

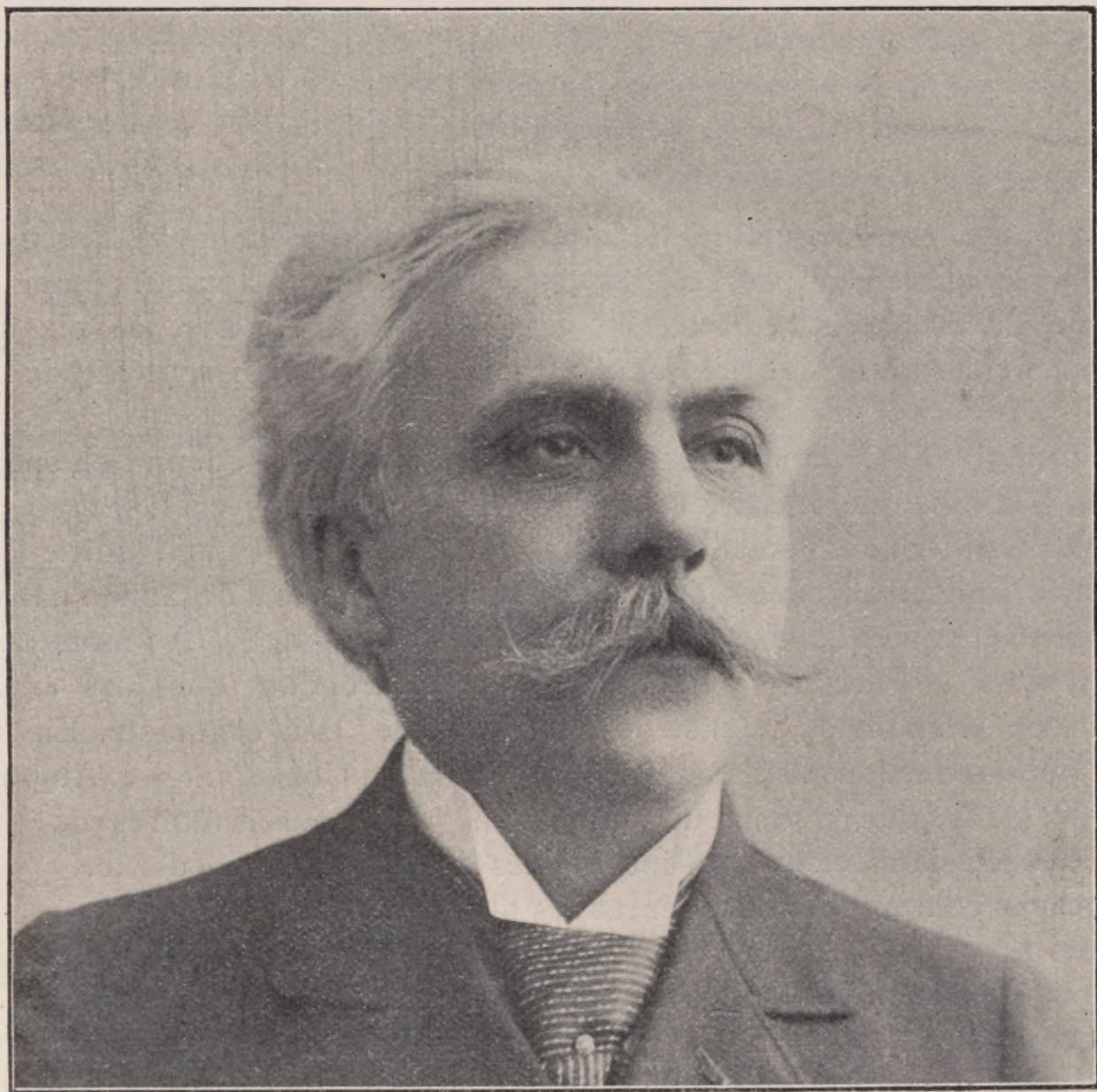
LA

# REVUE MUSICALE

N<sup>o</sup> 16 (troisième année)

15 Novembre

1903.

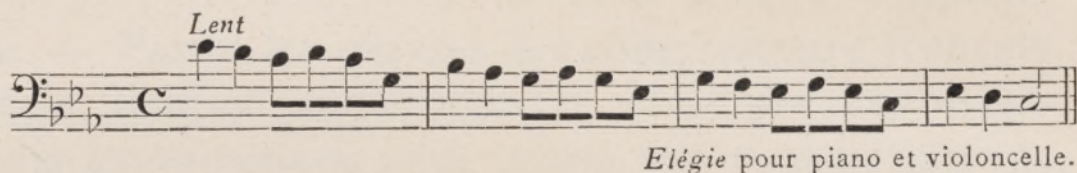


Gabriel FAURÉ



## GABRIEL FAURÉ

L'HOMME ET LE MUSICIEN. — « LA BONNE CHANSON ».



## I

La tête haute, sans orgueil ni dédain, le teint naturellement mat accusé plus encore par la blancheur précoce des cheveux, la figure toujours jeune par le regard mobile et précis, curieux et caressant tout à la fois, la voix un peu voilée, mais chantante, Gabriel Fauré est aujourd'hui dans la plénitude de son talent

Né le 13 mai 1845, dans une famille universitaire qu'aucun lien spécial ne rattachait à la musique, il entre en 1864 à l'École Niedermeyer. Il y étudie l'harmonie avec Saint-Saëns, sous la direction du fondateur. Puis il quitte Paris et reste quatre années à Rennes, où il remplit les fonctions d'organiste paroissial. C'est de cette époque que datent ses premières compositions. Au moment de la guerre, il vient à Paris et s'y fixe définitivement. Pendant quelques années, il est maître de chapelle de l'église de la Madeleine, puis organiste. En 1896, il succède à Massenet dans la classe de composition du Conservatoire. Aujourd'hui officier de la Légion d'honneur, Inspecteur des Conservatoires de France, Gabriel Fauré est un des maîtres incontestés de la musique moderne.

Ses œuvres comprennent les genres les plus différents.

Ce n'est pas sans étonnement que l'on remarque, malgré sa pratique des chants religieux, le petit nombre de ses œuvres d'église. A part quelques pièces à une ou plusieurs voix, il n'a guère produit qu'une œuvre importante, un *Requiem* avec orchestre, soli et chœur, qu'exécuta, en 1901, la Société des Concerts du Conservatoire (1).

Ses œuvres orchestrales sont relativement peu nombreuses aussi. Il a cependant écrit une *Symphonie* jouée aux Concerts Colonne en 1885, une *Suite d'orchestre*, de la musique de scène, en particulier celle du *Shylock* de Shakspeare, et les trois pièces qui viennent d'être reprises aux Concerts Colonne et qui encadrent les actes de *Pelléas et Mélisande* de Mæterlinck (2).

(1) Analysé dans la *Revue musicale* d'avril 1901.

(2) *Ballades, Barcarolles, Valses-Caprices, Nocturnes, Huit pièces brèves*, etc.



Il faut ajouter une œuvre importante, *Prométhée*, donnée il y a peu d'années aux Arènes de Béziers et qu'il faut espérer voir interprétée bientôt à Paris.

Quant à la musique instrumentale, elle comprend un assez grand nombre de pièces pour piano à deux et quatre mains, pour violon et pour violoncelle (1), mais surtout deux quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, fréquemment exécutés (2).

G. Fauré s'est adonné principalement à la musique vocale, et l'on peut dire, sans faire tort à ses autres œuvres, que c'est dans ce genre surtout qu'il a excellé. Il est en quelque sorte le musicien du lied français. Qui ne connaît *Nell*, *Clair de lune*, *les Roses d'Ispahan*, *les Berceaux*, *Mandoline*, la *Sérénade toscane*, pour ne parler que des plus célèbres ?

La musique de G. Fauré est essentiellement originale et personnelle, et c'est là, à tout bien prendre, une des marques les plus sûres de la maîtrise. L'artiste doit conserver intacte sa personnalité au milieu des influences extérieures, au contact desquelles elle aura pu, d'ailleurs, se développer. Sans style propre, il ne peut traduire, dans leur plénitude, ses idées et ses sentiments. Avec la plus grande malveillance du monde, je crois que l'on ne saurait découvrir dans toute l'œuvre de G. Fauré même une simple analogie thématique avec d'autres œuvres. Il a sa langue à lui, et à lui tout seul.

Il est aussi le musicien des intimités. Il se plaît loin du bruit dans les sentiments délicats et nuancés. Il a donné de multiples formes aux paroles d'amour, et son amour, même joyeux, conserve cette teinte mélancolique et rêveuse qui ombre les plus grandes passions. Cet art raffiné ne saurait s'adresser qu'aux délicats.

Il suffit de considérer le choix des poèmes et des poètes que Fauré a mis en musique (Verlaine surtout, Leconte de Lisle, Cat. Mendès, A. Samain, etc.), de remarquer encore le penchant naturel du compositeur pour la musique vocale, et l'on comprendra que c'est le rythme intérieur de sa vie qu'il a extériorisé dans sa musique. On ne pourrait certainement pas lui appliquer ce reproche que Nietzsche adressait à Wagner lorsqu'il disait que « son amour n'était pas du même ordre que son intelligence ». Mais on pense inévitablement à G. Fauré, lorsque, plus loin, Nietzsche (3) écrit : « Voici un musicien qui est passé maître  
« dans l'art de trouver des accents pour exprimer les souffrances et les tortures  
« de l'âme, et aussi pour prêter un langage à la désolation muette. Il n'a pas  
« d'égal pour rendre la coloration d'une fin d'automne, ce bonheur indicible-  
« ment touchant d'une dernière, bien dernière et bien courte jouissance ; il con-  
« naît un accent pour les minuits de l'âme, secrets et inquiétants, où cause et  
« effet semblent se disjoindre, où, à chaque moment, quelque chose peut surgir  
« du « néant ». Mieux que tout autre, il puise tout au fond du bonheur humain  
« et en quelque sorte dans sa coupe déjà vidée où les gouttes les plus amères  
« finissent par se confondre avec les plus douces. »

Ces vues générales sur les caractères de la musique de Gabriel Fauré seront éclaircies et confirmées par l'analyse d'une de ses dernières œuvres et des plus caractéristiques, la *Bonne Chanson*. (Op. 61.)

(1) Il faut citer, en particulier, la *Sonate* pour piano et violon, d'une émotion si intense et d'une forme si pure, et l'*Elégie* pour piano et violoncelle.

(2) Le premier (op. 15) en *ut* mineur, le second (op. 45) en *sol* mineur.

(3) FRÉDÉRIC NIETZSCHE, *Le crépuscule des Idoles*. — *Nietzsche contre Wagner*. Edition du Mercure de France. Trad. H. Albert, p. 69.



## II

Depuis que la voix de Schumann s'est à jamais éteinte, je ne crois pas que l'on puisse rencontrer, dans le fatras de mélodies dont nos oreilles sont chaque jour, et impitoyablement, rebattues, une œuvre qui, de plus près que la *Bonne Chanson*, approche de la Beauté suprême.

A la grande honte des mélomanes, cette œuvre est encore, bien que vieille déjà de plusieurs années, profondément inconnue, et l'on pourrait, avec quelque ironie peut-être, mais sans trop de paradoxe, trouver une preuve de sa beauté dans cet oubli même.

Nous verrons, en effet, combien cette œuvre est novatrice, par l'utilisation des inépuisables ressources de la musique moderne, combien elle est subtile, délicate, raffinée — puissante cependant — et, avant tout, humaine.

Les vers de Verlaine, bien connus maintenant, et qui constituent la *Bonne Chanson*, ont séduit à juste titre le musicien. Il a été dans la nécessité de supprimer quelques strophes, qui n'étaient point « chantables », si j'ose employer ce néologisme. Mais si cette mutilation a pu, dans certains cas, enlever de son ampleur à la poésie, le sens général de la pièce a toujours été conservé ; la pièce est peut-être diminuée, elle n'est jamais déformée.

La *Bonne Chanson* est encore parnassienne, bien que, ça et là, on perçoive quelques signes du décadentisme prochain. Mais surtout, elle est un hymne d'amour ingénu et puissant qui devait servir d'une façon prodigieuse le génie de Gabriel Fauré. Ses vers, par leur variété, leur souplesse, la richesse verbale qui les caractérise, en même temps que par l'alliage singulier et charmant de leur préciosité voulue avec la naïveté vraiment enfantine des sentiments qu'ils expriment, ses vers étaient bien faits pour tenter la chatoyante palette harmonique du compositeur.

Les neuf mélodies que contient le recueil se chantent ordinairement à la suite, bien qu'entre elles il n'existe aucun lien : chaque pièce forme un tout qui peut être chanté séparément. Cependant il faut remarquer que le changement de tonalité est ménagé entre elles de telle façon qu'elles se succèdent sans heurter l'oreille. C'est d'ailleurs de cette manière que la *Bonne Chanson* prend toute sa valeur, et cela est si vrai, que la dernière pièce contient des motifs empruntés aux précédentes, qu'elle résume en quelque sorte. Parmi elles, je choisirai comme type la cinquième : *J'ai presque peur en vérité...*, qui me paraît la plus propre à mettre en évidence certains caractères, communs à toutes, sur lesquels je voudrais insister.

## III

J'ai presque peur, en vérité,  
Tant je sens ma vie enlacée  
A la radieuse pensée  
Qui m'a pris l'âme l'autre été,



Tant votre image à jamais chère  
Habite en ce cœur tout à vous,  
Ce cœur uniquement jaloux  
De vous aimer et de vous plaire.

Et je tremble, pardonnez-moi  
D'aussi franchement vous le dire,  
A penser qu'un mot, qu'un sourire  
De vous est désormais ma loi,

Et qu'il vous suffirait d'un geste,  
D'une parole ou d'un clin d'œil  
Pour mettre tout mon être en deuil  
De son illusion céleste.

Mais plutôt je ne veux vous voir,  
L'avenir dût-il m'être sombre,  
Et fécond en peines sans nombre,  
Qu'à travers un immense espoir,

Plongé dans ce bonheur suprême  
De me dire encore et toujours,  
En dépit des mornes retours,  
Que je vous aime, — que je t'aime.

Si l'on essaie de disséquer, en quelque sorte, la mélodie écrite sur ces vers, on remarque, tout d'abord, qu'elle est en *mi* naturel mineur, et cela n'est pas l'effet d'un hasard. Il est maintenant de notion commune que chaque tonalité a sa physionomie particulière. Ce fait va d'ailleurs à l'encontre des lois physiques qui assignent à chaque ton la même succession d'intervalles et, partant, une similitude intégrale. Cependant chacun d'eux a des caractères spéciaux, difficiles à définir et à analyser, mais qui permettent de le reconnaître. Tant il est vrai que l'organisme humain n'est point régi par des lois absolues et que le domaine de la sensibilité est si loin, par certains côtés, de celui de l'intelligence et de la raison.

Le ton de *mi* naturel mineur exprime généralement la tristesse et l'agitation. Ne sont-ce pas là les sentiments que traduisent les quatre premières strophes de Verlaine ? A partir de ce point, jusqu'à la fin triomphale, la mélodie est écrite en *mi* majeur, ton éclatant, chaud et joyeux, qui s'allie admirablement à la ferveur de l'exaltation poétique. Nous trouvons donc déjà, dans le choix du ton de la mélodie par rapport aux sentiments exprimés, une rare unité.

Le rythme est, au début, haletant, entrecoupé, comme angoissé, martelé cependant par les basses du premier et du troisième temps qui viennent régulièrement et sans cesse battre l'oreille. Dirait-on point, au milieu de cette agitation, de ce trouble, un cœur qui battrait ?

*Allegro molto* (♩ = 152)

J'ai presque peur, en vé- ri- té.



Puis le rythme se fait plus pressant et plus pressé, préparant de loin l'éclat final. Sa répétition incessante nous énerve, nous torture, lorsque enfin il s'élargit et puis se calme dans le cri suprême et le murmure d'amour :

The musical score is for a piece by Gabriel Fauré. It is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics "Que je t'ai-" and the piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment and includes the vocal line with the word "me.".

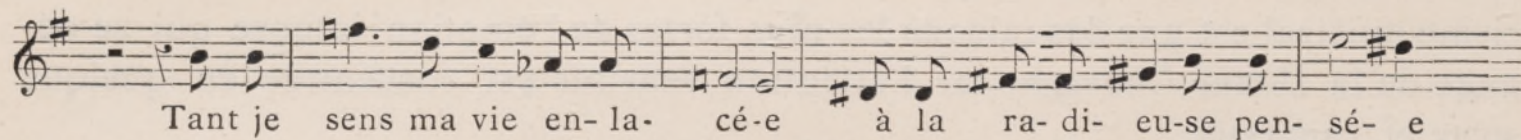
Pour ce qui est de l'harmonie, la *Bonne Chanson* peut rivaliser avec la plus audacieuse des œuvres modernes. Sans vouloir entrer dans des détails techniques qui pourraient rebuter, on peut constater la richesse et la variété de l'harmonie. Tour à tour mélancolique et gaie, triste et joyeuse, riche ou pauvre, toujours elle est originale et nouvelle. Jamais elle ne heurte brusquement l'oreille, et les transitions y sont si bien ménagées qu'elle donne l'impression d'une ondulation continue, variée et logiquement conduite. En effet, ces harmonies ne sont pas seulement belles en elles-mêmes, elles sont constamment en rapport avec les sentiments qu'elles commentent. Chacun peut le constater en suivant la mélodie : chaque strophe, chaque vers, chaque mot, presque chaque syllabe, ont leur signification rehaussée par une harmonie en rapport avec eux.

Si maintenant l'on veut étudier ce qu'on peut appeler la « ligne mélodique », on y découvre des raisons puissantes de la surhumaine beauté de la *Bonne Chanson*... On est frappé tout d'abord de la justesse extraordinaire de l'accent : les phrases du poème sont coupées avec exactitude et précision. Tandis que, dans les deux premières strophes qui exposent l'état d'âme du poète, la coupe est normale et régulière, au moment où s'accumulent les multiples et simples raisons qui suffiraient à « mettre son âme en deuil », les paroles se succèdent jusqu'au dernier mot sans interruption. Après une courte pause commence la dernière strophe.

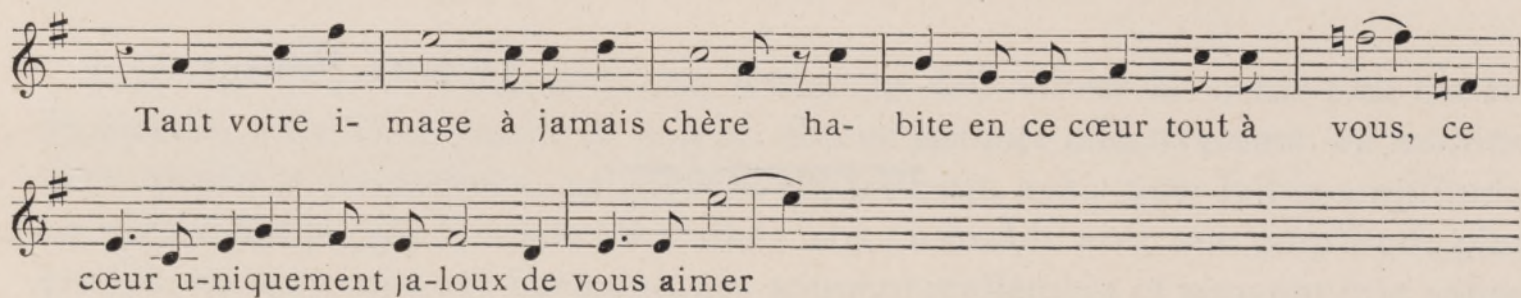
De plus, les phrases elles-mêmes sont scindées avec exactitude, et même, dans chaque phrase, les mots importants sont mis en valeur. C'est ainsi que, dès l'abord, on remarque dans le premier vers cité plus haut, que le mot « presque »,



qui est important, est placé bien en évidence, sur le premier temps. De plus, la virgule qui détache « en vérité » est conservée, grâce à la syncope du *si* naturel. Dans le deuxième vers, le mot « sens » est également souligné, mais c'est surtout le mot « enlacée » qui est mis en valeur, puisqu'il prend à lui tout seul cinq temps.



Plus loin, il insiste sur « à jamais chère », puis « tout à vous », enfin « vous aimer ».



On pourra faire les mêmes remarques jusqu'à la fin de la pièce, et aussi dans les autres. Je ne signalerai plus que l'ampleur enthousiaste que prend le mot « céleste » à la fin de la première partie du poème, et surtout le prodigieux « que je vous aime, que je t'aime », tous les deux mis en valeur — en dehors de tout autre moyen, par ce seul fait qu'ils sont séparés l'un de l'autre et comme détachés du reste de la mélodie. Quelle admirable amplification du mot « aime » dans ces deux cris d'amour !

Cette déclamation est si juste dans son accent, si naturelle, si vraie, qu'elle pourrait être superposée, sans trop d'écart, à celle d'un récitant qui dirait la pièce de Verlaine.

Tels sont les caractères essentiels que l'analyse nous révèle dans l'œuvre de G. Fauré.

Et maintenant, après avoir vu ce que l'on trouve dans la *Bonne Chanson*, disons un mot de ce qui n'y est pas. Ce qui n'y est pas, c'est la formule. Pas de trémolo dans l'accompagnement ; nécessaire à l'orchestre, dans certains cas, le trémolo eût été ridicule ici, dans une œuvre burinée de main de maître, qui fait penser à de fins camées, à de fines sculptures délicatement traités. Pas de gammes normales, pas de fioritures, pas de petites notes, sinon dans une pièce où elles ont un but précis et voulu (1). G. Fauré nous a fait grâce du lieu commun, facile à écrire, facile à jouer et que l'on retrouve, comme un vieil ami ennuyeux, dans bien des œuvres contemporaines. Dans la *Bonne Chanson* nous n'avons que de l'imprévu, tout y est neuf. On peut presque dire que chaque note a sa raison d'être, dans la forme où elle est cristallisée.

On pourrait penser que la *Bonne Chanson* est une œuvre compliquée : elle ne

(1) *Avant que tu ne t'en ailles...* (Mille cailles chantent, chantent dans le thym.)



l'est en aucune sorte. Il est vrai que sa lecture à première vue est difficile, mais, pour peu qu'on l'ait étudiée, elle apparaît au contraire simple et sobre. Tout développement inutile en étant banni, chacun des moyens d'expression tend directement et immédiatement à son but, et rien qu'à lui. Chacun d'eux est utile, nécessaire, essentiel, indispensable, mais suffisant, et l'ampleur de la mélodie loin d'en être diminuée, est agrandie singulièrement. Cette concision, cet atticisme musical est une des raisons les plus fortes de l'émotion intense qui se dégage de la *Bonne Chanson*, car l'attention sensible est concentrée en quelque sorte et ramassée.

Dans toute l'œuvre on retrouve les qualités essentielles de ce style lapidaire — depuis *Une sainte en son auréole*, imposante et mystique comme un beau vitrail, jusqu'à *L'hiver a cessé...*, où toutes les ardeurs, les intimités, les joies de l'amour sont dépeintes. La *Bonne Chanson* ne peut-elle être considérée comme le modèle accompli du « lied » français ?

JACQUES MÉRALY.

### Réflexions sur le système d'harmonie de M. Hugo Riemann.

La lecture du lumineux article de M. Calvocoressi sur le système d'harmonie de M. Hugo Riemann m'a suggéré quelques réflexions que je me hasarderai à soumettre timidement aux musiciens.

Si l'on prend pour unité le nombre de vibrations par seconde d'un certain son musical, ses harmoniques ont pour nombres de vibrations 2, 3, 4, 5... Mais, de même que pour mesurer les longueurs, après avoir fixé les multiples du mètre, décamètre, hectomètre, etc..., on adopte aussi ses sous-multiples, le décimètre, le centimètre, etc..., de même, pour définir des sons musicaux, nous pouvons, après avoir considéré des nombres de vibrations 2 fois, 3 fois, 4 fois, 5 fois plus grandes, construire la série inverse en considérant les nombres de vibrations 2 fois, 3 fois, 4 fois, 5 fois plus petits. La série croissante étant celle des harmoniques, la série décroissante sera celle des sous-harmoniques, ou harmoniques inférieurs de M. Riemann.

Les sons correspondant aux nombres de la série croissante sont émis par une corde dont on fait vibrer la moitié, le tiers, le quart, le cinquième; ceux qui correspondent à la série décroissante sont émis par une corde de même nature, de même section et de même tension dont on fait vibrer des longueurs 2 fois, 3 fois, 4 fois, 5 fois plus grandes. Si maintenant on appelle *ut* la note correspondant au nombre de vibrations 1, les notes de la série montante s'appelleront

*ut, sol, ut, mi...*

et celles de la série descendante

*ut, fa, ut, la b....*



| Nombres<br>de vibrations | Longueurs<br>de corde | Notes      |
|--------------------------|-----------------------|------------|
| 5                        | $\frac{1}{5}$         | mi         |
| 4                        | $\frac{1}{4}$         | ut         |
| 3                        | $\frac{1}{3}$         | sol        |
| 2                        | $\frac{1}{2}$         | ut         |
| 1                        | 1                     | ut         |
| $\frac{1}{2}$            | 2                     | ut         |
| $\frac{1}{3}$            | 3                     | fa         |
| $\frac{1}{4}$            | 4                     | ut         |
| $\frac{1}{5}$            | 5                     | la $\flat$ |

Seulement il faut remarquer que, lorsqu'on fait vibrer la corde tout entière de manière à lui faire rendre le son *ut*, elle se partage effectivement en moitiés, tiers, quarts et cinquièmes qui vibrent séparément, avec une faible amplitude, en même temps que la corde vibre dans son ensemble avec une amplitude plus grande, en sorte que ses harmoniques sonnent réellement et peuvent être entendus ; tandis que la corde, attaquée à vide, ne peut pas vibrer avec une longueur double, triple, etc..., en sorte que les sous-harmoniques de l'*ut* ne sonnent pas et ne peuvent pas être entendus.

C'est donc par une conception purement mathématique que nous faisons intervenir les sous-harmoniques.

Cette conception est d'ailleurs susceptible d'une traduction musicale qui n'oblige à faire appel à aucune notion de physique. Étant donné l'accord parfait *ut-mi-sol*, formons les intervalles constitutifs de cet accord *ut-mi*, *ut-sol*, en prenant la tonique pour note supérieure : nous engendrerons ainsi, comme correspondant à l'accord montant *ut-mi-sol*, son symétrique descendant *ut-la  $\flat$ -fa*.



L'accord parfait mineur, considéré d'une façon abstraite, est ainsi fondé : il est, par définition, le symétrique de l'accord parfait majeur.

Si maintenant, au lieu de considérer par abstraction les intervalles constitutifs de l'accord parfait mineur en général, nous considérons l'accord particulier que nous venons de former, nous remarquerons qu'il possède une parenté *originelle* avec l'accord *ut-mi-sol*, mais à condition qu'on y considère comme base (comme *prime*, suivant la terminologie de M. Riemann) la note supérieure. Or l'oreille d'un musicien n'est pas capable, je crois, de sentir l'harmonie d'un accord autrement qu'en y considérant la note inférieure comme base. Quand dans un paysage on voit une colline, des peupliers, un clocher, au bord d'un lac, se mirant sur la surface tranquille de l'eau, les images renversées ont des parties si



bien différenciées que l'œil en reconnaît parfaitement le sens. Au contraire, les notes d'un accord n'ont pas de caractères propres qui les distinguent, comme la flèche d'un clocher se distingue de sa base ou le sommet d'un peuplier de son tronc. Si donc l'on fait résonner ensemble sur un instrument les trois notes de chacun de ces deux accords symétriques, l'oreille entend les deux accords montants



Mais ces deux accords n'ont entre eux aucune parenté musicale. On a donc bien engendré l'accord parfait mineur abstrait, mais on n'a pas engendré l'accord parfait du mode mineur, possédant une parenté *naturelle* avec l'accord parfait du ton majeur relatif. C'est ce dernier, semble-t-il, c'est-à-dire l'accord *la-ut-mi*, qu'il faudrait engendrer comme correspondant à l'accord *ut-mi-sol*.

Mais est-il rationnel de chercher une raison d'être objective à l'accord parfait du mode mineur ? Cet accord n'est-il pas, en fait, conventionnel et introduit dans la musique pour des raisons purement subjectives ?

Il n'est contesté, je crois, par personne, que le fait objectif sur lequel repose toute distinction entre les sons musicaux définis est l'existence des harmoniques, mais de ceux que l'oreille entend, c'est-à-dire des harmoniques supérieurs.

En se bornant à l'emploi des deux premiers harmoniques distincts, l'intervalle d'octave étant négligé, on obtient l'intervalle de quinte juste, et, par superpositions successives de cet intervalle, et resserrement, grâce à des sauts d'octave, des sons engendrés, on obtient la gamme pythagoricienne, celle des violons, avec ses sept modes (les modes authentiques du plain-chant), gamme propre seulement, en principe, à la mélodie (1).

En utilisant le troisième harmonique, on obtient la gamme dite de Ptolémée, celle de la trompette, qui, en dehors de l'application aux instruments à vent, ne servirait à rien dans la musique théorique, si elle ne fournissait pas, grâce à son troisième degré un peu plus grave, les éléments de l'accord parfait par excellence de celui que l'oreille entend, ordinairement sans le savoir, comme accompagnement d'un son musical rendu par une corde ou par un tuyau.

L'accord parfait proprement dit (*ut-mi-sol*) une fois obtenu, il n'est nécessaire de chercher un mode de génération fondé sur des faits objectifs pour aucun autre accord. Les musiciens, guidés par le seul sentiment artistique, ont fait le reste, et voici comment nous croyons pouvoir l'expliquer, en nous plaçant au point de vue logique plutôt qu'au point de vue historique.

(A suivre.)

LÉON BOUTROUX,

Professeur à l'Université de Besançon.

(1) Voir Léon Boutroux : La génération de la gamme diatonique : *Revue scientifique*, n°s des 10, 17 et 24 mars 1900.



## Les " Tombeaux " en musique (1).

LES « TOMBEAUX » POUR VIOLE. — LES « APOTHÉOSES ». — TOMBEAUX DE LE CLAIR, DE GLUCK, DE MIRABEAU. — TRANSFORMATION DU GENRE.

De la littérature du luth, les Tombeaux avaient passé dans celles des autres instruments. Louis Couperin († 1665) écrivit pour le clavecin le *Tombeau de Blanc-rocher* (2), et d'Anglebert, celui de Chambonnières (3) ; de Visée publia pour la guitare, avec une seconde notation applicable au clavecin, le *Tombeau de Francisque Corbet*, comme lui guitariste (4) ; dans les différents livres de *Pièces de viole* de Marin Marais, se trouvent les Tombeaux de son fils Marais le cadet, du compositeur Meliton, de l'excellent joueur de viole Sainte-Colombe, et de Lulli (5) ; le luthiste Laurent Dupré offrit un hommage pareil à la mémoire de son confrère Du Faut (6). D'autres virtuoses déploraient le trépas de quelques personnages souverains. Charles Mouton, luthiste distingué, dont le graveur Edelinck nous a laissé un si imposant portrait, osait donner à sa manière un minuscule pendant à l'une des plus fameuses oraisons funèbres de Bossuet, en composant un *Tombeau de Madame* (7) ; Pinel, joueur de luth et de théorbe, écrivait un *Tombeau du R. d'A.* (lisons « du roi d'Angleterre ») (8) ; en Allemagne, un luthiste d'origine française, Philippe Frantz Le Sage de Richée, publiait dans son *Cabinet der Lauten*, en 1695, le Tombeau d'une princesse électorale de Bavière (9) ; et parmi les ouvrages annoncés en 1707 sur le catalogue du libraire Etienne Roger, d'Amsterdam, « mais qui ne sont point de son impression, » figurait le « Tombeau du duc de Glocester pour toutes sortes d'instrumens, composé par M. Valette ».

Nous donnons ici deux de ces morceaux, que nous choisissons de caractère différent. Le *Tombeau de Francisque Corbet*, par Robert de Visée (10), ne s'écarte en rien des formes de l'allemande, dont il conserve le titre ; c'est une agréable petite pièce, empreinte seulement, comme l'exigeait la tradition, d'une « médiocre gravité. »

(1) Suite Voir la *Revue* du 1<sup>er</sup> octobre.

(2) « M. de Blanc-Rocher » était un luthiste estimé au temps de Mersenne (1636) et dont se souvenaient encore l'abbé de Marolles (1657) et Le Gallois (1680). Son Tombeau se trouve dans les pièces manuscrites de Louis Couperin, à la Bibl. nationale.

(3) Jacques Champion de Chambonnières mourut vers 1674. Son Tombeau figure dans les *Pièces de clavecin* de d'Anglebert, imprimées en 1689.

(4) Francisque Corbet mourut en 1681. Son Tombeau parut dès l'année suivante, dans le premier *Livre de guitare*, de Robert de Visée.

(5) Il fut fait plusieurs éditions des cinq livres de *Pièces de viole* de Marais. Les Tombeaux de Lulli et de Sainte-Colombe sont dans le second livre, celui de Marais le cadet dans le cinquième, celui de Meliton dans le volume de Basses continues gravé en 1689.

(6) Ms. Milleran (bibl. du Conservatoire de Paris).

(7) Ms. Milleran. Ce Tombeau est, par exception, une Pavane.

(8) Bibl. nat., ms. Vm7, 6214.

(9) M. Hugo Riemann a décrit ce livre de luth dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 21<sup>e</sup> année, 1889, p. 10 et suiv.

(10) *Livre de guitare, dédié au Roy...*, par de Visée, 1682 (Bibl. nat.). Chaque morceau s'y trouve deux fois, en tablature de guitare et en notation ordinaire pour le clavecin (clefs françaises, c'est-à-dire clef de *sol* 1<sup>re</sup> ligne et clef de *fa* 4<sup>e</sup> ligne).



## ALLEMANDE, TOMBEAU DE FRANCISQUE CORBET, PAR R. DE VISÉE

This musical score is for an Allemande, a type of dance in French Baroque music. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The piece consists of 32 measures, organized into eight systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and ornaments (trills, mordents). The first system begins with a repeat sign. The fourth system contains first and second endings, marked '1<sup>a</sup>' and '2<sup>a</sup>' respectively. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.





Au contraire, Marais, dans le *Tombeau de Sainte-Colombe*, s'éloigne résolument des formes traditionnelles de l'ancienne musique de danse, et dispose librement le plan de sa composition, qu'il s'attache, de tout son pouvoir, à rendre expressive. Le timbre caressant de la viole et les artifices d'une habile exécution soulignaient aisément ce que les inflexions plaintives de la mélodie, les réponses entrecoupées de l'instrument solo et de la basse continue, et les languissantes successions descendantes d'accords mineurs, doucement détachées « à petits coups d'archet », avaient déjà de véritablement élégiaque (1).

## TOMBEAU POUR M. DE SAINTE-COLOMBE, PAR MARAIS

(Viole)

(Basse)

(1) La notation originale de cette pièce est, selon l'usage du temps, divisée en deux volumes, dont l'un renferme la partie de viole solo, notée en chef d'*ut* 3<sup>e</sup> ligne, et, par endroits, en clef de *fa* 4<sup>e</sup> l. L'autre volume contient la basse chiffrée. Comme pour le *Tombeau de Mezangeau*, nous avons substitué à la clef d'*ut* la clef usuelle de *sol* 2<sup>e</sup> l., priant les pianistes d'exécuter la partie de la main droite une octave plus bas.



This page contains seven systems of musical notation for a piano piece titled "LES TOMBEAUX EN MUSIQUE". The page number is 634. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and is organized into seven systems, each consisting of a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr.), and slurs. The first system shows a treble staff with a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. The third system includes a treble staff with a trill (tr.) and a bass staff with a simple accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a trill (tr.) and a bass staff with a simple accompaniment. The fifth system features a treble staff with a trill (tr.) and a bass staff with a simple accompaniment. The sixth system includes a treble staff with a trill (tr.) and a bass staff with a simple accompaniment. The seventh system shows a treble staff with a trill (tr.) and a bass staff with a simple accompaniment.



The musical score is written for piano in G major (one sharp). It consists of seven systems of staves. The first six systems each have a treble and bass staff joined by a brace. The seventh system has a treble staff and a single bass staff. The notation includes various note values, rests, and trills marked with 'tr.'. The piece concludes with a double bar line in the seventh system.

La vogue des Tombeaux les avait fait passer du domaine réel dans le domaine fictif, dès la création de l'opéra français, et l'un des morceaux les plus admirés



des *Peines et plaisirs de l'amour*, en 1672, avait été la scène dite du « Tombeau de Climène ». dans laquelle Apollon, entouré de sacrificateurs, de prêtresses et de bergers, exhalait devant la sépulture de Climène des plaintes tendres et passionnées. Ce fragment de la partition de Cambert est perdu. Il s'éloignait par destination des pièces instrumentales avec lesquelles il n'avait probablement de commun que le titre, et dont le règne, d'ailleurs, touchait à sa fin. Autant, en effet, il est facile d'énumérer pour la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle une quantité de Tombeaux, autant il devient rare d'en rencontrer dans le XVIII<sup>e</sup>.

Sous l'influence directe du style d'opéra et de la mise en scène théâtrale, François Couperin essaya de substituer l'*Apothéose* au Tombeau, et publia sous le titre d'*Apothéose de Lulli* un « concert instrumental » 1) formé d'une suite de petites pièces à programme, notées à quatre parties (premier et second dessus de symphonie, basse d'archet, basse continue), mais pouvant se jouer sur deux clavecins ou deux épinettes (2).

Une légende explicative précède chaque morceau. Tout d'abord un mouvement grave, suivi d'un air gracieux, montre « Lulli aux Champs Elisees, concertant avec les Ombres liriques ». Aussitôt après se joue deux fois, et « tres viste », un « Vol de Mercure aux Champs Elisees pour avertir qu'Apollon y va descendre »; à l'approche du dieu, l'allure se ralentit, et l'on exécute « noblement » un morceau représentant la « Descente d'Apollon, qui vient offrir son violon à Lulli et sa place au Parnasse ». Cette faveur exceptionnelle indispose les « Ombres liriques », car l'on entend aussitôt une « Rumeur souterraine causée par les auteurs contemporains de Lulli », ainsi qu'une « Plainte des memes, pour des flûtes ou des violons très adoucis ». Sans tenir compte de cette opposition, l'on joue « très légèrement », à six-huit, l'« Enlèvement de Lulli au Parnasse ». Le morceau suivant, qui doit peindre l'« Accueil entre-Doux et Agard (*sic*) fait à Lulli par Corelli et par les Muses Italiénes », prouve que, dans l'opinion de Couperin, les rivalités de carrière ne s'effaçaient pas même sur le mont sacré; la mention « clefs changées » nous fait remarquer qu'afin de caractériser les muses italiennes, le compositeur a substitué, pour la partie du dessus, la clef italienne (clef de *sol* 2<sup>e</sup> ligne) à la clef française (clef de *sol* 1<sup>re</sup> ligne). Dans tout le reste du concert, ce procédé sera observé. Après le « Remerciement de Lulli à Apollon », un morceau plus développé, intitulé « Essai en forme d'ouverture », aura pour programme ces mots : « Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des goûts français et italien doit faire la perfection de la musique ». Lulli et les Muses françaises y font vis-à-vis à Corelli et les Muses italiennes; tour à tour chacun joue un air que le groupe opposé accompagne, et l'on finit par arriver à « la Paix du Parnasse, faite aux conditions (sur la remontrance des Muses françaises) que lorsqu'on y parlerait leur langue, on dirait dorénavant *Sonade*, *Cantade*, ainsi qu'on prononce ballade, serenade, etc. » En foi de quoi Couperin place au bout du volume une *Sonade en Trio*. Cette conciliation de deux musiques sur le terrain de l'orthographe lui était d'ailleurs très chère: presque en même temps que l'*Apothéose* de Lulli, il avait publié, dans son recueil *Les goûts*

(1) *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable M. de Lully, par M. Couperin*. Paris, 1725. (Bibl. nat.)

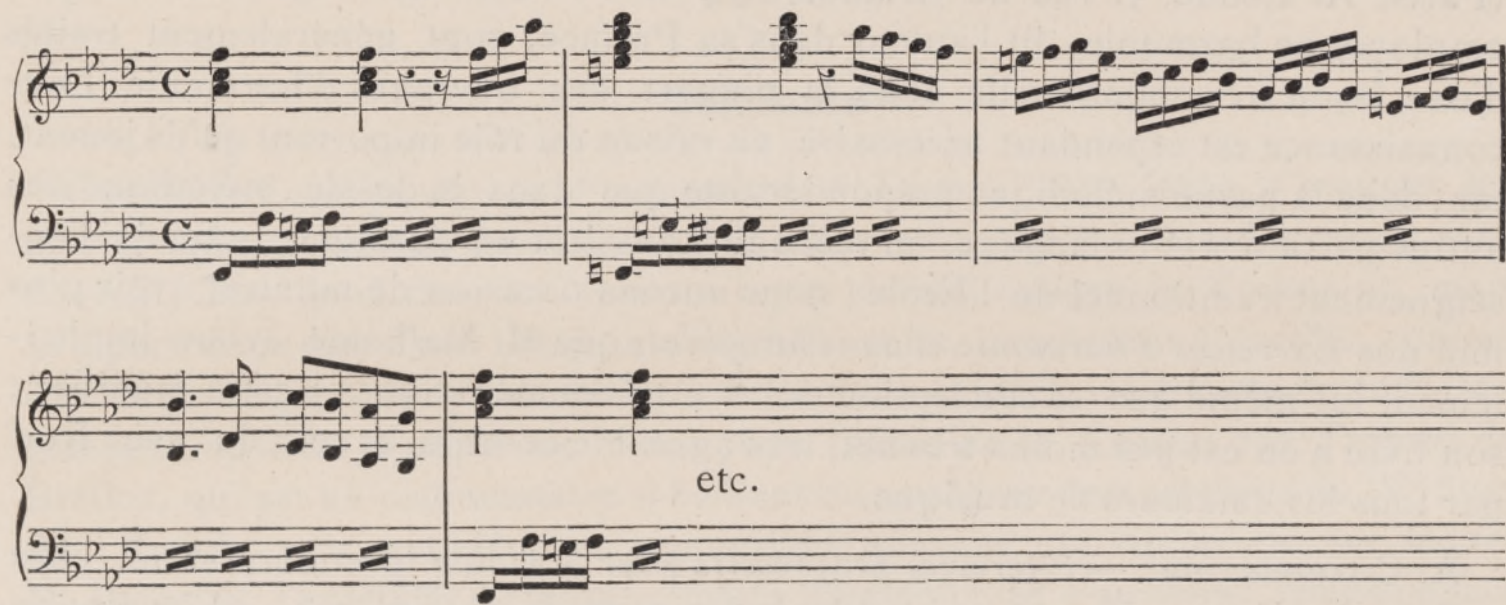
(2) « ... Je les exécute dans ma famille, dit Couperin, et avec mes élèves, avec une réussite très heureuse, sçavoir, en jouant le premier dessus, et la Basse, sur un des clavecins: et le second, avec la même Basse, sur un autre à l'unisson. »



réunis, une « Sonade en trio intitulée le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli » et il devait, au frontispice d'un dernier ouvrage, *Les nations sonades et suite des Symphonies en trio*, faire encore apparaître le même vocable, sans parvenir à en imposer l'adoption.

Quarante-cinq ans plus tard, la mort de Le Clair nous ramène aux tombeaux. Une annonce du journal *l'Avant-Coureur*, du 25 novembre 1765, nous apprend que, pendant une messe de bout de l'an célébrée aux Feuillants en l'honneur de ce maître, l'on exécuta son tombeau, « mis en grande symphonie par Dupont, de l'Académie royale de musique, son élève ». Un peu plus tard, la mort de Gluck fut pour le harpiste Vernier l'occasion de réchauffer un usage musical tombé en désuétude, et de donner un titre sensationnel à une très pauvre Sonate, que le *Mercure de France* du mois de mars 1788 annonça en ces termes : « *Le tombeau de l'immortel chevalier Gluck*, pour le clavecin, dédié à ses admirateurs, par M. Vernier. La musique y annonce la mort de l'immortel chevalier; elle y peint l'excès de la douleur dans un morceau, la consolation, *grazioso*. » Cette annonce était la reproduction du titre général et des titres particuliers de chaque morceau (1). Vernier, qui, si l'on en croit Fétis, n'avait pas encore vingt ans, s'était efforcé d'imaginer un début lugubre et solennel, sous forme de trois grands accords plaqués de *fa* mineur, longuement tenus en points d'orgue; ce qui leur succédait n'était guère plus compliqué ni plus nouveau, et « l'excès de la douleur » s'exprimait par les mêmes accords, frappés vite, et entremêlés de traits et de batteries calqués sur les modèles courants :

*Allegro agitato* — L'EXCÈS DE LA DOULEUR



A peu d'années de là, nous trouvons dans les annonces de journaux la mention d'un *Tombeau de Mirabeau le patriote dédié aux Français, composé pour le forte-piano par Frédéric-Auguste Lemièrre*, et mis en vente à Paris, chez l'auteur, en 1791 (2). Mais rien ne nous permet de fixer la date exacte de composition de la Sonate de Lodi, *la Mort de Mozart*, puisque nous n'en connaissons qu'une édition française, postérieure à l'année 1798 (3). Les deux mouvements qui

(1) La Bibl. nat. possède un exemplaire de cet ouvrage, in-fol. obl. de 7 pages.

(2) *Gazette nationale, ou Moniteur universel*, du 17 avril 1791.

(3) *La mort de Mozart, Sonate pour le piano-forte, composée par Louis Lodi*. A Paris, chez Vogt, rue de la Loi, etc. (Bibl. nat.) Le catalogue du fonds de Vogt, imprimé au verso du titre, mentionne l'opéra de Grensnick, *Alphonse et Léonore*, représenté en 1798.



forment cette courte sonate, — un *largo* en *ré* mineur, précédant un *allegro agitato* deux fois interrompu par quelques mesures *adagio*, — ne portent aucun programme littéraire. Quelques œuvres du même genre pourraient sans doute être citées ici : leurs formes variées — fantaisies, sonates, marches funèbres, — et leur nombre en somme restreint prouvaient cependant que la vogue ancienne des *Tombeaux* ne s'était point ravivée. Pour la traduction musicale des sentiments de deuil, les compositeurs recouraient aux cadres plus vastes, aux ressources plus nettement expressives, aux effets plus variés de la musique vocale et de la musique symphonique. Déjà en 1786 Lesueur avait, en forme de cantate, rendu hommage à *l'Ombre de Sacchini*<sup>(1)</sup>. Les fêtes officielles de la Révolution française, avec leurs pompeux cortèges civiques, permirent à Catel, à Gossec, à Cherubini, de faire entendre de grandes cantates funèbres, de grandes marches que rendait surtout pathétiques le timbre sourd du tam-tam et des tambours voilés : et de ces œuvres tantôt grandioses, tantôt creuses et factices, procéda en droite ligne la *Symphonie funèbre et triomphale*, qui est bien, parmi les créations de Berlioz, une des plus puissantes, des plus inégales, et par cela même des plus caractéristiques de son génie.

MICHEL BRENET.

### Publications nouvelles.

JOANNÈS MALHOMÉ. — *Traité des artifices mélodiques appliqués à l'harmonie* (Paris, A. Leduc, 3, rue de Grammont, 4 fr.). « Tous les artifices mélodiques employés en harmonie, dit l'auteur dans sa Préface, sont généralement traités d'une façon très superficielle dans la plupart des ouvrages d'harmonie. Leur connaissance est cependant nécessaire, en raison du rôle important qu'ils jouent, tant dans la partie mélodique prépondérante que dans le dessin mélodique des autres parties. » A ce langage, on reconnaît aussitôt un classique, imbu de l'enseignement traditionnel de l'École ; nous aurons occasion de montrer (voir plus loin nos *Exercices d'harmonie et de contrepoint*) que M. Malhomé avoue implicitement lui-même que sa conception des « artifices mélodiques » est à modifier ; son livre n'en est pas moins très net, très agréable et utile, et sera lu avec fruit par tous les amateurs de musique.

A. CHARPENTIER. — *Exercices progressifs pour le violon* (première série, chez A. Leduc, 3 fr.). — Encore une méthode pour l'étude du violon ? — L'évolution constante des formules musicales impose peut-être la nécessité de recueils nouveaux d'études et d'exercices en rapport avec les progrès de la technique actuelle. Cette « 1<sup>re</sup> série » de la méthode A. Charpentier, consacrée au *Rythme*, à l'*extension* et à l'*indépendance des doigts*, ne peut manquer de donner d'excellents résultats (Les gammes dans les cinq positions feront l'objet de la 2<sup>e</sup> série.)

DOM A. MOCQUEREAU. — *A travers les manuscrits*, étude sur une cadence des traits du huitième mode (tirage à part de la *Tribune de Saint-Gervais*), Desclée, Tournai. — V. plus loin, à la *Revue des périodiques*.

(1) Cette cantate fut exécutée au concert spirituel le 8 décembre 1786. Le 7 avril suivant, on y chanta une *Ode sur la mort du duc de Brunswick*, de Carbonel.



ALBERTO FANO. — *Pensées sur la musique* (en italien) (Luigi Beltrami, Bologne). Impressions de voyage et miscellanées, dont nous donnerons ultérieurement une analyse.

— EXERCICES POUR L'ÉTUDE DE L'HARMONIE (en allemand) par Iwan Knorr (Leipzig, chez Breitkopf et Härtel). Excellent opuscule de 78 p., contenant une cinquantaine d'exercices sur : les accords des 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> degrés ; les sons étrangers à l'harmonie ; les accords altérés ; la modulation (prix, 1 m. 50).

OUVRAGES REÇUS DONT IL SERA RENDU COMPTE ULTÉRIEUREMENT.

LOUIS AUBERT. — *Cache-cache* (poésie de A. de Bengy-Puyvalla). Paris, Durand et fils.

LOUIS AUBERT. — *Nocturne* (poésie de Paul Verlaine). Paris, Durand et fils.

CLAUDE DEBUSSY. — *Estampes*, pour le piano. (*Pagodes*, — *la Soirée dans Grenade*, — *Jardins sous la Pluie*). Paris, Durand et fils.

VINCENT D'INDY. — *Choral varié*, pour saxophone et orchestre. Paris, Durand et fils.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU. — *Castor et Pollux*, partition pour chant et piano. Paris, Durand et fils.

GEORGES SPORCK. — *Boabdil*, poème symphonique. Chez l'auteur.

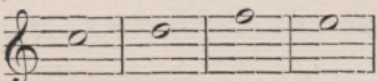
G.-M. WITKOWSKI. — *Symphonie en ré mineur*. Paris, Durand et fils.

PIERRE AUBRY. — *Le rythme tonique dans la poésie liturgique*. Paris, Welter.

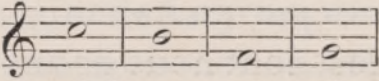
FRANÇOIS ROUSSEL. — *L'idéal esthétique*. Paris, Alcan.

---

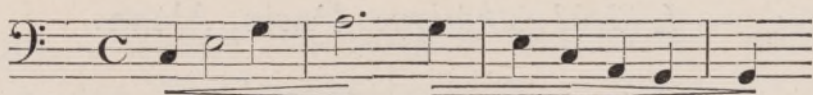
## Concerts.

CONCERTS CHEVILLARD. — 1<sup>er</sup> novembre. — La meilleure façon d'honorer les morts, dans le domaine musical, c'est de jouer leurs œuvres. Ainsi a pensé sans doute M. Chevillard, dont le Concert n'a pas chômé, malgré la Toussaint, mais m'a paru empreint d'une inexprimable mélancolie, impuissant à éveiller, comme des harmoniques, les coutumières associations d'idées inhérentes à certaines compositions. La symphonie descriptive (scène de la *Chasse*) des *Troyens* de Berlioz, qui est un commentaire si brillant de quelques vers célèbres du IV<sup>e</sup> livre de l'*Énéide*, m'a semblé d'un romantisme suranné ; le violoncelle sur lequel M. Liégeois, l'excellent virtuose, exécuta les médiocres *Variations symphoniques* de Boëllmann, était peu sonore et comme voilé d'un crêpe, et dans ces *Préludes* de Liszt, où le sublime et le banal sont mêlés, la phrase-type des cuivres, accompagnés en sourdine par les violons, avait une tristesse presque pénible. Elle est pourtant admirable, cette phrase : poétique et sentimentale, délicatement trouvée, à la manière de Brahms, avec cette rondeur de paraphe qui est la marque propre de Liszt.. La seule note vive et claire, vraiment réconfortante, de ce concert, a été le *Presto* — joué à miracle, avec des ailes ! — de la Symphonie en *ut* majeur de Mozart. Au début de cette symphonie (qui n'a ni autant de force pathétique que celle en *sol* mineur, ni autant de verve charmante que celle en *mi bémol*, mais qui appartient plutôt au genre solennel), on trouve le thème que Mozart mit si souvent en œuvre dans sa jeunesse  et qui,



après avoir été renversé , semble avoir ici (1788) son emploi définitif. Le caractère essentiel, au point de vue technique, de cette œuvre charmante, qui garde une grâce adolescente dans les pages de grandeur, c'est un travail de contrepoint tout à fait remarquable; aussi est-ce dans des traités spéciaux, tels que l'*Art de la fugue* de Marpurg (appendice, ajouté par Sechter) et dans le *Traité de composition* de Lobe, qu'on en trouve une analyse. — J. C.

8 novembre. — La Symphonie en *ré* majeur de Mozart, composée en 1786, ne diffère pas sensiblement des précédentes : une idée s'expose; elle est fort simple : un *grupetto* en est la partie essentielle; quand elle s'est bien affirmée, un petit silence; et la seconde idée survient, aussi aimable que la première. Puis un gracieux dialogue s'engage, et s'achève sans violence et sans heurt : tel est le premier mouvement, dont M. Chevillard a fort bien rendu toutes les finesses. L'andante est à couplets, et se maintient dans une jolie nuance d'émotion modérée; le finale, joyeux, fait admirer l'agilité de la flûte. Et tout cela est un jeu charmant, mais malgré tout ce n'est qu'un jeu, le jeu d'un enfant divin qui n'est pas encore un homme. L'ouverture de *Léonore* (n° 3) de Beethoven a été jouée avec une délicatesse remarquable, mais excessive : on eût presque dit du Mozart : j'aurais préféré plus de fougue et d'ardeur. Et puis, M. Chevillard a tort de laisser lourdement retomber sur sa note finale cette admirable phrase des basses qui doit surgir, se gonfler et se perdre avec l'irrésistible souplesse d'une vague, d'une grande vague d'espoir et de bonté :



L'essai symphonique de Schumann intitulé *Ouverture, Scherzo et Finale* a sur les autres symphonies du même auteur l'avantage d'être court; la première phrase de l'*Ouverture* nous jette d'emblée en plein rêve; la seconde, moins originale, a encore de la grâce; le *Scherzo* et surtout son trio sont charmants; le *Finale*, trop académique, sent l'effort. Grand succès pour M<sup>me</sup> Raunay dans le récit du songe, et l'air qui lui fait suite, du 1<sup>er</sup> acte d'*Iphigénie en Tauride*, ainsi que dans la *Chanson perpétuelle* de Chausson, si grave, si noble et si tendre, accompagnée d'un orchestre où tout chante et soupire à l'envi de la voix.

LOUIS LALOY.

— M. RAYMOND MARTHE. — Il nous a été donné d'entendre, le 5 novembre, l'excellent violoncelliste exécuter différentes œuvres de Saint-Saëns : le 2<sup>e</sup> *Trio* d'abord, si amusant, où cependant je préfère à l'*allegretto* moqueur, à l'*andante* schumannien, à la valse allemande du second *allegretto*, le premier et le dernier mouvement, l'un pour sa vigueur dramatique, l'autre pour sa solidité classique : voilà le vrai Saint-Saëns ! Les artistes ont rendu l'œuvre avec beaucoup de précision et de sûreté. Mais le triomphe a été pour M. Marthe dans la belle *Sonate* pour piano et violoncelle; je ne crois pas qu'il soit possible de mettre plus d'ampleur et de douceur à la fois dans le premier mouvement, plus de délicatesse dans l'*andante*, plus d'autorité dans le *finale*; le tout sans effort apparent, sans apprêt, et sans faux attendrissements : l'interprète était digne du maître.

L. L.





Madame CINTI-DAMOREAU

*M<sup>me</sup> Cinti-Damoreau, dont nous publions ici le portrait, fut l'une des plus célèbres cantatrices françaises. Née à Paris en 1801, elle entra au Conservatoire à l'âge de sept ans, débuta en 1816 au Théâtre-Italien, et après une saison à Londres (1822) entra à l'Opéra sous les auspices de Rossini, qui avait pour elle une vive admiration. Elle y obtint de grands succès dans le Siège de Corinthe (rôle de Palmyre), Moïse (Anaï), la Muette de Portici (Elvire), le Comte Ory (la Comtesse), Guillaume Tell (Mathilde), le Dieu et la Bayadère (Ninka), le Philtre (Thérézine), Robert le Diable (Isabelle), le Serment (Marie), Don Juan (Zerline), etc. Un soir, elle se montra aux côtés de M<sup>me</sup> Sontag et de M<sup>me</sup> Malibran, et ce fut un triomphe pour elle. Passée ensuite à l'Opéra-Comique, elle y obtint d'autres triomphes dans Actéon, l'Ambassadrice, le Domino Noir, le Mauvais OEil, le Luthier de Vienne, le Shérif, Zanetta, la Rose de Péronne. Puis elle voyagea en Angleterre, en Hollande, en Russie, devint professeur au Conservatoire en 1834, et se démit de ces fonctions en 1856 pour se retirer à Chantilly. Elle mourut en 1863. Elle était excellente musicienne, en même temps que chanteuse consommée et charmante. Sa fille est devenue M<sup>me</sup> Weckerlin.*



### Cours de musique.

L'*École de musique classique*, fondée par L. Niedermeyer en 1853 (Boulogne-sur-Seine, 9, boulevard d'Auteuil, et 18, rue des Pins, Parc des Princes), vient de rouvrir ses cours. Dirigée par M. Gustave Lefèvre et administrée par M. Heurtel, elle a un comité d'études dont le président est M. Camille Saint-Saëns, membre de l'Institut, et le vice-président M. Gabriel Fauré, ancien élève de l'École, professeur au Conservatoire, organiste de la Madeleine. Les principaux professeurs sont : M. André Messager (ancien élève de l'École, aujourd'hui directeur de la musique à l'Opéra-Comique), pour la composition musicale ; M. André Gédalge, 1<sup>er</sup> grand prix de Rome, pour le contre point et la fugue ; M. J. Froment (ancien élève de l'École, aujourd'hui organiste de Saint-Lambert de Vaugirard), pour le solfège ; M. Henry Expert (ancien élève de l'École), pour le cours d'ensemble vocal ; M. Gigout (ancien élève de l'École, aujourd'hui organiste de Saint-Augustin), pour l'orgue ; M. Caffot (*id.*, aujourd'hui organiste de Notre-Dame de Mantes), pour le plain-chant ; M. Ch. de Bériot, professeur au Conservatoire, pour le piano ; M. Paul Viardot, pour le violon ; M. F. de Ménil pour l'histoire de la musique, etc... L'École de musique classique reçoit des externes qui paient 600 fr. pour l'année scolaire, ou 20 fr. par mois pour le cours qu'ils ont choisi.

— A la Salle Lemoine, 17, rue Pigalle, M. E. de Solenière a repris, le 7 novembre, ses conférences et auditions musicales, si appréciées d'un élégant public.

— M<sup>me</sup> P. Landormy, élève de Bériot, a repris ses cours de piano, dont le succès s'affirme de plus en plus (30, rue Saint-Sulpice.)

---

### La musique à Genève.

Malgré son nombre restreint d'habitants — 100.000 à peine, — Genève doit être considérée comme un centre musical important, soit par son intense production, soit par les progrès artistiques réalisés.

Si nous prenons le côté instruction nous voyons premièrement le Conservatoire, pépinière d'élèves pour toutes les branches de l'enseignement musical.

Parmi les professeurs, citons : M. Marteau, le célèbre violoniste ; M. Ketten, si connu dans le monde du chant ; M. Rehberg, le pianiste applaudi l'hiver dernier à Paris aux Concerts du Conservatoire ; M. Barblan, le grand organiste ; M. Jacques Dalcroze, le compositeur fécond ; M<sup>lle</sup> E. Lerou, de la Comédie-Française, pour la diction, etc., etc.

A côté : d'autres écoles, telle l'Académie de Musique dirigée par M. Richter ; une légion de professeurs particuliers, et l'enseignement des musiques notée et chiffrée dans toutes les écoles gouvernementales.

La production est formidable : théâtre, concerts symphoniques, séances de musique de chambre, concerts de virtuoses étrangers, d'artistes de la ville, de sociétés chorales, instrumentales, etc. : 109 concerts en 1901-1902 ! 125 en 1902-1905 ! et disons tout de suite que ces chiffres déjà très respectables seront dépassés cette saison, à en juger par les pronostics.



Le théâtre — MM. Huguet et Sabin, directeurs — possède cet hiver une fort bonne troupe, homogène, qui vient de débiter avec succès dans le répertoire habituel en attendant les nouveautés promises : *Muguette*, de Missa, en novembre, *Messaline*, de Lara, *Adrienne Lecouvreur*, de Cilea.

Les dix concerts d'abonnement, — vingt-troisième année, — pour lesquels la salle du théâtre est toujours entièrement louée à l'avance, offriront cette année un enseignement du plus puissant intérêt.

La mode étant aux auditions chronologiques, le comité desdits concerts a adopté un programme constituant une histoire de la musique : les premiers concerts seront consacrés aux maîtres de la musique classique, Haydn, Mozart, Beethoven, pour arriver méthodiquement jusqu'aux auteurs contemporains.

L'école française aura deux concerts, l'école allemande cinq, les écoles suisse, bohème, russe, chacune un. De son côté, M. Marteau donnera également cet hiver dix séances de musique qui seront un régal artistique. Son quatuor déjà célèbre se produira dans cinq de ces séances ; trois seront avec orchestre, une en forme de récital vocal.

Plusieurs de ces séances seront consacrées entièrement à un auteur ; il y aura un concert Grieg, un concert Saint-Saëns, un concert Fauré, etc.

Pour le neuvième concert, consacré à la musique tchèque, M. Marteau s'est assuré le concours du fameux quatuor tchèque ; pour les autres concerts, M. Marteau a obtenu le concours de M<sup>mes</sup> M. Pregi et Lessmann, cantatrices, de MM. Diemer, Fauré, Consolo, Rehberg, pianistes ; de M. H. Heermann, violoniste. Inutile de dire que M. Marteau se produira à plusieurs reprises comme soliste, au grand bénéfice de ses toujours nombreux auditeurs.

A cela viendront s'ajouter les fréquentes auditions de tous genres, souvent bonnes, trop souvent quelconques.

Y a-t-il à Genève une tendance musicale s'orientant vers telle ou telle école ou nationalité ?

A en juger par les programmes, on peut répondre par l'affirmative pour les auteurs d'outre-Rhin.

Les écoles latines, l'école suisse même, sont souvent, trop souvent sacrifiées. L'école française brillera pourtant d'un vif éclat cet hiver : aux concerts d'abonnement, une soirée sera consacrée aux anciens maîtres français, Rameau Lulli, etc. ; une autre aux maîtres français modernes. M. Marteau, comme nous l'avons dit plus haut, aura une audition Saint Saëns et une audition Fauré. Déjà, il y a quelques jours, la musique française a remporté un grand et légitime succès dans un concert donné par la Société des Instruments à vent de Paris.

Réparons un oubli en citant MM. de Greef et de Rehberg, pianistes ; MM. Oliveira et Ondricek, violonistes ; MM. Casals et Klenzel, violoncellistes ; M<sup>mes</sup> Koenen, Welti, Briffod, cantatrices, parmi les nombreux solistes engagés pour les dix concerts d'abonnement.

P. FERRARIS.



### Actes officiels. — Informations.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel en date du 29 octobre 1903, MM. Henri Maréchal et Warot ont été appelés à faire partie du conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire, en remplacement de MM. Joncières, décédé, et Crosti, qui cesse ses fonctions.

D'autre part, M. Emile Réty, membre de ce même conseil, vient de faire savoir à M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts qu'il se démettait de ses fonctions.

INSPECTION DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL. — Le décès de M. Victorien Joncières laisse vacant un emploi d'Inspecteur de l'Enseignement musical dans les succursales du Conservatoire et les Ecoles nationales de musique.

A L'INSTITUT. — Le samedi 31 octobre, l'Académie des Beaux-Arts a donné sa séance publique annuelle sous la présidence de M. Marqueste, qui, avec autant d'éloquence que d'émotion réelle, a rendu hommage aux membres de l'Académie récemment décédés, et adressé d'excellents conseils aux lauréats qui allaient partir pour la villa Médicis. Au début, l'orchestre dirigé par M. Taffanel (et malheureusement dissimulé, au 4<sup>e</sup> étage de la salle, dans un si étrange local que la plupart des académiciens, tout en bas, lui tournent le dos) a exécuté un morceau symphonique de M. Charles Lévadé, pensionnaire de Rome, intitulé *Variations symphoniques sur des airs écossais*. Ces sortes d'« envois » sont imposés, on le sait, aux pensionnaires de Rome ; mais ils sont parfois peu considérables et peu soignés. L'œuvre de M. Lévadé, qu'on croirait, à entendre les premières pages, écrites par un disciple d'Haydn, et où la couleur est très discrète, ne m'a paru ni assez personnelle, ni assez sérieuse. L'auteur y montre des qualités qu'on a déjà eu l'occasion d'apprécier et de récompenser ; il n'apporte rien de nouveau, rien qui marque un commencement d'originalité ; il se livre enfin à un exercice qui n'a rien de commun avec l'éducation spéciale qu'un musicien peut trouver en Italie. De tels exercices paraissent avoir un caractère purement administratif et rentrer dans la catégorie des écritures inutiles. Je comprendrais qu'un jeune musicien français fût envoyé à Rome pour y étudier de près, et à même la source, certains grands compositeurs, tels que Palestrina ; je comprendrais qu'il y allât pour étudier, recueillir, et au besoin mettre en œuvre dans de nouveaux cadres, les compositions françaises du xvi<sup>e</sup> siècle qui sont éparses dans les bibliothèques (1) ; je comprendrais enfin qu'il séjournât quelque temps en Italie pour avoir l'impression de certains chefs-d'œuvre plastiques dont la connaissance com-

(1) Tel est d'ailleurs l'esprit du règlement de l'Académie de France à Rome. Dans la première année, le pensionnaire musicien doit composer deux partitions complètes : l'une est un oratorio sur des paroles françaises, italiennes ou latines ; ou bien, à son choix, une messe solennelle (*Requiem*, ou *Te Deum*). L'autre partition doit être un opéra ou fragment d'opéra. Il doit, en outre, copier ou mettre en partition lui-même une œuvre inédite des maîtres des xvi<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> ou xviii<sup>e</sup> siècles, manquant à la bibliothèque du Conservatoire (de Paris). Dans la deuxième année, obligation, comme dans la première, de composer deux partitions complètes. Dans la troisième, obligation d'écrire un opéra en un acte, et de composer le morceau symphonique destiné à être exécuté au commencement de la séance publique annuelle de l'Académie. Dans la quatrième année enfin, obligation d'écrire un opéra en un acte, sur un livret ancien ou nouveau, approuvé par la section de musique de l'Académie.



plète l'éducation d'un artiste ; je ne comprends pas qu'il aille au delà des Alpes pour écrire, de façon satisfaisante, des « variations sur des thèmes écossais ».

A la fin de la séance, l'orchestre a exécuté la scène lyrique ayant obtenu le premier grand prix de composition musicale au mois de juillet dernier, et dont l'auteur est M. Raoul Laparra, élève de M. Gabriel Fauré. Œuvre brillante et fine, mais œuvre d'élève, — ce dont il ne faut ni s'étonner ni se plaindre, — cette cantate m'inspire une simple observation. En voici le sujet en deux mots :

Braïzyl (ne me demandez pas ce que c'est que Braïzyl) erre dans une forêt sombre, entouré d'Elfes qui dansent, serpentent et se dérobent autour de lui. Il est à la recherche d'une très belle personne qui lui apparut un soir,

Comme un grand lis en ses longs voiles blancs.

Il arrive au bord d'un lac qui s'anime de voix harmonieuses et l'éclaire de lueurs d'argent : sur une nef de cristal apparaît Alyssa, la vision désirée et retrouvée. Duo d'amour :

Sur les ailes du même rêve  
Tous deux envolons-nous vers ce calme séjour  
Où les âmes puisent la sève  
Du bonheur éternel dans l'éternel amour !

Soudain, on entend des rumeurs de combat, et un barde porte-glaive apparaît. Braïzyl est accusé de lâcheté, au moment où son père se bat contre les ennemis qui viennent d'envahir le pays. Alyssa veut le retenir ; il hésite... mais un nuage passe où l'on distingue la figure d'un guerrier ; Braïzyl a reconnu son père, qui vient de mourir ; il se dégage alors de l'étreinte d'Alyssa, qui remonte sur sa nef de cristal, et court, le glaive au poing, au champ de bataille :

Père, réjouis-toi : tu renaîs dans ton fils !

Cet honnête poème, qui paraît imité d'Ossian, de Wagner et de Mæterlinck, a évidemment des qualités : on y trouve les deux passions amies de la musique — l'amour, le courage guerrier, — un paysage agréable comme cadre, et suffisamment de danse aérienne, de féerie, de barcarolle et de clair de lune, pour permettre à l'imagination de se développer. Mais il est dommage que, dans un concours qui donne au talent sa première direction (laquelle peut être définitive, à cause de la solennité des circonstances), on ne propose pas aux jeunes compositeurs un sujet plus *réel* et plus *vrai*. On a une conception fâcheuse, ou surannée, de la musique, si on la croit inévitablement liée, quand elle s'appuie sur des paroles, à des puérilités romantiques, à des mensonges agréables et des contes bleus. A quoi sert donc la vie, — la vie réelle et concrète, — si l'Art, quand il veut un thème, cherche en dehors d'elle ? Et qu'y a-t-il de plus beau, de plus émouvant que la vie ? Dans les concours académiques sévit encore un traditionnalisme idéaliste qui est en retard sur les progrès évidents du génie moderne, mais qui tôt ou tard sera bien obligé de compter avec lui.

— M. MARCEL ROUSSEAU. — « Je veux qu'après mon décès et celui de mon épouse, il soit fondé à perpétuité, à Paris, et exclusivement pour les Français, deux prix de chacun 3.000 fr. pour être distribués annuellement : un à l'auteur d'une composition de musique religieuse ou lyrique, lequel devra s'attacher à la mélodie, si négligée aujourd'hui, l'autre à l'auteur des paroles (prose ou vers) sur lesquelles devra s'appliquer la musique et y être parfaitement appropriée, en observant les lois



*de la morale, dont les écrivains ne tiennent pas assez compte. Ces productions seront soumises à l'examen d'une commission spéciale prise dans l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut, qui jugera celui des concurrents qui aura mérité le prix dit Rossini, qui sera décerné en séance publique, après l'exécution du morceau, soit dans le local de l'Institut, soit au Conservatoire. »*

Ainsi parle Gioachino-Antonio Rossini, dans son curieux testament daté du 25 juillet 1858. Il s'y plaint déjà (il y a un demi-siècle !) de l'abandon de la *mélodie*, et il admet le livret en prose... Sa veuve mourut au commencement de 1878 ; depuis cette époque, le prix *Rossini* est en honneur.

Si l'étincelant auteur du *Barbier* avait pu entendre l'exécution faite hier, 8 novembre, au Conservatoire, il eût peut-être dit au lauréat, M. Marcel Rousseau :

« Tu as beaucoup de talent, mon petit ; tu es à peine âgé de 20 ans, et tu triques la matière orchestrale avec une étonnante facilité : tout comme les maîtres, tu sais bâtir une polyphonie vocale sur une polyphonie instrumentale, dresser Pélion sur Ossa, et faire sonner de beaux ensembles. Plus heureux que moi, tu profites — et tu as bien raison ! — de tous les progrès techniques réalisés depuis 50 ans ; grâce au travail de tes prédécesseurs, tu as de meilleurs modèles que je n'en avais moi-même lorsque, plus jeune encore que toi, je faisais jouer mon premier opéra, *La Cambiale di Matrimonio*. Tu as un père qui est un maître, et doit être fier de toi. Je te félicite d'avoir pu entendre ta musique jouée par cet admirable orchestre du Conservatoire, sous la direction d'un Marty, avec une interprète telle que M<sup>lle</sup> Demougeot, qui est belle comme Vénus. Oui, mon petit, tu as beaucoup de talent ; mais tu te fiches de moi. J'ai fondé un prix pour honorer la *mélodie* ; ce prix est réservé aux Français, mais tu entends bien qu'il s'agissait de la *mélodie* italienne. Or, au lieu de chercher la *mélodie*, tu l'évites, ou la tiens à distance ; tu as peur d'écrire, au début de ton poème, une vraie « fileuse » ; tu dédaignes la « barcarolle » et la « romance ». Je ne te trouve pas assez jeune. J'aimerais à voir dans ta main un joli bouquet de printemps ; tu préfères manier l'épée de Siegfried. Tu abuses de la quinte augmentée, que, de mon temps, on n'aimait pas. Ta musique est habituellement claire, mais, au risque de fâcheuses disparates, tu mets, çà et là, d'étranges dissonances. Parfois, j'ai cru que tu me faisais manger un plat de macaroni où on aurait mis du trois-six. Il y a une entrée de cuivres, dans la première partie, et, dans la seconde, quelques traits de harpes, qui m'ont fait faire la grimace. Viens ici, mon petit, pour que je te tire un peu l'oreille, avant de t'embrasser » — J. C.

M. HENRI MARCEL. — Le nouveau Directeur des Beaux-Arts, M. Marcel (Henri-Camille), dont la nomination a été signée le 30 octobre 1903 et a paru à l'*Officiel* le 31, est né le 25 novembre 1854. Voici les principales étapes de sa brillante carrière : auditeur de deuxième classe au Conseil d'État, 18 décembre 1878 ; secrétaire de la direction générale des cultes, 18 février 1879 ; auditeur de 1<sup>re</sup> classe, 15 juillet 1879 ; chef du cabinet du sous-secrétaire d'État au ministère de l'Intérieur et des Cultes, 17 mai 1880 ; secrétaire adjoint au Conseil supérieur des prisons, 5 janvier 1881 ; chef du cabinet du Ministre des Travaux publics, 24 novembre 1881 ; membre du comité de contentieux et d'études juridiques au Ministère des Travaux publics, 12 janvier 1882 ; commissaire du Gouvernement près le Conseil de préfecture de Seine-et-Oise, 29 avril 1882 ; chef du



cabinet du Ministre de l'Intérieur, 8 août 1882 ; chevalier de la Légion d'honneur, 23 décembre 1882 ; conseiller du Gouvernement à Alger (non installé), 18 février 1883 ; chef du cabinet et secrétariat du Ministre des Affaires étrangères, du 25 février 1883 au 6 avril 1885 ; maître des requêtes au Conseil d'État, du 14 mars 1885 au 10 novembre 1894 ; membre de la commission des travaux d'art au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 15 novembre 1891 ; membre et rapporteur de la commission de réforme du Conservatoire national de musique, 23 mars 1892 ; membre du comité de contentieux et d'études juridiques au Ministère de l'Intérieur, 1<sup>er</sup> février 1894 : secrétaire général de l'Exposition universelle de 1900, du 23 avril au 29 octobre 1894 ; sous-directeur des affaires commerciales au Ministère des Affaires étrangères, 1<sup>er</sup> août 1894 ; Ministre plénipotentiaire de seconde classe, 8 décembre 1894 ; successivement directeur du cabinet de M. Hanotaux, ministre de France à Stockholm, conseiller d'État ; enfin, 30 octobre 1903, Directeur des Beaux-Arts.

M. Marcel a publié d'importantes études d'art dans la *République française* (1891-92) et dans la *Gazette des Beaux-Arts* (principalement sur les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle).

Nous joignons nos compliments de bienvenue à ceux dont la presse a déjà salué la récente nomination de M. Marcel, que nous savons particulièrement intéressé par les choses musicales.

LA MUSIQUE A LILLE. — La Société des Concerts populaires a repris, le dimanche 25 octobre, le cycle de ses auditions annuelles. Composée d'excellents instrumentistes, presque tous professeurs au Conservatoire, cette Société manque malheureusement de nombre et surtout d'une direction énergique.

Au programme la *Symphonie fantastique*, exécutée sans la fougue le brio romantique, le charme que nécessite pareille œuvre. Où est Weingartner !... Le violoniste Alberto Bachmann, très] aimé du public lillois, exécuta un Concerto (première audition) pour violon et orchestre de sa composition. Il est difficile de porter un jugement définitif sur une œuvre conçue classiquement, mieux écrite pour le violon que pour l'orchestre, ce dernier souvent trop rudimentaire et banal ; par contre, le violoniste y rencontre toutes les difficultés de l'instrument réunies à plaisir, et que l'auteur enleva avec une grande sûreté. Il charma plus par une exécution délicate de la Romance en *sol*, précise d'une Gavotte de Bach, adroite de pièces de Sarasate.

Le Concert avait débuté par l'ouverture de *Ruy-Blas* sagement jouée. A bientôt maintenant la reprise des séances de la Société de Musique de Lille, toujours attendue avec impatience et qui nous promet de fort artistiques programmes.

— M. Georges Leygues, ancien Ministre de l'Instruction publique, a posé sa candidature à l'Institut, pour occuper le fauteuil laissé vacant par M. Henri Roujon, nommé Secrétaire perpétuel. Au moment où nous écrivons ces lignes, M. Georges Berger n'a pas encore posé officiellement sa candidature, mais nous croyons savoir qu'il sera le concurrent de M. Leygues. M. Berger, qui a professé, à l'École des Beaux-Arts, un cours très apprécié sur l'histoire de la peinture française, et qui a donné de très nombreuses preuves de dévouement à la cause de l'Art, est universellement estimé dans le monde parisien comme dans le monde parlementaire. Ce n'est pas, d'ailleurs, sur le terrain de la courtoisie et de la bonne grâce qu'il pourra battre M. Georges Leygues.



— On annonce que la Société des *Trente ans de théâtre* va donner prochainement, rue Blanche, une représentation de *Don Juan*. Si ce doit être la même représentation que nous avons déjà vue récemment à Paris, nous ne saurions trop protester contre le *dérangement* du chef-d'œuvre de Mozart dans un théâtre « populaire ». A l'Opéra, où le public a certaines exigences, on a peut-être une excuse. Ailleurs, il n'y en a pas, — surtout quand on songe que Paris a la bonne fortune de posséder la partition authentique de *Don Juan*, écrite de la main même de Mozart. Pour instruire le peuple, il faut lui montrer les chefs-d'œuvre tels qu'ils sont ; nul n'a le droit de les « tripatouiller ».

LYON. — Le Grand Théâtre vient d'ouvrir ses portes, et son nouveau directeur artistique, M. Broussan, paraît vouloir sortir cette année des sentiers battus habituels.

L'ensemble de la troupe se compose d'éléments plus uniformes que d'habitude, et enfin l'orchestre est sous la direction d'un chef (M. Ph. Plon, de la Monnaie) capable de diriger les œuvres classiques et modernes qui sont au programme : *Salammbô* de Reyer, *l'Etranger* de d'Indy, *la Bohème* de Leoncavallo, le *Crépuscule des Dieux* de Wagner, le *Jongleur de Notre-Dame* de Massenet, le *Légataire universel* de Pfeiffer, etc.

La soirée de début a eu lieu le 20 octobre et fut la 1<sup>re</sup> représentation (à Lyon) de *Salammbô* de Reyer, qui avait déjà failli avoir lieu en 1890, quelques jours après la 1<sup>re</sup> à Bruxelles, et avait été renvoyée indéfiniment par suite d'une épidémie d'influenza sur la troupe.

Au point de vue du livret, ce n'est pas encore *Salammbô* qui nous ôtera l'opinion que nous avons d'approuver les auteurs modernes tels que Wagner, Charpentier, d'Indy, Debussy, etc., d'écrire eux-mêmes le sujet de leurs œuvres et de se passer du concours de littérateurs d'ordre inférieur pour découper un texte dans un chef-d'œuvre quelconque.

Il est même regrettable que parfois les auteurs mêmes de ces chefs-d'œuvre se soient prêtés à ces compromissions et aient laissé dénaturer leurs œuvres pour les mettre à la scène. Ceci dit pour regretter qu'un chef-d'œuvre tel que *Salammbô* ait été amputé, dénaturé et mis en vers de mirliton, sort commun d'ailleurs à de nombreux autres chefs-d'œuvre.

Au point de vue musical, nous étions très curieux de réentendre cette partition et de voir si elle nous paraîtrait vieillie et moins séduisante qu'elle ne nous avait paru en 1902 à Paris avec la splendide interprétation de l'Opéra.

Notre impression est restée la même, et cela est certes tout à l'avantage de l'œuvre, et de sa forme sobre et sévère.

Soucieux avant tout de la vérité scénique, Reyer n'a pas cédé au désir de faire de la musique descriptive ; il a cherché seulement à soutenir le dialogue par une symphonie juste et expressive et par des phrases mélodiques toujours parfaitement liées aux paroles.

On peut regretter parfois de ne pas trouver dans *Salammbô* la vigueur d'imagination, la fraîcheur d'inspiration, la richesse et l'originalité de l'idée mélodique qui avaient fait le charme de *Sigurd*, regretter aussi quelques négligences de l'écriture, quelques inélégances de la forme musicale et une instrumentation lourde et monotone à force d'être uniformément bruyante.

Il reste certain que l'œuvre est belle en son ensemble, qu'elle témoigne d'une



grande conscience artistique, d'un style dramatique très correct et parfois d'inspirations mélodiques suaves et extrêmement poétiques.

Nous n'analyserons pas en détail cette partition suffisamment connue, et dirons seulement que l'œuvre a été montée à Lyon somptueusement avec des décors demandés à M. Dubosq, l'excellent peintre de la Monnaie, et que, sous la conduite de M. Ph. Plon, son excellent chef, l'orchestre fut très satisfaisant.

Les principaux rôles ont été bien tenus par M<sup>me</sup> Charles Mazarin (Salammbô), MM. Verdier (Matho), Gautier (le grand prêtre) et Rouard (Hamilcar), qui ont contribué à la bonne réussite de cette représentation très attendue.

AR. MONIC.

— Avec les reprises de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique, d'*Hérodiade* à la Gaîté, et du *Prophète* à l'Opéra, celle de l'*Otello* de Verdi à ce dernier théâtre (avec Alvarez, Delmas, Laffite, M<sup>lle</sup> Grandjean) a été le plus brillant succès de cette dernière quinzaine.

— Le *Choral varié* pour saxophone et orchestre, de M. Vincent d'Indy, que nous annonçons aux *Publications nouvelles*, vient d'être exécuté dimanche dernier 8 novembre au Concert du Conservatoire de Nancy, sous la direction de M. J.-Guy Ropartz. Avec la permission expresse de l'auteur, la partie de saxophone était jouée par un violoncelle.

### Exercices d'harmonie et de contrepoint.

Chargé par la *Revue musicale* de reprendre ici, régulièrement, les exercices qu'elle avait déjà commencé à présenter sous forme d'« analyses » dans ses numéros antérieurs (1), je me propose de passer en revue, sous forme de questions et de réponses donnant lieu à de brèves discussions, les connaissances élémentaires qui sont indispensables à tout amateur sérieux, désireux de connaître la grammaire musicale.

Comme on le devine, je n'ai pas l'intention de reproduire ici, par petites tranches, un traité d'harmonie ou de contrepoint. Ce qu'on veut bien me demander, et ce que je ferai volontiers, c'est une revision *critique* des rudiments grammaticaux, accompagnée, à l'occasion, de quelques exercices pratiques. « Que les données qui servent de base au système musical moderne, dit Reber dans son *Traité d'harmonie*, soient naturelles ou conventionnelles, il faut les accepter comme on accepte une révélation. » Pour nous, il n'y aura jamais de « révélation » ; et nous n'hésiterons jamais, s'il le faut, à discuter les dogmes de l'École.

Pour aujourd'hui, je poserai aux lecteurs de la *Revue musicale* les deux questions suivantes qui me sont suggérées par un récent ouvrage de M. Malhomé, et auxquelles je répondrai dans le prochain numéro :

1<sup>o</sup> Qu'appelle-t-on *notes de passage* ? *broderies* ? *appoggiatures* ? *échappée* ?

2<sup>o</sup> Quelles observations appelle la définition courante de ces « artifices » ?

Je reproduirai avec plaisir les réponses intéressantes.

(1) Voir la *Revue musicale* des 1<sup>er</sup> septembre, 1<sup>er</sup> octobre, 1<sup>er</sup> décembre 1902, 1<sup>er</sup> janvier et 1<sup>er</sup> mars 1903.



## Journaux et Revues.

STENDHAL ET LA MUSIQUE. — Le premier ouvrage que Stendhal ait publié ait trait à la musique : ce sont les *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn* (Paris. Didot, 1814, in-8°), signées du pseudonyme de Louis-Alexandre-César Bombet. Or on sait que ces lettres n'appartiennent pas plus à Stendhal qu'à Bombet, puisqu'elles sont tout simplement la traduction un peu remaniée de lettres publiées, sur le même sujet, par l'Italien Carpani sous le titre de *Haydine*. C'est ce qu'établit de nouveau M. Casimir Stryienski dans un fort intéressant article du *Mercur de France* (1). On sait d'ailleurs que Stendhal était assez coutumier du fait, et qu'il omettait volontiers les guillemets dans ses citations. Mais ici les détails ne manquent pas de piquant : tout d'abord la *Préface* dénote un certain sens de la restriction mentale :

Il y a plusieurs biographies de Haydn. Je crois, comme de juste, la mienne plus exacte. Je fais grâce au lecteur des bonnes raisons sur lesquelles je me fonde... Au reste, il n'y a *peut-être* (2) pas une seule phrase dans cette brochure qui ne soit traduite d'un ouvrage étranger.

Ce demi-aveu n'était pas pour satisfaire Carpani, qui par deux lettres du 18 et du 20 août 1815, insérées dans le *Journal de Littérature italienne* de Padoue, établit victorieusement ses droits : tout ce qui revient à Stendhal, ce sont quelques erreurs. Une seconde réclamation parut dans le *Constitutionnel* du 1<sup>er</sup> octobre 1816. Louis-Alexandre-César Bombet ne répondit pas, mais un autre Bombet (H.-C.-G.) se trouva, frère du premier, qui répondit au rédacteur du *Constitutionnel*. Cette réponse, tirée de l'oubli par M. Stryienski, est merveilleuse de hauteur et de désinvolture :

J'ai lu l'hiver dernier les deux lettres italiennes adressées par M. Carpani à M. Bombet, et qui furent annoncées dans votre journal. Elles me portèrent à lire ce que M. Carpani appelle ses *Haydine*, gros volume interminable sur le compositeur Haydn. Je démêlai, à travers beaucoup de paroles et de détails sans intérêt, que plusieurs faits de la vie de Haydn, consignés dans le livre en question, avaient été *dérobés* par M. Bombet. Comment se tirer de ce mauvais pas ? Je m'en consolai et je crus en conscience l'honneur de mon frère à couvert lorsque je me mis à réfléchir que Hume n'était point le plagiaire de Rapin Thoidas pour avoir dit, après lui, qu'Elisabeth était fille de Henri VIII ; que M. Lacretelle n'était point le plagiaire de M. Anquetil pour avoir traité après lui le sujet de la guerre de la Ligue.

Suivent des éloges bien sentis du *style plein de grâce* et des *jugements exquis* de Bombet (Louis-Alexandre-César). Le style de Stendhal ne manque pas d'agrément en effet, dès ce premier ouvrage ; mais il n'en est pas moins vrai que tous les matériaux et le plan de l'ouvrage ont été empruntés à Carpani. Suivant la remarque de M. Stryienski, ce procédé quelque peu lesté et relevé d'impertinence sent son homme de lettres du xvii<sup>e</sup> siècle ; Voltaire et Fontenelle avaient fait de même, en vertu du souverain privilège de l'esprit et du talent.

Outre les *Lettres sur Haydn*, l'ouvrage paru en 1814 contenait une *Vie de Mozart traduite de l'allemand*, par M. SCHLICHTEGROLL. Ce nom parut si bizarre qu'on le crut inventé. Il n'en était rien cependant, et la *Vie de Mozart* se trouve dans le tome II de la deuxième année (Gotha, 1793) de la *Nécrologie* publiée

(1) Octobre 1903 : *les Dossiers de Stendhal*.

(2) Ce n'est pas Stendhal qui souligne.



régulièrement pendant dix ans par ce savant fort réel. Quelques pages ont en outre été puisées par Stendhal dans les *Anecdotes sur W.-G. Mozart, traduites de l'allemand*, par Ch.-Fr. Cramer (Paris. 1801). Il omet, d'ailleurs, de citer cet ouvrage. On voit que Stendhal, dans ce premier ouvrage, n'a fait œuvre que de compilateur.

CHANT GRÉGORIEN. — Dans la *Tribune de Saint Gervais* (septembre 1903), le R. P. MOCQUEREAU achève son étude sur le texte d'une cadence du huitième mode : il s'agit, on le sait, de justifier la suppression d'une *clivis* (groupe descendant de deux notes) et d'une petite pause ; le dépouillement complet des manuscrits conduit à une classification qui justifie la leçon adoptée : cet article nous ouvre un jour sur le laboratoire où se préparent les éditions bénédictines et donne une idée du travail immense et méthodique qui les précède. — M. l'abbé J. DUPOUX poursuit son histoire du développement des *Chants de la messe* : beaucoup d'érudition, et de la meilleure ; mais pourquoi citer en latin les textes grecs ? — Mgr FOUCAULT propose une scansion de la cadence étudiée par le R. P. Mocquereau. — Enfin M. l'abbé GABORIT, en examinant l'édition, en notation moderne, du *Kyriale* bénédictin, touche à la question du rythme et se rencontre presque mot pour mot avec l'auteur de l'article paru ici même sur les publications de M. G. Bas (1) ; nous sommes heureux d'avoir pour nous une pareille autorité.

— Dans le *Courrier Musical* (15 octobre), M. RENÉ DOIRE étudie le séduisant violoniste J. Thibaud. — Dans le même numéro, suite d'une étude de M. F. de Ménil sur *l'Ecole contrapontique flamande*, où l'on regrette de lire « qu'au commencement du xv<sup>e</sup> siècle l'art musical existait à peine ». — Lettre de M. C. CHEVILLARD sur les fêtes de Berlin. — Lettre (quasi inédite) de TARTINI sur l'étude du violon.

REVUE DU CHANT GRÉGORIEN (septembre 1903). — DOM J. POTHIER étudie le *Kyrie tropé Conditor Kyrie omnium*, et fait remarquer à ce sujet que la même mélodie, chantée alternativement sur des paroles et sans paroles, avait, dans les deux cas, même allure et même pause ainsi que le prouve un texte de la *Scholia Enchiriadis de arte musica*. La distribution des paroles, dans un *Kyrie* tropé, décide donc du rythme des neumes. — M. Amédée Gastoué poursuit *l'Histoire des origines du Chant liturgique dans l'Eglise de Paris*.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (14 octobre). — Excellente étude du Dr A. SCHERING sur le *contrepoint à deux parties dans les œuvres de piano de Bach et de Hændel*. On sait qu'un certain nombre de pièces des deux maîtres, en particulier dans les *Suites*, sont notées à deux parties seulement ; l'auteur montre que l'harmonie doit être complétée par l'exécutant, qui collaborait alors avec le compositeur dans une bien plus large mesure qu'aujourd'hui : c'était à lui d'interpréter l'œuvre en y ajoutant le nombre de parties intermédiaires qui lui semblait nécessaire et les ornements qui lui semblaient en situation. Il faut donc se garder de croire que ces pièces à deux parties notées aient été écrites pour des commençants : leur facilité n'est qu'apparente.

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



21 octobre. — Le Dr A. SCHERING se demande comment doit être conçu l'enseignement de l'histoire de la musique dans les Conservatoires. Il signale, après le Docteur Kretzschmar (1), les fâcheux effets de l'ignorance, qui, même accompagnée d'un grand talent, n'aboutit qu'à créer une sorte de « prolétariat artistique », que ses prétentions élèvent au-dessus de la classe ouvrière, mais que sa culture abaisse à ce niveau. Pour être fécond, l'enseignement de l'histoire, dans un Conservatoire, ne doit ressembler en rien à un cours de l'Université. Pas d'érudition, vraie ou fausse, mais de la musique. Le professeur devra être capable de faire revivre une ancienne partition : c'est dire que ce doit être un spécialiste, versé dans la connaissance des anciennes écritures et des styles de toutes les époques, et pianiste habile. Ainsi on pourra retracer toute l'histoire d'un genre, de la symphonie ou du concert, sans ajouter un mot de commentaire : on parlera aux élèves la langue qu'ils comprennent le mieux, on sera écouté.

28 octobre. — Le Dr H. LEICHTENTRITT rend compte des séances du *Congrès d'enseignement musical* qui s'est tenu à Berlin les 19 et 20 octobre. Beaucoup de communications ont été faites, dans un excellent esprit, par M<sup>me</sup> Anna Morsch, MM. les Professeurs Mengewein, von Henning, Kittel, etc. On veut relever la condition du maître de musique, en établissant un minimum d'honoraires, et en exigeant un diplôme ou certificat d'aptitude, délivré par l'État. Ces deux moyens paraissent aussi peu pratiques l'un que l'autre : qui garantira le minimum de salaire ? Comment empêcher un pauvre artiste de traiter au rabais ? Et quant au diplôme, de quel droit l'imposer ? « On ne peut interdire à un homme d'enseigner à d'autres, de gré à gré, la philosophie par exemple, quand même aucun diplôme ne le sacre philosophe. » Il en est de même pour les arts, en dehors des établissements de l'État. Ou bien alors il faut créer (en Allemagne) le monopole de l'enseignement artistique.

DER KLAVIER-LEHRER. — 1<sup>er</sup> novembre 1903. — Le Dr KARL STORCK jette un coup d'œil rétrospectif sur les événements musicaux du mois, en particulier sur l'exécution de la *Grande messe des morts*, de Berlioz, par le Chœur philharmonique. Cette Messe, comme le titre même l'indique, est théâtrale, ainsi d'ailleurs que toutes les œuvres de Berlioz. « Théâtrale d'une bonne manière, que nous ne connaissons pas, mais que le peuple de Molière et de Corneille a beaucoup cultivée. » Mélange, singulier pour un Allemand, de conviction sincère et de calcul, d'émotion vraie et d'effets voulus, le tout dominé par un souci constant de la forme. Rien ne montre mieux que ces lignes judicieuses et, somme toute, bienveillantes, l'abîme qui sépare le goût allemand du goût français.

(1) *Questions musicales* (Leipzig, 1903).