleil), opéra de M. Paul Gilson, le talentueux, mais trop modeste compositeur de *Francesca di Rimini*, de *la Mer*, etc. Grand succès pour l'auteur et pour les interprètes, parmi lesquels il faut citer en première ligne M. Laurent Swolfs jouant le rôle du prince.

ÉDOUARD VARLEZ.

— La *Nouvelle Société Philharmonique de Paris*, qui vient de s'assurer le concours des plus célèbres quatuors et trios, et celui des meilleurs solistes de l'Europe, commencera la série de ses concerts le 10 novembre. Prix de l'abonnement : 100 francs (fauteuil), 75 francs (chaise) et 40 francs (1<sup>re</sup> galerie) pour 15 concerts.

**L'Annuaire des Artistes** (18<sup>e</sup> année), 167, rue Montmartre, Paris, prépare sa prochaine édition.

Les artistes, professeurs, Sociétés musicales, etc., sont priés d'adresser leurs noms, adresses ou modifications les concernant qui seront insérés gratuitement.

Moyennant l'envoi de 5 francs, tout souscripteur recevra franco l'*Annuaire* richement relié, contenant 1500 pages et 500 gravures.

Passé ce délai, le prix de l'*Annuaire* est de 8 francs franco ; nous rappelons aux lecteurs que le service des souscripteurs est seul garanti.

— 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<sup>o</sup> (*Musique grecque*) : mémoires de MM. E. Ruelle, E. Poirée, Th. Reinach, L. Laloy, J. Tiersot, Mgr B. Grassi-Landi ;

2<sup>o</sup> (*Musique byzantine*) : mémoires du R. P. Thibaut, de dom Hugues Gaïsser ;

3<sup>o</sup> (*Musique du moyen âge*) : mémoires de MM. G. Houdard, dom H. Gaïsser, Mgr B. Grassi-Landi, Liborio Sacchetti, Pierre Aubry, Michel Brenet ;

4<sup>o</sup> (*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*.



### Cours de musique.

— La *Schola Cantorum* (269, rue Saint-Jacques), qui donnera le 5 novembre un concert d'inauguration pour l'exercice 1903-1904, vient de publier le programme de ses études. *Le discours libre dans la musique libre*, — *La mélodie continue et la variation infinie*, — *Liberté de la phrase musicale*, — *Connaissance des œuvres anciennes* — *Musique religieuse* — *Culte de la nature*, — *La musique populaire* — *La musique française*, telles sont les têtes de chapitre de ce programme très touffu, trop long pour être examiné ici en détail, et que l'auteur, M. Bordes, résume ainsi : « La *Schola* poursuit donc le triomphe de la musique *naturelle*, libre et mouvante comme le discours, plastique et rythmique comme la danse antique, en s'appuyant sur les monuments de l'art religieux, du théâtre lyrique primitif et sur le culte de la nature, de la *tradition populaire*, en ayant un souci constant, un but avoué : *le triomphe de la musique française* et son culte. » Tous nos vœux de succès à la vaillante phalange que dirige le maître Vincent d'Indy !

COURS D'ENSEMBLE ORCHESTRAL. — Combien de jeunes gens et de jeunes filles, déjà pourvus des notions élémentaires de théorie musicale et cultivant un instrument, aimeraient à jouer dans un orchestre ! Ils trouveront la réalisation de leur rêve dans le « Cours d'ensemble » qu'a fondé notre très distingué collaborateur et ami M. de Lacerda, avec la collaboration de M. Louis Laloy, Rédacteur en chef de la *Revue musicale*, et dont les séances ont lieu tous les vendredis soir, de 8 h. 1/2 à 11 h., 139, boulevard Montparnasse. Ce cours a pour objet l'étude méthodique, à la fois pratique et raisonnée, d'œuvres symphoniques anciennes et modernes. Chaque répétition est accompagnée de commentaires et d'éclaircissements qui permettent aux instrumentistes de bien se rendre compte de ce qu'ils font ; — car, avant d'être correcte, toute exécution musicale doit être une interprétation intelligente. Ce cours s'adresse donc à tous les musiciens qui — comme exécutants ou auditeurs — désirent se familiariser avec les exercices d'un ensemble orchestral et approfondir l'étude des formes symphoniques. D'après le règlement, le Cours est ouvert du commencement d'octobre à la fin de juin. Les séances ordinaires ont lieu une fois par semaine pour les instruments à archet, et tous les quinze jours pour l'orchestre complet. Pour être admis à suivre, comme instrumentiste, les études de ce cours, il faut se faire entendre au préalable par le professeur-chef d'orchestre, ou produire un diplôme délivré par un professeur ou par une école supérieure de musique. Les personnes qui désirent suivre le cours auront le droit d'assister, avant de s'inscrire, à une répétition.

Pour tous renseignements, écrire à notre Rédacteur en chef, M. Louis Laloy, 33, avenue des Gobelins.

---

### Un concert magique : le Gramophone.

Je viens d'assister, sans déplacements coûteux, dans une salle où se trouvaient seulement deux personnes, à un concert international et magique ; car j'ai entendu — non pas défigurés par ce nasillement de polichinelle enrhumé qui déparait certains instruments antérieurs, mais avec le timbre propre et surtout l'admirable volume de leurs voix — les plus grands chanteurs et instrumen-



tistes de la France et de l'étranger : Noté, Delmas, M<sup>me</sup> Emma Calvé, Pugno ; Felia Litvinne, dans *J'ai pardonné*, de Schumann ; le baryton Sammarco (de la Scala de Milan), dans *Rigoletto*, Tamagno, le ténor De Lucia, non moins célèbre ; M<sup>me</sup> Figner (soprano) de Saint-Pétersbourg, dans *Carmen* et dans *la Tosca* ; M. Schaliapine (basse du théâtre impérial de Moscou), dans *Désenchantement* de Tschaikowski ; M. Van Rooy (basse du théâtre de Bayreuth) dans la *Walkyrie* de R. Wagner ; Kubelick, le jeune et extraordinaire virtuose, qui est le Rubinstein du violon, et Joachim... Comme intermèdes, des poésies dites, avec infiniment de grâce, par la reine de Roumanie elle-même, S. M. Carmen Sylva, — un monologue de Coquelin cadet — et, pour finir, la « Cappella Sistina », le chœur particulier du Pape (32 chanteurs hommes, dont 8 sopranis, 8 contraltos, 8 ténors et 8 basses).

C'est merveilleux, et, très sincèrement, j'estime que le gramophone est une des inventions dont la science moderne doit se montrer fière. Pour le musicien, quel inappréciable plaisir d'avoir chez soi, dans son salon, disponible à toute heure du jour, le chanteur préféré, et de pouvoir lui faire recommencer indéfiniment le morceau dont on fut, un soir, enchanté ! Le chant n'est plus une virtuosité fugitive, une chose qui passe et s'évapore... Il est fixé, désormais, comme le vers inscrit sur le marbre ou le bronze. Il garde ses ailes, mais il est prisonnier. Quel dommage que le gramophone n'ait pas été inventé au temps de Rubini, de Mario, de Falcon, et des autres chanteurs de l'époque héroïque ! Nous aurions encore aujourd'hui leur voix et leur âme, le son même de leur talent protégé à jamais contre l'oubli.

On me dit que la Société du gramophone vient de faire à Paris, dans l'espace de quelques mois, près d'un million de bénéfices. Je n'en suis pas étonné. Le prodige, c'est d'avoir reproduit l'ampleur magnifique de certaines voix d'artistes. Je crois même que ce simple cornet de cuivre qui sait enregistrer et restituer tant de belles choses pourrait rendre de grands services à d'autres personnes que les châtelains, les malades ou les amateurs qui ne veulent pas, ou ne peuvent pas, se livrer à des déplacements coûteux pour entendre de la musique. Le gramophone ne serait-il pas d'abord un excellent instrument de pédagogie ? n'est-ce pas à lui qu'on devrait avoir recours, dans les salles d'école, et même dans certains conservatoires, pour donner aux jeunes gens un modèle autrement instructif que la parole du maître ? Le gramophone, pour l'historien ou le folkloriste recueillant des mélodies, ne va-t-il pas devenir un document de premier ordre, permettant les reconstitutions scientifiquement exactes ? Enfin, je voudrais que, grâce à lui, on commençât à constituer les *Musées du chant*. Dans un palais comme l'Opéra de Paris, il serait bon que l'on conservât la voix — ce don si fragile ! — des plus grands artistes.

On m'a montré un très curieux album d'autographes où les musiciens les plus illustres de notre temps ont rendu hommage au gramophone. De cet album, je détache les lignes suivantes qui sont signées « Mæterlinck », et me paraissent aussi exactes que charmantes :

« La voix humaine, dans les phonographes ordinaires, est une morte presque méconnaissable au fond de sa tombe. Dans le gramophone, dès les premiers frémissements du disque mystérieux, c'est la Belle au bois dormant qui s'éveille, aussi fraîche, aussi souple, aussi palpitante, mais plus inaltérable que la vie. »

JULES COMBARIEU.



### 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<sup>er</sup> novembre, un concours sur des sujets de composition, d'harmonie, d'histoire et de critique.

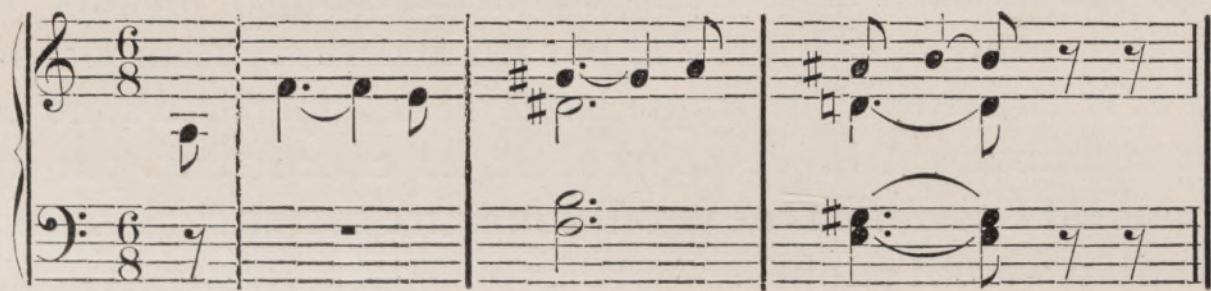
En nous rattachant par un lien nouveau et plus étroit à ceux qui ont quelque chose à dire, mais qui sentent chaque jour combien il est difficile d'arriver au public, nous croyons faire une œuvre de solidarité artistique et d'encouragement à la musique française. Les avantages accessoires qui accompagneront 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<sup>o</sup> *Composition*. — Une danse à cinq temps, pour piano (étendue *minima* : 4 pages de notre supplément musical). Prix offert. 500 fr.

2<sup>o</sup> *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<sup>e</sup> et à la 3<sup>e</sup> mesure (au moins 2 pages, et 6 au plus, y compris les exemples de musique intercalés dans le texte). Prix offert. . . . . 200 fr.

3<sup>o</sup> *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<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> 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.

*La Revue musicale.*

N. B. — Dans notre prochain numéro, nous commencerons, avec la nouvelle collaboration d'un professeur spécial, des Exercices d'harmonie et de contrepoint, à l'usage de tous ceux qui veulent faire, en élargissant un peu leur horizon, une revision sérieuse de leurs connaissances musicales. Ces « Exercices », qu'on nous a demandés de divers côtés, répondront à un besoin d'ordre pratique, et établiront des liens de correspondance plus étroits entre la *Revue musicale* et ses lecteurs.

Le Gérant : A. REBECQ.