

LA
REVUE MUSICALE

N^o 17 (troisième année)

1^{er} Décembre

1903.



Georges MARTY

Chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire,
Compositeur de musique.

GEORGES MARTY

M. Georges Marty, né à Paris le 16 mai 1860, a fait toutes ses études musicales au Conservatoire, où il obtint : en 1873, 1874 et 1875, toutes les médailles de sol-fège ; en 1876, le 2^e prix d'harmonie ; en 1878, le 1^{er} prix. Le second prix de Rome en 1881, et le premier grand prix en 1882, vinrent clore la série de ces brillants succès scolaires, qui présageaient une carrière non moins brillante. Successivement chef des chœurs à l'Éden (1892), puis chef de chant à l'Opéra-Comique et chef d'orchestre au même théâtre (1900), professeur de la classe d'ensemble vocal au Conservatoire, M. Georges Marty est depuis 1901 le chef d'orchestre de la Société des Concerts. Cette Société illustre ne peut obéir qu'à un musicien éminent ; aussi ce choix fut-il considéré comme des plus heureux. De fait, M. Marty ne s'est pas borné à régner ; il a gouverné, au nom des principes les plus élevés et les plus solides, du goût le plus sûr et le plus éclairé. C'est ainsi que l'on n'entend plus aujourd'hui ces courts préludes d'orgue, destinés à donner le ton aux choristes, avant les chœurs a cappella. Nous sommes d'autant plus heureux de la disparition de cet abus que nous n'avions cessé de le signaler. En défendant ainsi l'intégrité des chefs-d'œuvre, M. Marty se montre digne du beau nom de musicien. Il le mérite encore par ses œuvres, assez peu nombreuses, mais fort distinguées, et qui comprennent des chœurs, des mélodies, Merlin enchanté, Balthazar, Matinée de Printemps, et le Duc de Ferrare, représenté en 1899 au Théâtre Lyrique avec un très grand et légitime succès. Enfin c'est M. Georges Marty qui est chargé de la publication des œuvres de F. Couperin, que nous annonçons d'autre part. Son nom mérite donc d'être ajouté à celui de ces maîtres amis du passé, dont nous signalions précédemment l'influence si heureuse sur le développement de la musique moderne (1).

(1) Revue du 1^{er} novembre 1903 : article sur *Titelouze* et les *Primitifs de l'orgue*.

La « Juive » à l'Opéra municipal de la Gaîté.

La reprise de la *Juive* vient de produire l'effet suivant : elle a irrité quelques intransigeants ; elle a donné à réfléchir aux amateurs dépourvus de parti pris ; et elle a beaucoup plu à l'ensemble du public. En sortant du théâtre de la Gaîté, j'enregistre ce succès non sans plaisir, bien que plusieurs de nos amis se déclarent un peu scandalisés.

Rien n'est plus rare — et plus difficile — que la justice en matière d'art. Les mathématiciens s'accordent sans peine pour juger la valeur d'un théorème ; mais quand il s'agit d'une symphonie ou d'un drame lyrique, bien qu'il y ait certaines beautés et certaines misères évidentes par elles-mêmes, les critiques les plus compétents montrent parfois une intolérance analogue à celle des partis extrêmes en politique. Je ne me propose pas, croyez-le bien, de remettre la *Juive* sur le piédestal qu'on lui fit en 1835. Je voudrais l'apprécier équitablement, en quelques lignes. Pour cela, on doit commencer par se faire un esprit entièrement libre.

Un compositeur de grand talent me disait, il y a quelques jours, le plus simplement du monde :

— Il faut croire que les hommes intelligents, quand ils deviennent directeurs de théâtre, sont frappés d'aveuglement. Voici, par exemple, les frères Isola. Ils ont débuté dans des conditions extrêmement brillantes, avec éclat et bravoure. Jamais entreprise ne fut bâtie sur pareille accumulation de richesses : comme artistes, des sujets hors ligne, tels qu'Emma Calvé, Litvinne, Renaud... Comme orchestre, l'élite des musiciens de Paris, dirigée par un maître compositeur, Silvio Lazzari ; comme directeur de la musique, un homme de premier ordre, Luigini ; ajoutez à cela des commanditaires solides, le haut patronage de la Ville de Paris, et ce mouvement d'opinion qui, depuis si longtemps, voulait aboutir à la création d'un théâtre lyrique. Les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ne laissaient pas d'être inquiets en voyant cette maison rivale. Comme entrée de jeu, les frères Isola nous ont annoncé l'*Or du Rhin*, que M^{me} Wagner, hélas ! n'a pas permis de représenter, puis *Hérodiade*. Mais aussitôt après ils ont donné la *Flamenca*, et, aujourd'hui... non ! j'en crois à peine mes yeux et mes oreilles. Pourquoi ne jouent-ils pas les opéras de Gluck ? les chefs-d'œuvre de Rameau ? le *Benvenuto* de Berlioz ? le *Freischütz* de Weber (sans les récitatifs) ? le *Don Juan* de Mozart (sans le ballet) ?... Ces gens-là se suicident en donnant la *Juive*. Ils sont devenus fous...

Cette note d'étonnement, de mépris, de tristesse, de pitié ou d'ironie féroce, nous la retrouverons probablement dans la presse quotidienne, sous la plume de certains juges dont le défaut est d'avoir dans l'esprit un ou deux types de musique et de condamner tout ce qui en diffère. J'avoue que ce parti pris me donne habituellement l'instinctif désir de défendre les œuvres qu'on rabaisse avec brutalité. L'injustice consiste à juger un compositeur d'après l'esthétique établie par un autre compositeur. On se trompe évidemment, comme si, en appréciant Shakspeare, on prenait Racine pour point de départ, ou réciproquement. Il me

semble que, depuis Villemain et Taine, il y a une méthode qui s'appelle la *critique historique*, dont le libéralisme doit s'étendre au domaine musical. L'« éreintement » systématique est un exercice brillant et amusant, mais trop facile. Le vrai critique devrait se nourrir d'ambrosie ; il devrait rechercher surtout les *beautés*, les faire valoir, les exagérer même, en touchant à peine, quand le choix est possible, à ce qui est indigeste ou dépourvu de saveur. Quels sont les mérites de la *Juive* ? Telle est la question à laquelle il est tenu de répondre. Il doit même l'examiner avec sympathie. Ce serait miracle qu'une œuvre universellement connue et si souvent jouée fût sans intérêt et sans valeur aucune.

La *Juive* a été représentée pour la première fois il y a 68 ans, avec ces interprètes d'élite qui s'appelaient Nourrit, Levasseur, Lafont, Dabadie, Prévost, Dérivis, M^{me} Dorus-Gras, M^{lle} Falcon. Dès son apparition, elle marqua une date brillante et fit époque dans l'histoire du théâtre lyrique, à cause du talent exceptionnel de quelques artistes — Nourrit en particulier, qui triomphait dans le 4^e acte — et à cause de la luxueuse mise en scène dont les directeurs Véron et Duponchel voulurent l'entourer. D'après Castil-Blaze, qui ne manqua pas de railler la « Duponchellerie » de cette représentation et d'assimiler l'Opéra à un cirque en l'appelant *l'Opéra-Franconi*, la mise en scène de la *Juive* coûta 150.000 fr. (1) (dont 30.000 fr. pour les armures et les accessoires, qui, pour la première fois, furent en métal et non en carton) ; d'après un autre témoignage, les frais s'élevèrent à 100.000 francs (2). Halévy avait alors 36 ans.

Celui qui allait vendre sa partition 30.000 fr. à l'éditeur Schlésinger — partition qui est encore une des plus chères à cause de son volume — était, avant ce succès décisif qui le promut au premier rang, un musicien estimé sans doute, ayant fait preuve d'habileté technique et obtenu des succès officiels, mais nullement classé parmi les maîtres, plus d'une fois contrarié par la mauvaise fortune, et obligé de remplir des fonctions inférieures. Élève de Berton et de Cherubini (sous la direction duquel il avait étudié pendant cinq ans le contrepoint), il avait obtenu en 1819 le grand prix de composition, était allé à Rome se nourrir d'art italien, puis était rentré à Paris (après une incursion à Vienne), où il n'avait pas réussi à faire jouer ses premières œuvres. En 1827 il avait été nommé *maestro al cembalo*, c'est-à-dire accompagnateur au Théâtre Italien, et en 1830 chef de chant à l'Opéra. Au moment où il allait aborder le drame lyrique, quels étaient les compositeurs français qui lui montraient la voie ? Était-ce Boïeldieu, Méhul ou Hérold, Berton, Lesueur ou Auber, qui pouvaient lui apprendre le style dramatique tel que nous l'entendons aujourd'hui, l'art de poser les personnages, de peindre le décor avec des sons et d'associer l'orchestre à l'action ? Est-ce dans le *Siège de Corinthe* (1826), dans *Moïse* (1827), dans *le Comte Ory* ou la *Muette de*

(1) Castil-Blaze, *l'Académie impériale de musique*, t. II, p. 246.

(2) De Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra*, p. 230.

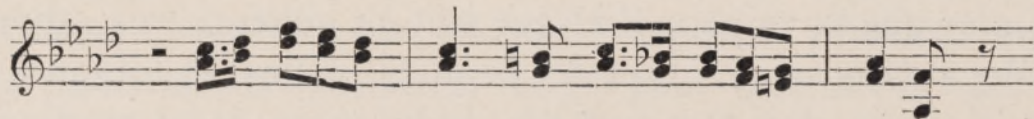
J'ai eu la curiosité de savoir lequel des deux avait raison : Castil-Blaze ou de Boigne. Les Archives de l'Opéra possèdent tous les mémoires de fournitures payés pour la mise en scène de la *Juive* ; mais ces mémoires sont très longs, pleins de détails fastidieux, et on n'y trouve pas de total. Je crois cependant que le plus près de la vérité, c'est de Boigne. Le costume de cardinal pour Levasseur a coûté 484 fr. 70 ; celui de Dabadie (grand Prévost), 375 fr. 45 ; ceux de Lafont, 139 fr. 20 + 233 fr. 70 + 204 fr. 90 ; celui de Prévost, 318 fr. 35 ; ceux de Falcon, 498 fr. 25 (pour deux costumes). Rien d'exagéré en tout cela !

C'est Philastre et Cambon qui firent le décor du 3^e acte, payé 8.876 fr. 80. Les autres furent exécutés par Séchon et Feuchères.

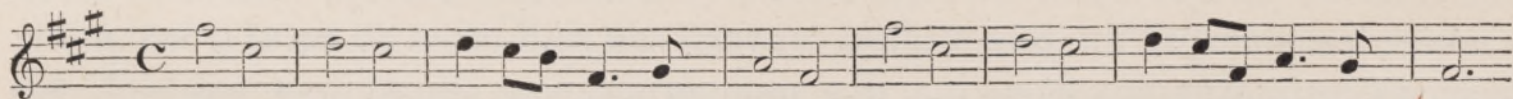
Portici (1828), est-ce dans *Guillaume Tell* (1829), est-ce dans le *Philtre* (1831) ou dans *Gustave III* (1833) qu'on pouvait trouver un modèle de psychologie et de vérité musicales ? Meyerbeer avait donné *Robert le Diable* en 1831 ; mais s'il est supérieur à Halévy par l'imagination et la puissance, il en diffère peu, pour nous modernes, par l'esthétique. Vous allez sans doute prononcer le grand nom de Rameau. Il y aurait vraiment naïveté à citer ici le nom d'un homme de génie et à exiger que tout le monde lui ressemble ! Cette méthode est trop sommaire.

Halévy eut la bonne fortune de trouver d'abord un librettiste d'une médiocrité géniale. « Je ne sortirai pas de la médiocrité, dit Pascal, de peur de sortir de l'humanité ! » Scribe fut toujours très humain. Pour les compositeurs de ce temps-là, il a été un fournisseur unique ; il livrait des marchandises de première qualité, des étoffes un peu rudes et sans élégance de coupe, mais solides, bien ajustées à la musique, cousues avec des fils spéciaux, excellentes pour l'usage et la fatigue. On lui reproche de trop aimer l'effet, d'être trop artificiel. L'art du théâtre est-il donc autre chose qu'artifice et recherche de l'effet ?...

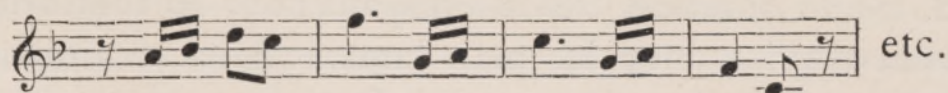
En musiquant la *Juive*, Halévy montra autre chose que de l'habileté. Il n'avait point de peine, en pareil sujet, à se montrer ému, sincère. C'est un musicien de sentiment qui savait fort bien son métier. Il ne se doute pas que l'orchestre doit ou peut former une symphonie aussi fortement construite que le drame lui-même ; il en use avec discrétion, sans unité, de façon très inégale ; mais il sait lui faire parler ce langage de tendresse qui sent encore son XVIII^e siècle. Il a beaucoup d'idées mélodiques, ce qui est la première qualité du musicien, et il faut lui en tenir compte. Son orchestration est en général fine, transparente, légère ; et il y a telle page où le quatuor est manié avec beaucoup de grâce. J'aime cette introduction soupirée par deux cors anglais qu'enveloppent les bassons et la clarinette en si bémol :



Vous me dispensez de continuer la citation !... J'aime, ça et là, des chœurs joliment construits, bien équilibrés, un peu mous et sans grande valeur dramatique, mais, en somme, d'une très bonne écriture. Dans le rôle du Cardinal, il y a des phrases qui ont grande allure et qui, sans les répétitions de formules, seraient de premier ordre. J'aime aussi, je l'avoue, au début du dernier acte, ce chant plaintif de la flûte qui s'allie à un contre-chant de hautbois, accompagné par les bassons et les cors :

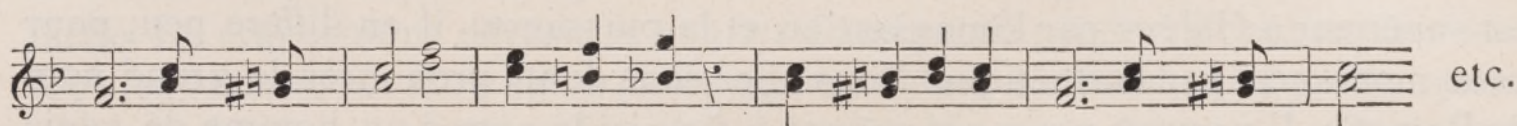


Je le sais, il y a dans la *Juive* l'air du piston :



Cet air manque de tenue, je vous le concède. Il ressemble à un personnage qui, dans une bonne société, ferait des gestes peu décents. Je vous accorde aussi que les ballets de la *Juive* sont médiocres. Je m'étonne même qu'on ne relève pas

ce qui me paraît être une grande faiblesse, je veux dire le duo de deux femmes qui sont rivales, qui aiment le même homme, et qui chantent cependant à la tierce, tout comme Roméo et Juliette :



Mais ce qui est suranné, redondant, ou à côté de l'accent vrai, ce qui fait hors-d'œuvre, comme la Sérénade du premier acte, trop imitée de *Don Juan*, ne m'empêche pas de voir ce qui est délicat, senti, juste, et a une prise évidente sur le cœur du public. Nous sommes très fiers aujourd'hui de notre « drame lyrique ». Sommes-nous sûrs que dans 68 ans ce que nous appelons « vérité » de l'expression musicale et « grand art » ne paraîtra pas comiquement faux ?

La *Juive* est un chef-d'œuvre sentimental d'autrefois. Il ne faut pas la juger en lui opposant les chefs-d'œuvre d'hier ou d'aujourd'hui. L'orchestration nous en paraît faible, et pleine de lacunes, à présent que tous les musiciens savent orchestrer de façon brillante ; mais ces lacunes ne viennent point d'une pénurie du sens musical : elles ont leur raison d'être dans une méthode et un idéal qui ne sont plus les nôtres, et qui, demain peut-être, changeront à leur tour. Tenez d'ailleurs pour certain que l'esthétique d'un Halévy est la plus difficile à réaliser : c'est celle qui soumet le compositeur, de façon continue, à la plus périlleuse épreuve, celle de l'invention mélodique. En employant le récitatif que soutient la masse très mouvante des instruments, le musicien du *xx^e* siècle ressemble souvent à un peintre qui noierait dans l'ombre une grande partie de son tableau, et se dispenserait ainsi de tout dessiner. L'auteur de la *Juive* joue un jeu plus franc et plus redoutable ; il est constamment à découvert, obligé de payer de sa personne et de trouver un dessin mélodique bien arrêté, complet, en pleine lumière. Or on ne peut nier que sa veine mélodique soit en général très abondante, sincère et pure. Il y a dans sa partition des beautés réelles, et toujours fraîches ; le reste, fané par le temps, doit être jugé avec indulgence, et on perdrait son temps en s'acharnant à prouver au public qu'il a tort d'y prendre du plaisir.

JULES COMBARIEU.

Les « Vieilles chansons patoises du Périgord ».

PAR L'ABBÉ CASSE ET L'ABBÉ CHAMINADE (PÉRIGUEUX 1903).

Avec les plateaux un peu tristes, couverts de cailloux et de vignes, ses nombreuses collines moins fières que des montagnes, son climat très tempéré, ses vallées charmantes, et cette rivière qui est la plus belle de France, après les cinq grands fleuves, le département de la Dordogne, qui comprend la presque totalité du Périgord, est un domaine très intéressant pour le folkloriste. La nature s'y montre souvent exquise, inégale, mais jamais âpre et violente. N'oublions pas qu'il a produit le troubadour Bertrand de Born (seconde moitié du *xii^e* siècle), et d'autres troubadours tels que Giraud de Borneil, loué par Dante, Aimeric de Sarlat, Elie Cairels (*xii^e* et *xiii^e* siècle).... Le recueil de chants populaires qui nous est donné aujourd'hui ne pouvait donc manquer d'être d'un haut intérêt.

Cet ouvrage n'est cependant pas irréprochable : il prête, au contraire, à la critique dans sa composition générale, qui est très confuse. Ce n'est pas sans quelque ironie que j'ai lu la notice accompagnant un texte patois de la belle chanson de Renaud, et assimilant ce personnage à celui de Renaud de Montauban, l'un des quatre fils Aymon (p. 52). De même, c'est bien à tort que les auteurs intitulent « Chanson de Jeanne d'Arc » (p. 54) une ronde à danser, populaire par toute la France, où il est question d'un roi d'Angleterre et d'une bergère, mais sans qu'il soit permis de supposer que cette bergère soit l'héroïne d'Orléans, dont la chanson populaire n'a pas conservé le moindre souvenir. Et je ne reste pas moins sceptique en présence de l'assertion que plusieurs chansons auraient trait à Henri IV, par la raison que « les premières années de jeunesse de ce prince s'écoulèrent à Nérac » (p. 8), ces sortes de rapprochements étant tout superficiels et sans aucun fondement sérieux.

Mais, cette part faite à la critique, il nous reste à signaler les parties méritoires du recueil, et il y en a beaucoup. Essentiellement documentaire, cet ouvrage nous apporte une matière riche et jusqu'ici à peu près ignorée : en 115 pages, il donne 120 chansons, comprenant textes patois et mélodies, et dont un grand nombre offrent plusieurs variantes musicales, si bien que le chiffre total des airs notés s'élève au chiffre respectable de 213. Aucun recueil provenant des mêmes contrées ne nous en avait encore offert autant. Au reste, ces recueils sont rares ; il n'en existait encore aucun qui fût consacré au Périgord, et quant aux régions voisines de la Gironde et du Languedoc, elles ne nous ont fourni de notable que les livres de Bladé (Armagnac et Agenais), où la musique tient peu de place, et un volume de M. Solleville consacré au Quercy. Quand on songe que les provinces de l'ouest, du centre et de l'est de la France (Bretagne, Normandie, Vendée, Berry, Bourbonnais, Auvergne, Lorraine, Franche-Comté, Bresse, Savoie, Dauphiné, Vivarais, etc.) ont donné lieu à tant de publications similaires, on ne peut que savoir gré aux auteurs d'avoir fourni aux études concernant leur province une si utile contribution. Nous avons pu juger par leur œuvre que c'est une erreur de croire qu'on a recueilli assez de chansons populaires en France, et que l'on peut désormais entreprendre sur la matière le travail d'ensemble définitif : nous trouvons toujours de l'inconnu à chaque enquête nouvelle, et cette dernière n'est pas celle qui nous en aura le moins appris.

Le recueil des *Vieilles Chansons du Périgord* possède une double qualité assez rare dans ce genre de publications : d'une part, les textes sont fidèlement recueillis et les mélodies correctement notées ; d'autre part (et ici le mérite revient entièrement à la tradition locale), ces textes et mélodies sont très purement conservés. Les formes sont, en général, très sommaires, plus encore peut-être que dans le répertoire des chansons françaises en deçà de la Loire. Les auteurs donnent une idée exacte de cette conception en décrivant la manière dont sont interprétées les chansons des travaux rustiques, moissonneuses, etc. :

« Tous prennent part au chant, et en même temps tous travaillent ferme. Il fallait donc inventer une poésie et une musique rudimentaires, de nature à ne pas exiger grand effort de mémoire, et capables pourtant de soulager et d'encourager les travailleurs.

« Voici comments'organise le chant. Le coryphée ou conducteur entonne le

premier vers, et tous le répètent, puis le second vers, que tous répètent également. D'autres fois on se répond de colline à colline... »

Il ne nous manque, pour recevoir l'impression complète de ces chants, que de les entendre dans leur milieu, par les voix chaudes du Midi ; mais les contours mélodiques sont si bien appropriés que nous les devinons. La phrase musicale est courte, avons-nous dit, mais elle est nette et bien formée. Certains de ces thèmes rappellent à la pensée ces « ténors » qui servaient de base aux diaphonies du moyen âge, et dont le manuscrit de Montpellier, entres autres, nous a conservé de précieux et intéressants spécimens. Quant à la tenue générale, plusieurs de ces chansons me rappellent le terme dont Bladé caractérisait certains contes populaires de la région voisine : il les appelait des contes « de haut style ». En effet, malgré l'étroitesse des formes, il y a dans ces chansons, aussi bien que dans les contes, une tendance naturelle vers la grandeur que ne connaissent guère, en général, les chansons populaires françaises.

Il est, dans le recueil de MM. Casse et Chaminade, une section qui offre un intérêt assez particulier pour que nous nous y arrêtions un instant : ce sera l'occasion d'y mettre un peu d'ordre et de clarté, et de tirer les documents des conséquences auxquelles les auteurs n'ont pas songé.

C'est la section des Chansons de quête (pp. 21 et suiv.).

Les chansons de cette espèce sont peut-être celles de nos chansons populaires qui appartiennent à la tradition la plus antique. Il est certaines chansons des quêtes de Mai, répandues dans les provinces de l'Est, qui, si sceptique que je sois d'ordinaire à l'égard de ces hypothèses, m'apparaissent comme se rattachant aux souvenirs les plus lointains, peut-être même à la célébration des fêtes païennes. Le recueil du Périgord renferme, lui aussi, plusieurs chansons de Mai, qui sont très différentes de celles de l'Est, ainsi que ces chansons d'étrences désignées par les vocables vagues d'*Aguilaneuf*, *la Guillanée*, *lou Guilloneou*, etc. C'est à celles-ci que nous voulons principalement nous arrêter.

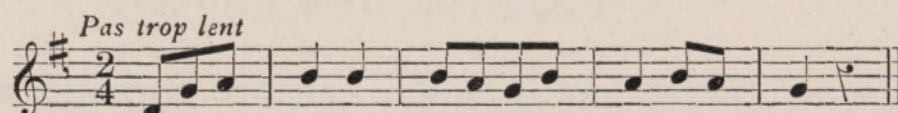
Le breton du Fail, au xvi^e siècle, a fait une pittoresque description des quêtes de l'Aguilaneuf. Il montre les garçons de son pays formant un cortège comique, un tambour et un fifre à leur tête, chantant une chanson de circonstance, et quêteant les étrennes sur leur route. La chanson, on l'a retrouvée dans presque toutes les provinces de l'Ouest : Normandie, Bretagne, Vendée, Anjou, Touraine, Orléanais, Périgord, Gascogne, Armagnac et Agenais, — jusqu'au Canada, où l'on conserve encore aujourd'hui le souvenir des chansons apportées par les marins des côtes de France. Le malheur est que la plupart des versions qu'on en a recueillies n'ont que les paroles, et que la musique est généralement laissée de côté. C'est l'avantage du nouveau recueil périgourdin de nous avoir apporté la notation de plusieurs de ces mélodies. Il nous a fallu, à la vérité, les chercher dans diverses parties du livre, où elles sont disséminées. C'est ainsi qu'après avoir figuré parmi les chansons de quête, leur vraie place, on en retrouve des variantes aux légendes pieuses, par la raison qu'elles se chantaient aussi la veille de Pâques. Mais elles étaient si peu spéciales à cette journée que, précisément dans ce même chapitre, les auteurs font à leur propos une citation d'un auteur périgourdin décrivant les impressions causées par le cérémonial antique de la nuit du 31 décembre, page qui, précisant et confirmant après quatre siècles les indications de Du Fail, mérite d'être citée au moins dans ses parties essentielles :

« Je me reporte aux temps lointains de ma jeunesse, et je crois voir une de

ces longues files de jeunes gens qui, le 31 décembre au soir, allaient de bourgade en bourgade, de maison en maison, dans nos campagnes, chantant *lou Guil-loneou*... La théorie descendait des sentiers, couvrant de ses replis nombreux les pentes, puis le vallon, puis l'Ecorne-Bœuf, à la cime duquel elle se déroulait en tournant autour des débris d'un vieux peulven, puis disparaissant pour aller aboutir à la fontaine de Vésone, berceau de notre vieille cité, et gagner la ville en traversant la rivière au bac de Campniac. Ces lumières, leur jeu, l'accord grave et doux des accents qui m'arrivaient tantôt vifs, tantôt atténués, étaient bien faits pour émouvoir. Garçons et filles allaient frapper à toutes les portes, et toutes les portes s'ouvraient devant eux ; on leur donnait de modestes étrennes, car c'était la veille du premier de l'an » (P. 113.)

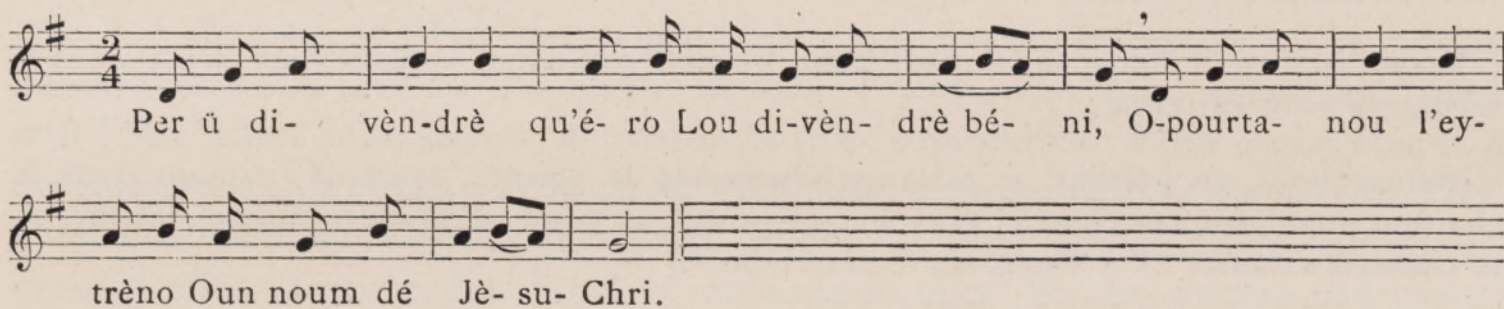
Le recueil nous donne la notation de ce chant, et de plusieurs autres de même type : il y en a, tout bien compté, dans les diverses parties du livre, huit.

Ces huit variantes se décomposent en trois membres de phrase. L'un, spécial à deux mélodies seulement (p. 21), a un aspect moderne et peut être écarté sans crainte. Il en reste donc seulement deux, savoir :



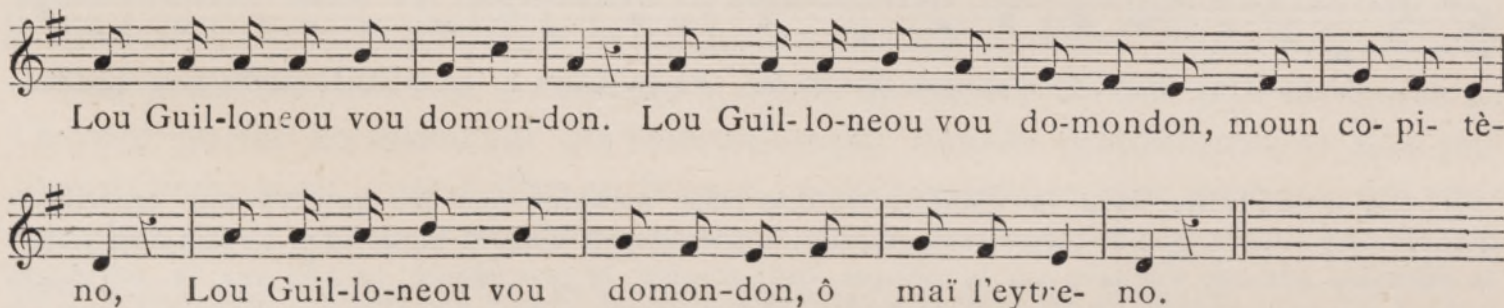
Ce membre de phrase, avec quelques variantes dans la cadence, constitue le milieu de la mélodie, page 21 (cadence sur la tierce *si*), la totalité des mélodies pages 113 et 115, enfin la première partie de la mélodie page 114.

Nous donnerons plus tard cette dernière dans son entier, bornons-nous ; pour préciser les présentes observations, à reproduire la mélodie p. 113, que les auteurs du recueil présentent comme la plus répandue :



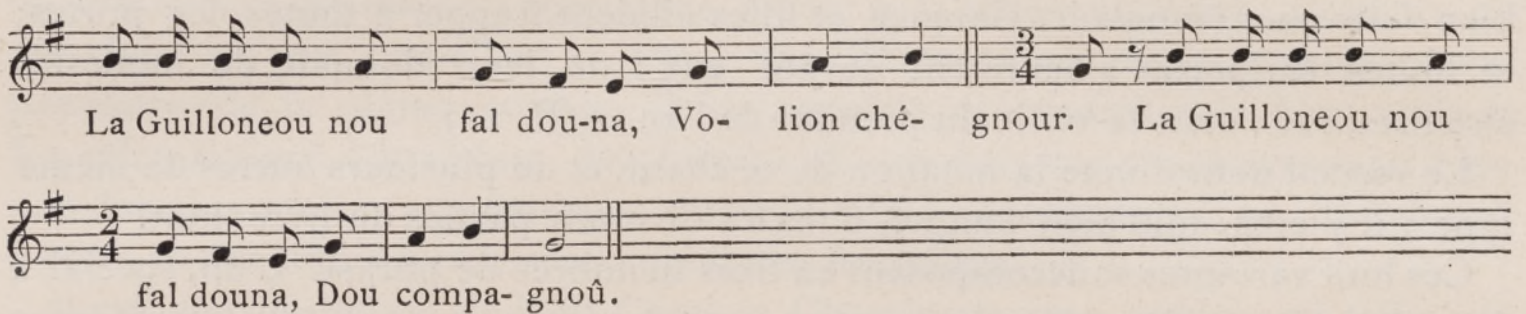
TRADUCTION. — Par un vendredi qui était le vendredi béni (le vendredi saint) — Apportez-nous l'étrénne au nom de Jésus-Christ.

L'autre membre de phrase, qui est un refrain (plus développé d'ailleurs que le couplet, cas fréquent dans la chanson populaire), est celui-ci :



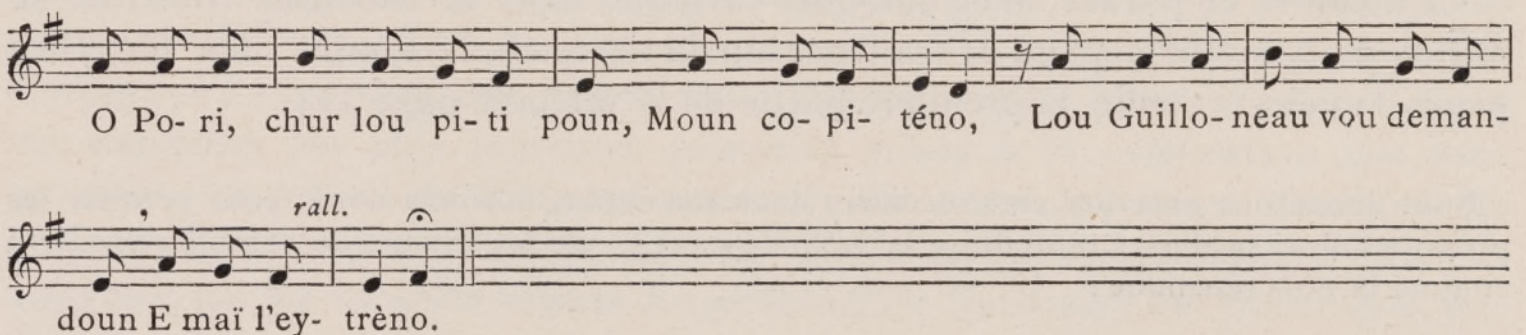
TRADUCTION. — Nous vous demandons la Guill'anée — mon capitaine, — nous vous demandons la Guill'anée — et l'étrénne,

Ce thème rythmique, absent des deux mélodies page 21 (encore ne saurait-on affirmer si la formule renouvelée qui s'y est substituée n'en est pas une simple déformation), constitue avec des variantes qu'accuse surtout la notation, la substance de la première mélodie page 26, la presque totalité de la deuxième mélodie de la même page, ainsi que celle page 27, enfin le milieu de la mélodie page 114. Les principales différences entre ces variantes, outre un plus ou moins grand nombre de répétitions de la formule rythmique, résident dans les cadences. La première mélodie page 26 conclut sur la tonique, non sur la dominante (1) :



TRADUCTION. — Il nous faut donner la Guillanée (l'étrenne), — vaillant seigneur ; — Il nous faut donner la Guillanée — aux compagnons.

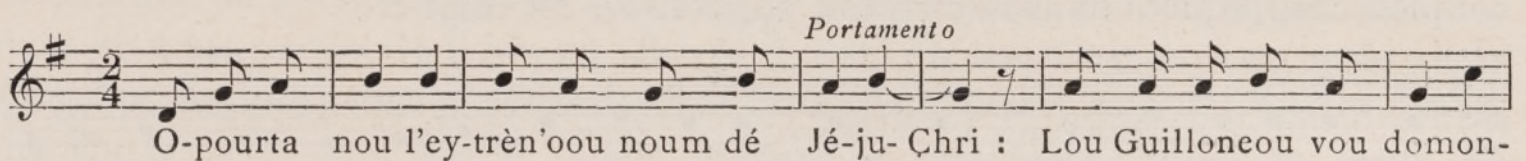
Celle de la page 27, après une première cadence normale, s'achève, à une dernière reprise, sur la tierce :



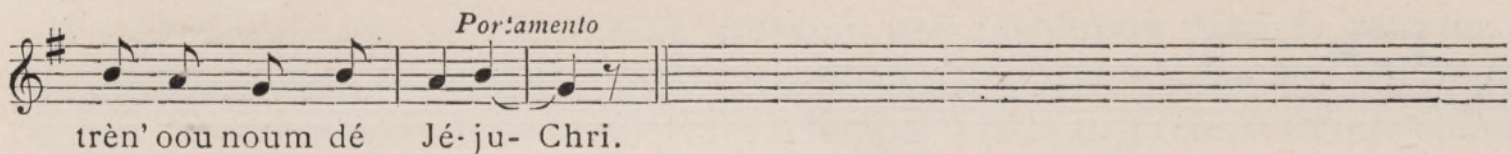
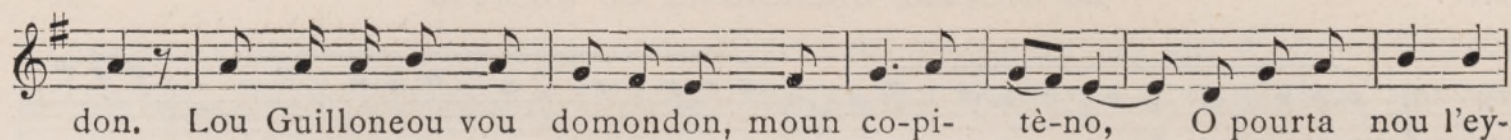
TRADUCTION. — A Paris, sur le petit pont, — mon capitaine, — nous vous demandons la Guillanée — et l'étrenne.

(Remarquons, en passant, ce mélange hétérogène de paroles, exemple fréquent dans la chanson populaire, associant ici sans aucune raison, au vieux refrain traditionnel, les vers de la chanson à danser : « A Paris, sur le petit pont ».)

Enfin, celle de la page 114 s'arrête un degré au-dessus de la dominante pour retomber sur cette note à la reprise de la première période. Voici cette dernière dans son entier, c'est-à-dire présentant la succession intégrale des deux thèmes mélodiques de la chanson :

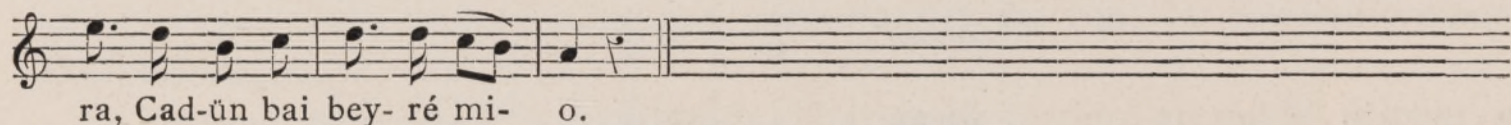
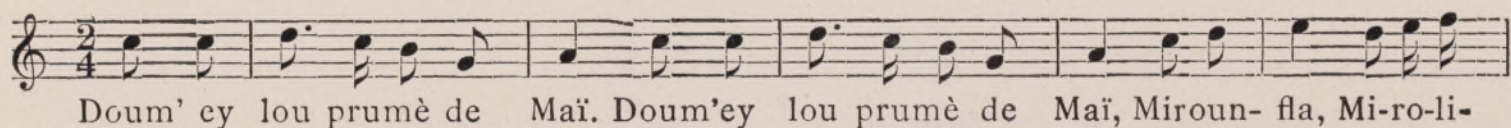


(1) Il y a une faute dans la transcription de cette mélodie, que les auteurs ont reproduite d'après une source que je connaissais depuis longtemps, et d'après laquelle je l'avais déjà citée : la dernière période s'achève sur la tonique, tout comme la précédente, et non sur le 6^e degré (relatif mineur), comme on l'a gravé à tort. — Nous notons toutes ces mélodies dans le même ton de sol et la même mesure à deux-quatre afin de rendre plus saisissables les analogies et les différences.



La seconde formule qui, dans plusieurs cas, constitue à elle seule toute la chanson, est peut-être plus authentique et primitive que la première : celle-ci, malgré son air de simplicité extrême et tout archaïque, étant, dans presque toutes les variantes, appliquée à des paroles chrétiennes, a probablement pour origine quelque vieux cantique ; la formule principale, au contraire, plus répandue (nous l'avons retrouvée dans des chansons similaires d'autres provinces, avec son rythme net et son allure rustique), pourrait fort bien, en sa forme schématique, appartenir à une tradition toute différente et plus ancienne.

Le même chapitre des Chansons de Quête donne plusieurs variantes d'une chanson de Mai dont, sans entrer dans d'autres explications, nous pouvons résumer la formule essentielle ainsi qu'il suit :



TRADUCTION. — C'est demain le premier jour de Mai, — Mironfla, Mirolira, — Où je vais voir ma mie.

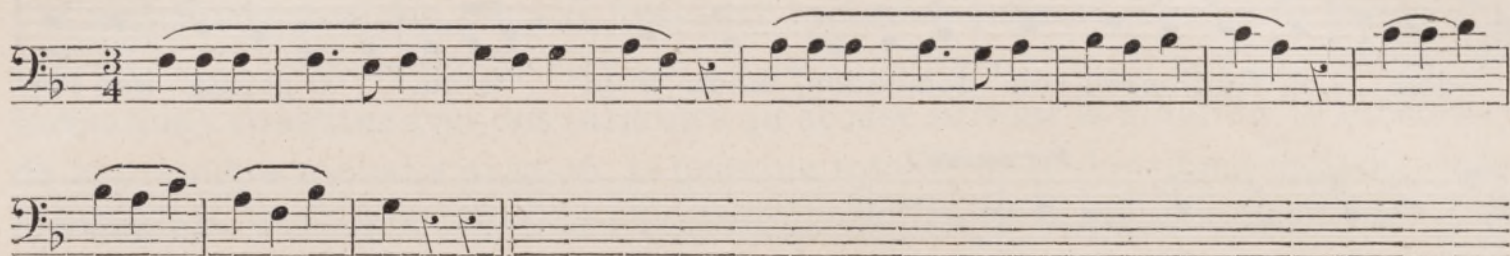
Assurément ni l'une ni l'autre de ces mélodies n'est d'une haute valeur musicale. La chanson de Mai, notamment, est loin d'avoir la beauté et la poésie pénétrante de la mélodie des *Quêtes de mai* (*Trimousettes*, etc.) populaire dans tout l'Est. Elles sont sèches et vraiment trop sommaires. Elles ressemblent à des chansons enfantines : c'est qu'en effet elles représentent l'enfance de l'art. C'est à ce titre qu'elles ont mérité de retenir si longuement notre attention : eussent-elles encore moins d'intérêt intrinsèque, elles seraient encore précieuses pour l'histoire, si, comme tout nous autorise à le croire, elles sont des survivances et des débris de l'art lyrique tel qu'on le concevait à des époques préhistoriques.

JULIEN TIERSOT.

Réflexions sur le système d'harmonie de Hugo Riemann (1).

Une première création a consisté à copier le dessin formé par les notes de l'accord parfait en mesurant les intervalles par degrés diatoniques, et non par tons et demi-tons, c'est-à-dire en faisant, pour constituer des accords de sons simultanés, ce qui se fait pour constituer des dessins mélodiques se correspondant entre eux (exemple, Cavatine des *Noces de Figaro* de Mozart) :

(1) Suite. Voir la *Revue* du 15 novembre.



En portant cette imitation particulière de l'accord parfait proprement dit sur tous les degrés de la gamme, on obtient, outre les accords parfaits du quatrième et du cinquième degré, trois accords mineurs, appelés encore, par extension, parfaits, ceux du second, du troisième et du sixième degré ; on obtient aussi, comme accord nouveau, l'accord *si-ré-fa*, qui fut d'abord rejeté pour des raisons de goût.

Il convient de remarquer ici que, si l'on emploie les notes de la gamme de Ptolémée, l'accord *ré-fa-la* obtenu par ce procédé n'est pas identique avec les accords *mi-sol-si* et *la-ut-mi*, comme on le voit aisément en mesurant les intervalles par les rapports entre les nombres de vibrations de leurs notes.

$$\begin{array}{l}
 \left\{ \begin{array}{l} \text{ré-fa} \\ \text{ré-la} \end{array} \right. \quad \begin{array}{l} \frac{4}{3} : \frac{9}{8} = \frac{32}{27} \\ \frac{5}{3} : \frac{9}{8} = \frac{40}{27} \end{array} \\
 \left\{ \begin{array}{l} \text{mi-sol} \\ \text{mi-si} \end{array} \right. \quad \begin{array}{l} \frac{3}{2} : \frac{5}{4} = \frac{6}{5} \\ \frac{15}{8} : \frac{5}{4} = \frac{3}{2} \end{array} \\
 \left\{ \begin{array}{l} \text{la-ut} \\ \text{la-mi} \end{array} \right. \quad \begin{array}{l} 2 : \frac{5}{3} = \frac{6}{5} \\ \frac{5}{2} : \frac{5}{3} = \frac{3}{2} \end{array}
 \end{array}$$

Les accords *la-ut-mi* et *mi-sol-si* sont donc identiques entre eux, mais différents de l'accord *ré-fa-la*, qui ne contient ni la quinte juste, ni la même tierce mineure que les deux premiers. C'est une raison pour rejeter toute génération de l'accord parfait mineur au moyen des harmoniques, et même pour rejeter de la musique réelle la gamme de Ptolémée, dont le rôle utile se borne à un seul point, mais point d'importance capitale, savoir à permettre de fixer la constitution théorique de l'accord parfait proprement dit. Avec les notes de la gamme pythagoricienne, les trois accords mineurs sont identiques.

Le procédé de génération des accords que nous venons d'employer suffit pour expliquer toute l'harmonisation du plain-chant au moyen des positions de l'accord parfait, et, grâce aux combinaisons variées du contrepoint, ces ressources harmoniques bornées se prêtent à la production d'admirables œuvres musicales.

Une seconde création géniale fut, parmi les dissonances que la marche des parties introduisait au hasard, d'en fixer une particulière pour en faire un élément normal d'un accord défini pouvant s'employer sans préparation, mais non sans résolution. L'accord parfait était constitué par la superposition de deux tierces, mesurées, comme nous venons de le dire, en nombres de degrés ; en superposant une troisième tierce, mesurée de même, à l'accord parfait de dominante du ton d'*ut*, on créa l'accord de septième de dominante, accord qui, par la résolution qu'il fait prévoir, donne une netteté singulière à la tonalité. Dès lors l'harmonie s'enrichit de ressources nouvelles. L'accord de quinte diminuée, partie supérieure de celui de septième de dominante, ne pouvait plus être proscrit

D'autres septièmes, formées par l'imitation du même dessin sur d'autres degrés de l'échelle, vinrent s'ajouter; enfin l'harmonie moderne se constitua par un enchaînement naturel.

Le développement de l'harmonie entraîna une révolution dans la mélodie : la tonalité, précisée par des accords à résolution fixe, devint beaucoup plus resserrée, et pour retrouver de la liberté et échapper à la monotonie, le compositeur dut faire un usage de plus en plus fréquent et imprévu de la modulation. Mais, pour que la modulation fût intelligible, il fallait que la tonalité fût de plus en plus clairement indiquée par le moins de notes possible, en sorte que la raideur de la tonalité s'en trouva accrue. La souplesse de la tonalité grégorienne avec ses quatorze modes n'était guère compatible avec ces tendances nouvelles. De là la disparition de ces modes et la formation de deux modes nouveaux, les caractères propres aux modes de *fa*, de *sol* et d'*ut* se trouvant à peu près condensés dans l'unique mode majeur, et les caractères propres aux anciens modes de *ré*, de *mi* et de *la* dans l'unique mode mineur (1).

L'harmonie propre au mode mineur fut constituée sur le modèle de celle du mode majeur, tantôt par imitation des intervalles, évalués en nombres de degrés de l'échelle, tantôt par la transposition des intervalles harmoniques proprement dits. En particulier la transposition de l'accord de septième de dominante du ton d'*ut* majeur sur le cinquième degré de l'échelle de *la* mineur fit de ce cinquième degré une véritable dominante et de la note sensible *sol* # non plus une note chromatique, mais une note propre à l'harmonie du ton, et particulièrement caractéristique.

En résumé, pour nous, la création de l'harmonie propre au mode mineur, et de l'harmonie en général, en partant de l'accord parfait majeur, repose sur l'emploi, suivant les cas, de deux procédés différents et bien déterminés de reproduction d'une formule musicale donnée, procédés usités d'abord dans la mélodie, savoir : 1° l'imitation régulière ou transposition, qui reproduit les intervalles, mesurés au moyen des rapports entre les nombres de vibrations à la seconde ; 2° une imitation spéciale, qui reproduit les intervalles, mesurés en nombres de degrés de l'échelle diatonique. Quant à la génération du mode mineur, avec toute son harmonie, par symétrie, elle ne nous paraît pouvoir être regardée que comme une hypothèse arbitraire. Et, en la nommant ainsi, nous n'avons nulle intention de la déprécier. Les sciences physiques en général vivent d'hypothèses arbitraires, qui ne valent que par les services qu'elles peuvent rendre, soit pour expliquer les faits connus, soit pour faire prévoir des faits nouveaux. Pourquoi la science musicale n'userait-elle pas des mêmes moyens ? A ce point de vue nous ne contestons pas un instant la valeur de l'hypothèse de M. Riemann.

LÉON BOUTROUX,

Professeur à l'Université de Besançon.

(1) L'emploi fréquent du *si* b dans les modes grégoriens de *ré* et de *fa*, qui tendait à effacer la différence entre le mode de *ré* et celui de *la* d'une part, entre ceux de *la* et d'*ut* d'autre part, avait préparé ces fusions.



HALÉVY (1799-1862)

La « Juive » et le répertoire.

La première représentation de la *Juive* eut lieu le 23 février 1835. Le livret (de Scribe) est une adaptation du *Shylock* de Shakspeare, et le rôle de Rebecca est emprunté à W. Scott (roman d'*Ivanhoe*).

Par la partition de la *Juive*, Halévy rompt avec le passé et inaugure sa seconde manière. Cet opéra est l'œuvre maîtresse de ce célèbre compositeur. On a comparé, à l'occasion de la *Juive*, l'instrumentation de Meyerbeer et d'Halévy ; cela peut-être est excessif. Cependant Halévy fit acte de novateur, — ce qui d'ailleurs lui fut amèrement reproché. C'est lui qui le premier fit usage, dans la *Juive*, des cors à pistons, qu'il substitua aux cors ordinaires, et c'est Meifred et F. Duvernoy qui furent ses exécutants. Il utilisa également le cor anglais, avec Brod et Vény, attachés à cette époque à l'orchestre de l'Opéra.

Sait-on enfin qu'Halévy usa d'une façon de leit-motiv (qu'il renouvelait d'ail-

leurs des maîtres du xvii^e siècle) en faisant exécuter par les instruments le motif principal que devait reprendre le chanteur ?

Pendant une longue suite d'années, la *Juive*, figura au répertoire de l'Opéra, et l'on peut dire qu'Halévy fut un des triomphateurs les plus acclamés de la rue Le Peletier. Le 3 juin 1840, on donna la centième de la *Juive*, qui fut remontée en juin 1871 avec un soin tout particulier et atteignit sa 350^e représentation le 15 novembre de cette même année.

Les ténors Guyamard et Villaret furent l'un après l'autre, pendant plus de vingt-cinq ans, les vaillants et remarquables interprètes de la *Juive*.

Ces deux artistes, doués d'un organe superbe, mais comédiens médiocres, trouvèrent dans le rôle d'Éléazar leurs plus beaux succès et le défendirent jusqu'à la fin de leur carrière. Le ténor Sellier reprit également le rôle d'Éléazar.

Enfin en 1875 était inauguré le nouvel Opéra, « le palais Garnier », comme se plaisaient à le désigner, avec une nuance d'ironie, les amis du maître architecte.

M. Halauzier, directeur avisé, estima qu'il ne pouvait mieux faire qu'ouvrir aux Parisiens sa merveilleuse salle en leur faisant entendre la partition quatre fois centenaire d'Halévy. Et le 8 janvier commença le défilé du public dans le féerique escalier, défilé ininterrompu, qui dura trois années, c'est-à-dire jusqu'à la fin de l'exposition universelle de 1878. La musique d'Halévy avait-elle été pour le directeur un talisman ? Sans insister sur ce point, le seul choix de la *Juive* fait par Halauzier, administrateur qui ne sacrifiait jamais ses intérêts à l'intérêt de l'art, indique suffisamment et la faveur dont jouissait alors ce compositeur et le prestige de son nom.

Ce fut une série de représentations triomphales ; et cette année-là (1875) la *Juive* eut 42 représentations, alors que Meyerbeer n'en obtenait que 32 avec les *Huguenots*, Rossini 20 avec *Guillaume Tell*, et Mozart 14 seulement avec *Don Juan*. Cette reprise de l'œuvre d'Halévy, il faut le signaler, avait été fort brillante. Les rôles principaux avaient été confiés à Villaret (Éléazar), Belval (le Cardinal), Vergnet (Léopold). Enfin l'artiste admirable qui n'a pas été remplacée, M^{me} Krauss, prenait possession du rôle de Rachel, et M^{lle} Marie Belval de celui d'Eudoxie.

Ce fut d'ailleurs le dernier effort sérieux tenté par la direction de l'Opéra en faveur d'Halévy. Toutefois la *Juive* resta au répertoire de façon constante pendant les années 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883 ; elle avait disparu de l'affiche en 1878, sans doute parce que Halauzier, toujours pratique, estima que le nom d'Halévy sonnait moins bien aux oreilles des étrangers que le nom de Meyerbeer ; et ce fut ce compositeur qui occupa presque à lui seul la scène de l'Opéra avec l'*Africaine*, les *Huguenots*, *Robert le Diable* pendant l'exposition de 1878.

Mais, sous la direction Vaucorbeil, l'étoile d'Halévy pâlit peu à peu ; l'année 1884 ne comporte plus que 3 représentations de la *Juive*. La direction Ritt et Gailhard devait à son tour maintenir la *Juive* à son répertoire, mais sans enthousiasme et par simple acquit de conscience. Pendant les années 1885-1886, nous comptons encore une douzaine de représentations. En 1887, la *Juive* disparaît complètement. Sans doute quelque vieux mélomane fit entendre ses remontrances, car, le 19 juillet 1888, le nom d'Halévy reparait à nouveau pour une série de 11 représentations ; mais cette reprise fut sans éclat. M. Bernard, dont le

nom est à peu près inconnu, débutait dans le rôle d'Éléazar ; M. Gresse, artiste consciencieux qui depuis a fait ses preuves, tenait le rôle du cardinal à côté de M. Muratet (Léopold) et de M^{mes} Dufrane et Lureau-Escalaïs dans les rôles de Rachel et d'Eudoxie.

En 1889, M^{me} Litvinne, alors débutante, interprétait pour une seule soirée le rôle de Rachel ; cette année-là, l'Opéra donna 10 représentations de la *Juive*.

En 1890, le rôle de Rachel sert de début à M^{me} Caroline Fierens, en même temps que MM. Duc et Affre paraissent dans les personnages d'Éléazar et de Léopold. M. Gresse et M^{me} Lureau-Escalaïs, très en progrès l'un et l'autre, avaient repris les rôles tenus par eux l'année précédente.

Les années 1891 et 1892 nous offrent, en tout, 10 représentations de la *Juive*, sans plus ! Il s'agit donc tout simplement de conserver le nom de la *Juive* au répertoire. — En 1893, les nouveaux associés directeurs de l'Opéra, MM. Bertrand et Gailhard, nous donnent 9 fois l'opéra d'Halévy, qui, sans frais aucuns, permet d'offrir au public un spectacle honorable lorsque la fantaisie d'un artiste ou la maligne influenza vient interrompre la scène de l'œuvre en cours de représentations.

Mais cette année (1893) sera la dernière pour le nom d'Halévy, qui cessera de paraître à l'Opéra dès l'année 1894.

Sauf erreur dans nos recherches, nous ne croyons pas qu'il y ait eu depuis cette date une seule représentation de la *Juive* donnée par l'Académie nationale de musique.

C'est peut-être en raison de cette longue abstention de nos directeurs subventionnés que MM. Isola ont tenté la reprise de la *Juive*. Quoi qu'il en soit d'ailleurs, nous devons leur savoir gré d'avoir remis à la scène une œuvre magistrale qui a charmé de nombreuses générations, et qui mérite d'être connue de la nôtre. Rayer le nom d'Halévy serait une injustice ; c'était peut-être aussi une maladresse. Nous serons en mesure de nous prononcer à brève échéance, lorsque le vrai public — celui qui paye en pièces trébuchantes et en bravos sonores — aura fait connaître aux directeurs de la Gaîté son jugement sans appel, en accourant aux représentations de la *Juive*, ou bien en s'en désintéressant de façon définitive.

A. SOL.

Actes officiels et Informations.

M. Henry Marcel, le nouveau directeur des Beaux-Arts, a été installé dans ses nouvelles fonctions par M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

GENÈVE. — La Colonie française de Genève se propose d'organiser, le 13 décembre prochain, en matinée, dans cette ville, un festival en l'honneur de Berlioz, sous les auspices de M. Regnault, notre consul général.

M^{lle} Hatto, del'Opéra, doit prêter son concours à cette matinée, où elle interprétera plusieurs morceaux de notre grand compositeur.

ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Par arrêté ministériel en date du 14 novembre

1903, une demi-bourse à l'École de musique classique de Boulogne-sur-Seine a été accordée à M. Riol (Joseph), à Mur-de-Barrez (Aveyron).

HARMONIE TLEMCÉNIENNE. — Une subvention de 170 francs a été accordée, sur les fonds de la direction des Beaux-Arts, à l'Harmonie Tlemcénienne, dirigée depuis 14 ans par M. Theuma de Castelletti. Cette société musicale donne chaque année de nombreux concerts sur les places de la ville et prête gracieusement son concours à toutes les cérémonies officielles et aux fêtes de bienfaisance.

JURÉS ORPHÉONIQUES. — L'Association des Jurés orphéoniques a ouvert en 1903 un grand concours pour la composition d'œuvres musicales spécialement écrites pour les sociétés orphéoniques : chorales, harmonies et fanfares de la 2^e et de la 3^e division (toutes sections).

Une médaille de vermeil a été offerte par le ministre des beaux-arts pour être décernée en son nom à l'un des lauréats des diverses sections de ce concours.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Les séances de la Société des concerts du Conservatoire national sont fixées, pour le mois de décembre courant, aux dates ci-après désignées : les dimanches 6, 13, 20 et 27, en matinée, à 2 heures.

OPÉRA. — La Manufacture nationale de Sèvres se propose de faire une réduction du buste de la célèbre Alboni, sculpté par Moncel et placé actuellement à l'Opéra.

CONSERVATOIRE. — Le décès de M. Léon Pillaut laisse vacant au Conservatoire national de musique l'emploi de Conservateur du Musée instrumental.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 octobre au 20 novembre.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Octobre	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	16.913 76
23 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. P. Vidal.	19.149 41
24 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	11.258 50
26 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	17.178 91
28 —	<i>Paillasse. — Samson et Dalila.</i>	Léoncavallo. Saint-Saëns.	15.137 26
30 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.701 91
31 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	12.010 »
2 Novemb.	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. P. Vidal.	13.659 91
4 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	12.917 76
6 —	<i>Othello.</i>	Verdi.	19.035 41
7 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	11.624 »
9 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	14.105 91
11 —	<i>Othello.</i>	Verdi.	13.556 26
13 —	<i>Paillasse. — Samson et Dalila.</i>	Léoncavallo. Saint-Saëns.	15.666 91
14 —	<i>Othello.</i>	Verdi.	11.023 50
16 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	14.697 41
18 —	<i>Othello.</i>	Verdi.	13.596 76
20 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	15.207 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 octobre au 20 novembre.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Octobre	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.937 »
22 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	9.181 50
23 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	5.563 50
24 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	8.830 50
25 —matinée	<i>Les Noces de Jeannette. — La Basoche.</i>	Massé. Messenger.	5.266 50
25 —soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.999 50
26 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	4.492 »
27 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	5.952 »
28 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	5.522 50
29 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	6.419 50
30 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.775 50
31 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	6.682 »
1 ^{er} Nov.mat.	<i>La Fille du Régiment. — Le Médecin malgré lui.</i>	Donizetti. Gounod.	4.028 50
1 ^{er} — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.027 50
2 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	4.571 »
3 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	5.791 50
4 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.635 »
5 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	7.840 50
6 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.948 50
7 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	6.516 »
8 —matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.269 50
8 —soirée	<i>Les Noces de Jeannette. — Lakmé.</i>	Massé. L. Delibes.	6.375 50
9 —	<i>La Basoche.</i>	Messenger.	3.835 »
10 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	4.266 50
11 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	5.073 50
12 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	6.854 »
13 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	6.116 »
14 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	12.990 50
15 —matinée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas	6.758 »
15 —soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.979 50
16 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	4.585 »
17 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	3.353 50
18 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	4.518 50
19 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	10.451 50
20 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.497 50

Comme on le voit par ces tableaux, c'est Saint-Saëns et Verdi à l'Opéra, et Massenet à l'Opéra-Comique qui détiennent le record de la recette.—MAX SCHÖNE.

La section de musique de l'*Ecole des Hautes Études sociales*, 16, rue de la Sorbonne, a repris la série de ses cours, conférences et auditions musicales, organisés par M. Romain Rolland.

Au programme :

LES LUNDIS, à 4 h. 1/4 :

Cours de MM. A. GASTOUÉ : *Théorie et pratique de l'art musical, du VI^e siècle au IX^e siècle.*

P. AUBRY : *La musique française aux XIII^e et XIV^e siècles.*

A. PIRRO : *Histoire des doctrines musicales aux XVI^e et XVII^e siècles.*

LOUIS LALOY : *De Schumann à Debussy.*

HELLOUIN : *La critique musicale, son histoire, ses méthodes.*

LES JEUDIS, à 4 h. 1/4 :

MAURICE EMMANUEL : *La musique tonale classique ; la fugue, la sonate, la symphonie.*

CH. MALHERBE : *Le romantisme de Berlioz.*

LES VENDREDIS, à 8 h. 3/4 du soir :

Conférences, accompagnées d'auditions musicales, de MM. :

VINCENT D'INDY : *Comment on fait une sonate.*

PAUL LANDORMY : *Le lied allemand, de Gluck à Schumann.*

HENRY EXPERT : *La musique du dernier tiers du XVI^e siècle français.*

GOBLOT : *Sur la théorie psychologique de la gamme.*

JULIEN TIERSOT : *Le chant populaire.*

LOUIS LALOY : *La musique française contemporaine.*

ROMAIN ROLLAND : *Gluck.*

Cinq concerts seront donnés, les vendredis soir 11 décembre (*concert Mozart*), 29 janvier (*concert Gluck et Piccinni*), 19 février (*concert Beethoven*), 25 mars (*concert de musique antérieure au XVIII^e siècle*), 29 avril (*concert de musique française contemporaine*).

On y exécutera des fragments de *Così fan tutte* de Mozart, de *Pâris et Hélène* et des *Pèlerins de la Mecque* de Gluck, les *lieder* et le *chant élégiaque* de Beethoven, des pages inédites des maîtres français du xvi^e siècle et des maîtres italiens du xvii^e, des œuvres de MM. Vincent d'Indy, Dukas, Debussy, etc.

Double quatuor vocal (M^{lles} Jeanne Leclerc, Anne Vila et Garcia. M^{me} Mayrand, MM. Jean David, Noël-Nansen, Jan Reder et Battaille, et quatuor instrumental (MM. Fernand Luquin, Dumont, Roelens et Louis Dumas), sous la direction de M. Paul Landormy.

— On nous écrit de Wiesbaden :

On joue en ce moment un peu partout, en Allemagne, une *Armide* de M. de Hussen, sur laquelle la presse paraît faire le silence, mais qui est une vraie curiosité. Les tripatouillages parisiens de *Don Juan* ne sont rien auprès de celui-là. Le chef-d'œuvre de Gluck est absolument méconnaissable. C'est un nouvel exploit à enregistrer dans l'histoire du *vandalisme musical*. Demandez-en des nouvelles au maître Camille Saint-Saëns, qui assistait il n'y a pas longtemps, chez nous, à cette représentation ! L'auteur de cet « arrangement » est, m'affirment-on, un protégé de l'empereur.

— A L'OPÉRA-COMIQUE. — Les premières représentations prochaines seront celles de la *Reine Fiamette* de Leroux, de la *Fille de Roland* de Rabaud, et, nous l'espérons bien aussi, de l'*Ensorcelé* de S. Lazzari.

— La première représentation du *Roi Artus*, d'E. Chausson, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, est fixée au lundi 30 novembre. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

LILLE. — La Société de musique de Lille, sous la direction de M. Maquet, a donné, dimanche 15 novembre, son premier concert de la saison. Je dirai un jour dans la *Revue* les origines de cette Société (1), qui est tout simplement en

(1) Voir, sur ce sujet, la *Correspondance de Lille* parue dans la *Revue musicale* du 1^{er} décembre 1902.

passede devenir un des premiers orchestres de France et qui à Lille a su ramener aux auditions de grande musique un public très musicien, mais qu'avaient éloigné des déconvenues ressenties trop souvent aux séances d'une Société locale (que subventionnent les Beaux-Arts).

Au programme, la Symphonie en *mi bémol* (n° 1) de Saint-Saëns, et A. de Greef, qui joua le Concerto en *la* mineur de Grieg, et des pièces de Scarlatti, Schumann.....

Nous avouons ne pas trouver de charmes transcendants à la Symphonie de Saint-Saëns. Les thèmes en sont peu variés, sauf dans le scherzo. L'adagio est long, la phrase en est pourtant belle, mais l'accompagnement bien quelconque. Pour le finale (*allegro maestoso*), très bruyant, M. Maquet avait cru devoir renforcer son orchestre, déjà très important (80 exécutants), par une bande militaire. Ce n'était pas d'ailleurs une innovation, car à Lille on l'avait déjà ainsi joué. Je ne trouve pas pour ma part cette adjonction heureuse, car l'équilibre est rompu entre les cordes et l'harmonie tonitruante qui l'emporte, et cela ne fait plus que l'effet d'une transcription pour musique militaire. Il faut avouer que l'orchestre a joué l'œuvre avec un brio superbe, et que son chef en a fait sortir tout ce qu'il était possible d'y trouver.

A. de Greef est, à mon avis, un des virtuoses les plus accomplis de notre époque. C'est un de ceux ou même celui que préfèrent les orchestres qui l'accompagnent, car, différant de certains pianistes à *surprises* qui semblent, faisant fi du rythme et de la mesure, vouloir faire dérailler l'orchestre, de Greef est le rythme personnifié, ayant avec cela plus que tout autre la douceur, la légèreté et, quand il le faut, la force et la belle sonorité. Il a partout joué le Concerto de Grieg, et partout l'on a applaudi à sa maîtrise; mais il ne peut donner à l'œuvre ce qui lui manque : après un beau début, des motifs quelconques où l'on retrouve toute l'œuvre de Grieg, ses sonates de violon, de violoncelle, ses lieder... et dont la pauvreté n'est pas masquée par les mouvements plus ou moins rapides. L'orchestre a joué ce Concerto avec infiniment de douceur, de souplesse et de vivacité.

Le concert se terminait par l'exécution impeccable de l'*Enterrement d'Ophélie*, de Bourgault-Ducoudray, si curieux par sa tonalité et ses sonneries de cloche, et d'une *Sérénade* de Glazounow enlevée à la *russe*. Il avait débuté par l'ouverture classique d'*Obéron*. Le prochain concert est consacré à Berlioz (orchestre et chœur).

D^r GAUDIER.

LYON. — Aux excellentes représentations de *Salammbô* ont succédé des pièces du répertoire ordinaire : *Hérodiade*, *Lohengrin*, *Mignon*, *Lakmé*, *Faust*. L'orchestre a montré dans ces œuvres si diverses le même soin d'interprétation que nous avons déjà loué dans *Salammbô*, et M. Plon l'a dirigé avec la plus grande autorité ; il est certain qu'il était le maître nécessaire pour obtenir la cohésion qui manquait depuis le départ de M. Luigini. Félicitons la municipalité de s'être occupée enfin de cette situation et d'avoir apprécié la valeur de M. Plon.

— *Bibliographie*. — Il vient de paraître à Lyon, chez Janin, éditeur (1 vol. in-4°, net 6 fr.), un petit volume dont nous recommandons la lecture avec plaisir : *Cours d'Harmonie*, par M. DANIEL FLEURET, professeur d'harmonie au Conservatoire de Lyon.

L'ouvrage est clair, débarrassé de tout pédantisme, d'une lecture facile et

attrayante. Nous en extrayons cette excellente définition : « Un traité d'harmonie
« n'est en somme que la moyenne d'opinions admises sur cette matière par le
« sens commun des musiciens ». A. MONIC.

MARSEILLE. — Une des gloires marseillaises de l'art musical, M. Alexis Rostand, écrivait jadis, à propos de décentralisation artistique, les lignes suivantes :
« On a beaucoup parlé de décentralisation ; on s'en est bien peu et bien inefficacement occupé. Ceux-là mêmes pour qui elle est le prétexte de bruyantes revendications dans l'organisation politique du pays y paraissent très indifférents quand il s'agit de mettre en lumière et de développer le génie de chaque province.

« Dans le midi de la France, dans le Languedoc, dans notre Provence, on trouve des facultés artistiques dignes de ces pays baignés d'air et de lumière. Si elles étaient hardiment cultivées et dans leur milieu, on y découvrirait comme un filon nouveau et ignoré de gloire nationale. »

Nous sommes malheureusement dans l'obligation d'avouer que peu d'efforts ont été faits en province pour la décentralisation musicale. — Quelques tentatives dans ce sens ont bien été ébauchées par les fervents de l'art ; mais l'indifférence ambiante a découragé les plus enthousiastes.

Cependant l'éducation musicale tend depuis quelques années à se propager et à sortir des limites restreintes dans lesquelles elle paraissait s'être confinée. Sous les efforts patients de quelques dilettanti, l'art musical se trace un chemin à travers la foule naguère indifférente, et le premier pas, le plus pénible, a été fait.

M. Barthélemy de Roux, qui déjà l'année dernière avait fait éclore une association chorale, dénommée « Schola cantorum » (association approuvée d'ailleurs par M. Ch. Bordes), M. de Roux, dis-je, a, cette année encore, voulu développer ce groupe, l'affirmer, le parfaire ; et, avec la précieuse collaboration de M. Messerer, directeur du Conservatoire municipal, et de M. Drogoul, un musicien parfait, il s'occupe activement de l'épanouissement de son œuvre.

Plus de 60 choristes, hommes et femmes, tous exercés à la lecture musicale, ont répondu à l'appel de M. de Roux.

Les résultats déjà obtenus nous font espérer enfin qu'il sera possible d'élever à Marseille l'art musical à un niveau appréciable au point de vue de l'exécution. Le programme de la Schola ne comporte d'ailleurs que des œuvres de style sévère, telles que celles de Palestrina, Roland de Lassus et J.-S. Bach, œuvres qui ne souffrent pas d'exécution médiocre.

Depuis quelques jours seulement, les répétitions ont commencé, et les principaux professeurs de notre ville qui y ont assisté ont pu présager que la mise au point ne sera pas laborieuse, et que la Schola de Marseille pourra vivre longtemps et arriver à d'excellents résultats.

Laissons donc l'idée de M. de Roux tracer son sillon, et le temps faire son œuvre.

ERNEST GUEYDON.

ROUEN. — Ce dernier mois, une grande effervescence a régné au théâtre des Arts. Plusieurs soirs consécutifs, la salle s'est trouvée envahie par une bande de hurleurs qui venaient là uniquement pour crier et pour siffler. Certaine représentation des *Huguenots* fut surtout agitée. Il a été impossible de jouer le dernier acte ; à cinq reprises différentes, l'orchestre essaya vainement de se faire

entendre au milieu des vociférations de ce public spécial. De guerre lasse, à une heure du matin on expulsa les spectateurs : ils se montraient par trop réfractaires à connaître quel a été le dénouement des amours de Raoul et de Valentine. Il est fâcheux que de semblables soirées se reproduisent tous les ans ; mais, hélas ! il en sera toujours ainsi tant que ne seront pas supprimés les débuts.

Comme de coutume, les artistes, pour subir ces épreuves, ont affronté le public dans le vieux répertoire, avec l'*Africaine*, la *Juive*, les *Huguenots*. M^{me} Baron, la chanteuse d'opéra, le ténor M. Moisson et la basse M. Laskin ont été définitivement reçus. Ces trois artistes possèdent une voix d'un timbre agréable. Le seul reproche qu'on pourrait adresser à ces trois organes serait de manquer tant soit peu de volume.

Comme opéras comiques, nous eûmes *Manon* et *Lakmé*. M^{lle} Rossi s'y est montrée excellente chanteuse et très bonne comédienne.

Quant à l'orchestre, il semble se complaire en une douce somnolence, se contentant seulement d'exécutions à peu près correctes. La direction du premier chef d'orchestre manque, du reste, parfois de fermeté. Reconnaissons cependant que M. Bergalonne conduisit bien mieux la reprise, qui vient d'être faite, de *Samson et Dalila*.

Dès que les emplois de contralto, de baryton, de basse chantante et de ténor d'opéra comique seront pourvus de titulaires, la direction du théâtre des Arts nous donnera l'*Henri VIII* de Saint-Saëns et la *Sapho* de Massenet, dont les études sont activement poussées.

Nous apprenons qu'au retour de l'importante tournée qu'il doit entreprendre en Amérique, Armand Forest viendra à Rouen, pour y donner un concert, où il jouera comme soliste et avec son quatuor.

La *Schola Cantorum* aussi nous annonce une série de cinq concerts consacrés surtout à la musique des xvii^e et xviii^e siècles. Au moins deux de ces concerts seront avec soli, chœurs et orchestre. Aux autres, le quatuor Hayot, le quatuor Zimmer et la société des « Petits Vents » interpréteront des œuvres instrumentales.

Voilà donc en perspective de fort intéressantes auditions. — G. DE MONTREUIL.

L'art musical date-t-il du XV^e siècle ?

En signalant, dans notre dernier numéro (p. 651), la série d'études de M. F. de Ménil sur l'*École contrapontique flamande*, dans le *Courrier musical*, nous regrettons d'y lire « qu'au commencement du xv^e siècle l'art musical existait à peine ». M. F. de Ménil s'étonne de notre regret dans une lettre d'ailleurs fort courtoise, que nous le remercions de nous avoir écrite, car elle nous permet de développer un peu notre pensée. « Ce qu'il y a de regrettable, dit-il, ce n'est pas de lire cette assertion dans un article, mais que ce soit la véritable opinion historique. »

Il s'agirait pourtant de se mettre un peu d'accord. D'abord qu'est-ce que M. de Ménil entend par l'art musical ? Est-ce l'art de composer de la musique, simplement ? Alors que fait-il du chant grégorien, dont les mélodies, nous l'avons montré maintes fois ici même, ne sont pas de vaines agrégations de notes, mais

de véritables airs, avec thème principal, reprises et variations, des œuvres en un mot, et souvent des chefs-d'œuvre ? Le temps n'est plus cependant où l'on faisait commencer la musique religieuse à Palestrina !

Mais j'admets que, par une légère impropriété d'expression, M. de Ménil, lorsqu'il écrit *art musical*, entende l'*art polyphonique*.

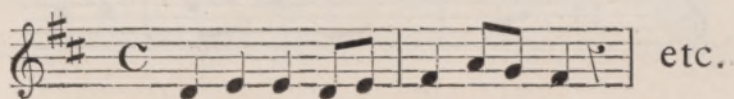
Laissons donc hors du débat, et le chant grégorien, et les mélodies rythmées des trouvères. Mais l'art d'associer des mélodies date-t-il donc du xv^e siècle ? Il suffirait, pour prouver le contraire, du simple titre d'un ouvrage de Coussemaker, assez connu cependant : *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*. Et qu'on ne dise pas que ces œuvres primitives n'étaient que des rudes et informes essais ; nous sommes déjà loin de ce qu'on a appelé, d'ailleurs à tort, l'*organum* d'Hucbald. Il existe un art harmonique ; il y a des genres nettement distingués : Déchant, Triple, Quadruple, Motet, Rondel, Conduct. Les règles de ces genres se trouvent dans maint traité du temps, comme le *De speculatione musices* de W. Odington (1280). Les pièces reproduites par de Coussemaker dans son ouvrage, d'après le manuscrit de Montpellier, la *Messe* du xiii^e siècle, qu'il a publiée en 1861, montrent que les maîtres de ces temps reculés savaient ce qu'ils voulaient faire, et n'allaient point du tout au hasard. Enfin, M. de Ménil ignore-t-il qu'il existe un célèbre *Canon* anglais, du xiii^e siècle (sur les paroles : *Summer is icumen in*), canon à quatre parties, accompagné par deux formules mélodiques qui alternent en forme de rondel, et qui par sa structure à la fois savante et charmante fait encore l'étonnement et l'admiration de tous les historiens sérieux de l'art musical ? Sait-il que la règle prohibant les suites d'octaves et de quintes a été formulée par Jean de Muris dans la première moitié xiv^e siècle ?

La « véritable opinion historique », s'il y en a une, est donc tout justement que l'art polyphonique, au xv^e siècle, avait déjà passé depuis longtemps la période de ses débuts, que Binchois, Dunstable et Dufay sont les héritiers d'une tradition déjà formée, mûrie et fixée, et que, si les profanes peuvent ignorer la longue période qui les a précédés, pareille erreur est désormais interdite à un historien.

L. L.

Les Concerts.

CONSERVATOIRE. — 22 novembre. — La *Société des Concerts* (qui en est à sa 77^e année) a fait une brillante réouverture avec la Symphonie en *ut mineur* de Beethoven et la *Rédemption* de C. Franck. M^{lle} Louise Grandjean, de l'Opéra, n'a paru, hélas ! que sur l'affiche, par une de ces indispositions qui, je l'espère, entretiennent la santé. Dans la Symphonie de Beethoven, l'*Andante con moto* a eu un succès particulier. Entre les deux parties de *Rédemption* on a unanimement applaudi la sublime symphonie qui peint « l'allégresse du monde se transformant sous la parole du Christ » :



La Société ne pouvait mieux débiter qu'en inscrivant au programme les deux grands noms de Beethoven et de César Franck ; mais j'ose dire que le choix des compositeurs n'a pas une importance capitale pour le public : ce qu'il va chercher et ce qu'il trouve au Conservatoire, c'est une exécution impeccable, parfaite, grâce à un orchestre où chaque musicien est un maître, et à des chœurs qui sont les meilleurs de Paris. Tout au plus reprocherai-je à cette élite d'exagérer certaines nuances. Dans la Symphonie en *ut*, il y a des *p.* qui devenaient des *p. p. p.* et qu'on n'entendait plus...

J. C.

CONCERTS CHEVILLARD. — 15 novembre. — La perle du concert fut le Concerto en *si bémol* de Hændel, pour deux hautbois et instruments à cordes. Je ne crois pas que personne ait jamais atteint à la beauté, à la qualité de beauté, qui fleurit dans l'œuvre de Hændel. Je la reconnais bien : c'est la pure beauté italienne, la fleur de la Renaissance, cueillie au pays de Léonard et de Monteverde, au moment où la terre italienne commençait à s'appauvrir, et transplantée dans un sol et un cœur plus vigoureux. — Aucun des concertophobes n'a eu garde de manifester. C'est que l'œuvre de Hændel n'a du concerto que le nom. Elle est un simple et sobre dialogue entre les hautbois et l'orchestre, où l'instrument solo ou plutôt le couple d'instruments jouent le rôle de deux voix qui chantent, et non d'un virtuose odieux qui danse sur la corde.

La *Symphonie pathétique* de Tschaikowsky est la symphonie des chefs d'orchestre ; ils professent pour elle une prédilection que nulle critique ne saurait ébranler. Peut-être est-ce parce qu'ils y trouvent, si j'ose dire, un beau rôle, où il y a beaucoup à dire, et de tous les genres, et du doux, et du violent, et du triste, et du gai, parfois même du pathétique. Ils ne trouvent pas que le rôle soit trop long. Mais le public n'a pas les mêmes raisons d'être indulgent et il arrive qu'il manifeste, comme il fit l'autre jour, un peu d'impatience. Au reste, cette œuvre ne mérite pas qu'on se passionne ni pour ni contre elle. C'est une honnête symphonie, qui est lourde, qui n'est pas sans force, qui a une sorte de vigueur militaire, et qui montre une âme assez noble et cependant vulgaire (cela se voit quelquefois).

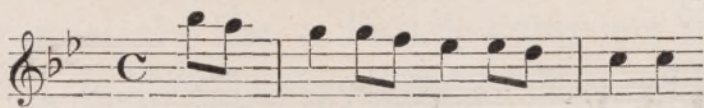
L'exécution de la Symphonie en *mi bémol* de Mozart fut un peu dure. La grandeur seule ressortait ; mais la grâce avait disparu.

La fluide poésie, la peinture vaporeuse du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de M. Debussy, joué d'une façon exquise, eut son succès habituel.

Quant à la première audition du poème symphonique de M. H. Busser : *Hercule au jardin des Hespérides*, cette œuvre m'a paru distinguée mais fade, et de peu d'invention, d'une assez jolie couleur, surtout dans les parties du sujet qui prêtaient à la rêverie langoureuse ; car l'Hercule est bien faible, malgré ses bruyantes fanfares. C'est une terrible figure que celle d'Hercule ; elle est trop héroïque pour le voluptueux art moderne. On ferait bien de la laisser à Hændel.

R. R.

— 22 novembre. La Symphonie en *sol mineur*, de Mozart, est assez correctement exécutée ; mais dans le premier mouvement, la chute de la première phrase est lourde :



Le second *ut* doit n'être qu'un écho affaibli du premier ; au lieu de cela, M. Chevillard marque fortement les deux notes : il sait bien cependant que Mozart n'avait pas coutume de marcher en sabots. L'allegro final est joué avec une virtuosité incomparable, mais trop vite, vraiment : les basses ont beau faire, leurs traits rapides s'embrouillent et ne produisent d'autre effet que celui d'une averse lointaine sur des toitures de zinc. M^{lle} Marguerite Long donne une élégance un peu sèche aux *Variations symphoniques* de Franck ; il y faudrait du charme et du rêve. Grand succès pour M. Daraux dans le bel air d'Agamemnon, d'*Iphigénie en Aulide*, et dans un *Chant de fête* de G. Guiraud (paroles de Jean Benedict). Il s'agit de l'Assomption et du Pardon de Notre-Dame de la Clarté. Ce nom évoque pour moi une petite chapelle de granit, très vieille et un peu contrefaite, placée, tout au haut d'une colline, entre la grève de Perros-Guirec et les rochers de Trégastel. La musique peint une mer tranquille et une foule animée, par un beau soleil : on croirait lire du Brizeux ; mais j'aime le rythme de marche de l'orchestre, dans la première partie, et ses ingénieuses combinaisons d'airs à danser, ensuite ; et la mélodie est d'une belle tenue.

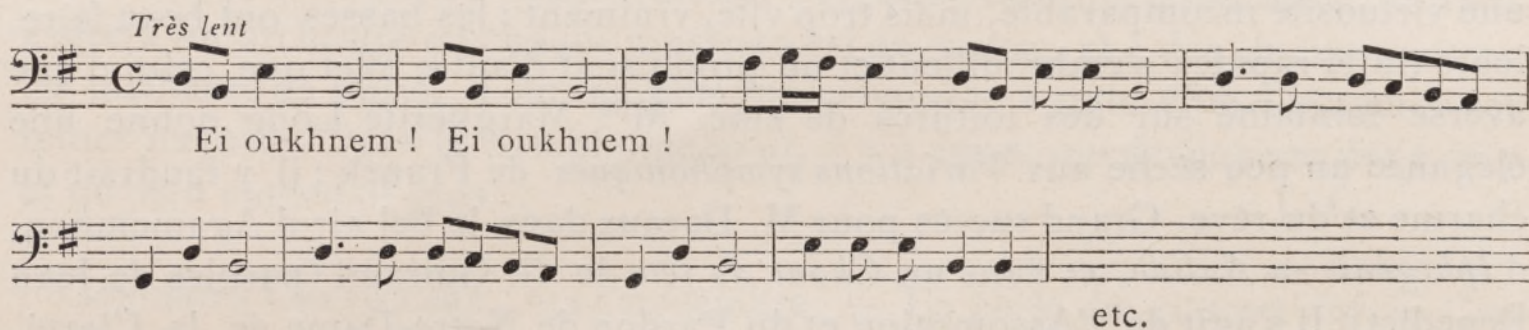
Les *Préludes* de Liszt sont une œuvre admirable, où l'on ne peut pas ne pas aimer la générosité de l'inspiration, l'ampleur des développements, la force et la variété de l'orchestre. Une péroraison bruyante nuit malheureusement à l'impression finale : ce génie, l'un des plus merveilleux qui aient jamais paru, ne sut jamais se surveiller assez. Mais il y a un beau thème principal, déjà employé par Beethoven dans son XXVI^e Quatuor (*Muss es sein*) et que devait reprendre encore Franck au début de sa *Symphonie* ; Liszt lui donne une ardeur toute romantique ; à côté, des motifs tendres dont l'intensité douloureuse rappelle Berlioz, avec une souplesse et un fondu que Berlioz a toujours ignorés ; un appel de clarinette déjà digne d'exciter le courage de Siegfried ; et de délicieux effets de cors, dans le registre aigu. Il n'a manqué à Liszt que d'avoir le goût moins large et le travail moins facile pour créer des chefs-d'œuvre accomplis

LOUIS LALUY.

CONCERTS COLONNE. — 15 novembre. — Le concert est dirigé par M. Gabriel Pierné. L'*Ouverture du roi Lear*, de Berlioz, commence par un beau motif sombre, aux basses, continué par un chant mélancolique du hautbois ; puis tout dégénère en trivialités du plus mauvais goût italien : Nice, *Nizza la bella*, où ce morceau fut composé en avril 1831, n'a pas bien inspiré le jeune auteur.

Stenka Razine, de Glazounow, date de 1885 ; le pirate de la Volga, son bateau aux voiles de soie, la princesse persane étendue à l'arrière, sur les tonneaux remplis d'or et d'argent, la bataille, et la princesse offerte en holocauste aux eaux du fleuve, tels sont les tableaux éclatants et farouches qui ont séduit l'imagination du compositeur russe... « Sur une pédale de *si mineur*, dit M. Malherbe dans sa « brève analyse, les trombones présentent le thème du Volga qui se prolonge sous « une autre pédale des violons à l'aigu en sourdine, avec une phrase d'un caractère plaintif, dite en *sol* d'abord par le hautbois, puis en *la* par la clarinette. » Rien de plus exact, mais ce « thème du Volga » n'est autre que la première moitié du chant célèbre des haleurs qui, lentement, tirent les bateaux le long du fleuve immense (*Ei oukhnem*) ; et la « phrase mélancolique » en est la troisième période ; la dernière n'apparaît que plus loin, lorsque la mélodie triomphe aux

cuivres. Au demeurant, voici la chanson ; je n'en connais point de plus triste, ni de plus belle (1) :



Bien des compositeurs russes ont déjà puisé à cette mélodie comme à une large source : elle a inspiré l'andante d'un quatuor de Rubinstein et la première partie d'une symphonie de Borodine. Elle supporte encore, à elle seule, presque tout le développement de *Stenka Razine*, accompagnée de deux motifs accessoires : un rude cliquetis guerrier, et une délicate plainte, exposée par la clarinette. Tout cela combiné et trituré en une pâte brillante, craquelée, vernissée et sonore comme un grès passé au grand feu. Cette musique est forte, débordante de vie et de fantaisie

Je n'en dirai pas autant du Concerto pour violon de M. Gernsheim, que d'ailleurs M. Capet a interprété avec beaucoup de précision et de finesse. Mais que nous sommes étrangers, aujourd'hui, à ces gentillesse ! M. Gernsheim a parfaitement le droit d'admirer Mendelssohn ; mais il a tort de l'imiter ainsi.

Le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* a été fort bien rendu dans ses détails, et le public a voulu entendre deux fois cette rêverie nonchalante, plus tendre encore que voluptueuse, et plus charmeuse que tendre, que j'ai analysée en détail ici même (2)

La Symphonie de Franck a reçu également une interprétation précise et fouillée ; j'aurais voulu plus de largeur et d'onction, et moins de précipitation en quelques passages.

LOUIS LALUY.

22 novembre. — A quinze jours de distance, M. Pierné a fait jouer de nouveau l'*Ouverture des Francs-Juges*. Il a eu raison ; car il est arrivé à en donner une exécution d'une couleur, d'une souplesse et d'une intelligence qui rappelaient les plus belles exécutions de Berlioz sous la direction de Mottl.

Pourquoi faut-il qu'après ces éloges je doive blâmer absolument l'exécution de la *Symphonie pastorale* ? Qu'il est curieux et caractéristique, qu'on puisse si bien comprendre Berlioz, et si mal Beethoven ! Celui qu'on nous a montré hier était un Beethoven tout extérieur, superficiel et puéril ; l'exécution hâtive, précipitée, sans accent, à fleur de peau, enlevait à la symphonie, et surtout à la seconde partie, toute sa poésie, son charme d'endormement divin. Le ruisseau courait la poste. Le rêve d'un jour d'été avait des allures de valse. — Mais, hélas ! faut-il s'étonner de cette interprétation, quand le premier, le plus

(1) Les paroles russes sont malheureusement d'un vague intraduisible : elles disent à peu près « Oh hisse, oh ! Oh hisse, oh ! Encore une petite fois, oui, encore une fois. Nous dépouillerons le bouleau (de Noël), le bouleau frisé. Eh ! là ! va là ! Eh ! là ! » etc.

(2) *Revue* du 1^{er} novembre 1902.

célèbre et le mieux doué de nos jeunes musiciens français, a pu écrire de la *Scène au bord du ruisseau* — («... Ruisseau où les bœufs viennent apparemment boire (la voix des bassons m'invite à le croire), sans parler du rossignol en bois et du coucou suisse, qui appartiennent plus à l'art de M. de Vaucanson qu'à une nature digne de ce nom (1), ») — des jugements, spirituels sans doute, mais qui montrent quel abîme il y a entre l'âme parisienne et le cœur de Beethoven.

De ce plus célèbre de nos jeunes musiciens, on a rejoué le charmant *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. J'en ai trouvé l'exécution moins fluide que celle de l'orchestre Chevillard. On a un peu bataillé autour. Victoire est restée à l'œuvre, qui a été bissée.

Je voudrais dire du bien du fragment symphonique de M. Max d'Ollone : *les Villes maudites* (première audition). Mais, à mon grand regret, il m'a semblé emphatique et académique. On y retrouve, dans une de ces scènes de séduction banale, dont nous sommes saturés, un mélange de mysticisme déclamatoire et d'érotisme pseudo-oriental, à la façon de Massenet, des procédés de Saint-Saëns. Ces hallucinations et ces visions sont d'un esprit correct et pondéré, qui se donne beaucoup de mal pour exprimer des sentiments monstrueux. Que n'exprime-t-il tout bonnement la vie moyenne et les sentiments ordinaires ? Pourquoi toujours se forcer à ces exaltations, qui sont rarement sincères, et ne peuvent être intéressantes que si elles sont sincères ? Ne peut-on être grand sans sortir de la vérité ? — M. d'Ollone a du talent ; il écrit bien, encore qu'avec une certaine lourdeur.

La *Fantaisie pour piano* de M. Widor, très agréablement jouée par M. Philipp, a suscité quelques légers sifflets, qui ont naturellement provoqué de bruyantes manifestations contraires. L'œuvre a dû être bien étonnée de tout ce bruit. Elle n'y prétendait pas.

ROMAIN ROLLAND.

SCHOLA CANTORUM : jeudi 19 novembre : 1^{re} séance mensuelle de cantates de J.-S. Bach.

La Schola a célébré son plus illustre patron, J.-S. Bach, si glorifié et si peu connu. Ces exécutions sont l'honneur de cette maison. La public lui en sait gré : il ne ménage ni son admiration fervente à des œuvres incomparables, ni ses applaudissements aux efforts sympathiques et à l'entrain des jeunes artistes. Dans le *Concerto en ré majeur*, pour piano, flûte, violon concertant et orchestre, les formules et les parties se jouent et s'entre-croisent avec une liberté supérieure ; chaque modulation se déploie avec grâce, et toute fantaisie pourtant est sévèrement ordonnée. Il faut louer M^{lle} Selva de son jeu ardent et sûr. Les autres interprètes furent consciencieux, et j'hésite à les critiquer. Mais leur erreur en un sens les honore. Ce qui leur a nui, c'est un excès de zèle et de feu. Ils ont chanté avec beaucoup d'ensemble et de tenue les deux chœurs de la *Cantate pour l'Annonciation*, mais ils n'ont pas assez marqué les silences qui coupent ces phrases majestueuses, ils ont trop précipité, d'une allure un peu raide et brusque, ces développements suaves et graves. Le dernier choral surtout, cette prière entrecoupée et soutenue, voulait moins d'emportement et plus de tendresse.

J. TRILLAT.

(1) *Gil-Blas*, 9 février 1903.

Publications nouvelles.

ALBERT SOUBIES. — *Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut* (première série, 1795-1816), 1 vol. in-8°, chez Flammarion.

Le nouvel ouvrage de M. Albert Soubies, *les Membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut*, répond à une idée qui, jusqu'ici, n'avait pas été réalisée. En écrivant l'histoire de l'Académie des Beaux-Arts, le comte Delaborde ne s'était point occupé, individuellement, des membres qui, aux diverses époques de son existence, l'ont tour à tour composée. Il s'était borné à nous en conter, pour ainsi dire, la « vie collective », en analysant, avec les modifications qu'ils ont successivement comportées, son organisation et son fonctionnement en tant qu'assemblée. De même, M. le comte de Franqueville, en un travail d'ailleurs des plus dignes d'estime, s'est contenté d'énumérer, dans des nomenclatures dépourvues de tout commentaire, les œuvres des membres de l'Académie des Beaux-Arts (ainsi que ceux des autres classes de l'Institut). — M. Albert Soubies s'est transporté sur un autre terrain. Il a voulu, pour ce qui concerne l'Académie des Beaux-Arts, établir, si l'on peut s'exprimer ainsi, le « livre d'or » de ses membres depuis l'origine, se faire l'historiographe de leurs succès, les passer tous en revue, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, membres libres, en exposant ce qu'ils ont été, ce qu'ils ont fait, en disant quel rôle ils ont tenu sur la scène du monde, en groupant les témoignages susceptibles d'évoquer tant de physionomies glorieuses ou curieuses et intéressantes.

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

L'histoire de l'opéra au XVIII^e siècle se résume aujourd'hui pour nous dans les noms illustres de Rameau (1683-1764) et de Gluck (1714-1787). Cette période nous paraît donc extrêmement glorieuse et féconde, puisqu'on y a vu l'opéra devenir plus musical, plus riche en son orchestre, plus intense en ses moyens d'expression, et produire des chefs-d'œuvre tels que *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Orphée* (1762) et *Armide* (1777). Or, les ennemis les plus acharnés de ce genre en progrès sont précisément les partisans du progrès, les amis de la nature et de la vérité : j'ai nommé les Encyclopédistes. Rousseau, d'Holbach, Diderot, Grimm, tous, où peu s'en faut, sont pour les *Bouffons*, c'est-à-dire pour l'opéra comique italien (1752-1754) contre Rameau, pour Piccinni contre Gluck. On connaît la célèbre diatribe de Rousseau contre la musique française (1753) ou plutôt contre la langue française, incapable de musique. Diderot fait écho, avec le *Neveu de Rameau*, tout à la louange de la musique italienne ; Grimm, serviteur attentif de l'opinion à la mode, attaque *Zoroastre* (1756), trouve l'opéra « gothique », traite *Orphée* d'« ouvrage barbare » en 1764, le déclare « sublime » en 1774, quand le succès est venu, et reproche gravement à l'auteur d'*Alceste* (1776) « de donner à notre langue un accent tout à fait tudesque et sauvage ». D'Holbach vient à la rescousse avec sa *Lettre à une dame d'un certain âge* (1752) ; et si Voltaire ne s'en est pas mêlé, c'est simplement qu'il n'entendait rien à la musique, où il ne reconnaissait qu'un « bruit », capable « d'amuser une demi-heure ». Les autres n'y entendaient

guère davantage, pas même Diderot, malgré le talent de claveciniste de sa fille, ou Rousseau, qui trouvait plus commode de se passer de l'harmonie que de l'apprendre. Mais leur titre de philosophes ne leur donnait-il pas une compétence universelle ? Le seul qui ait reconnu le génie de Rameau et le mérite supérieur de l'opéra est d'Alembert, dans son écrit de la *Liberté de la Musique* (1760) ; c'est aussi le seul qui ait eu une culture musicale sérieuse.

Tel est le débat que M. Hirschberg fait revivre devant nous, avec une grande abondance de textes et une sûreté d'érudition très louable. Et, si l'orthographe *Érémitage* me rappelle plus les environs de Bayreuth que ceux d'Ermenonville, c'est là une faute légère qui n'enlève rien à la valeur de l'ouvrage. Peut-être M. Hirschberg attache-t-il trop d'importance à l'opinion de ce journaliste de mauvaise foi que fut Grimm. Peut-être aussi n'indique-t-il pas avec assez de précision les causes de cette animosité du parti des philosophes. Ils ont contre Rameau des griefs personnels : il a osé relever les erreurs de Rousseau dans la partie musicale de l'*Encyclopédie*. Mais surtout ils en veulent au genre même, qui, avec sa dignité, sa tenue, sa noblesse et sa magnificence, leur paraît froid, compassé, indigne d'un siècle libre ; et, au fond, ils en veulent au passé de la France que l'opéra représente à leurs yeux.

J.-PH. RAMEAU. — *Castor et Pollux*, tragédie en cinq actes et un prologue. Paroles de P.-J. Bernard. Partition pour piano et chant. Paris, Durand et fils.

C'est une fort heureuse idée que d'avoir tiré de la grande édition de Rameau quelques réductions au piano, qui permettront à tous les musiciens de se familiariser avec les chefs-d'œuvre du vieux maître. La partition nouvelle renferme, parmi d'innombrables airs à danser, des pages d'une beauté rare et supérieure, comme le chœur funèbre du premier acte, au tombeau de Castor, avec des répliques chromatiques de l'orchestre, ou l'air célèbre de Thélaière, ou l'entrée des athlètes, d'un rythme si vigoureux, si bien musclé. Il y a là presque autant de puissance expressive que chez Gluck, avec on ne sait quoi de concis, de nerveux, de fortement caractérisé, qui annonce un maître français de la lignée de Berlioz.

L. L.

OUVRAGES REÇUS DONT IL SÉRA RENDU COMPTE PROCHAINEMENT.

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733). — *Concerts royaux*. Trios pour piano, violon et violoncelle, transcrits par Georges Marty. Paris, Durand et fils.

FRANÇOIS COUPERIN. — *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*. Grande sonate en trio pour deux violons et piano, transcrite par Georges Marty. Paris, Durand et fils.

Le titre de cette dernière œuvre est expliqué par l'article de Michel Brenet sur les *Tombeaux en musique* (*Revue* du 15 octobre et du 15 novembre), où elle se trouve signalée (p. 637). Nous sommes heureux de voir paraître une édition des œuvres de F. Couperin, ce maître si expressif et si ingénieux : rappelons que ce vœu avait déjà été émis au Congrès international de 1900. Il était réservé de l'exaucer à la grande maison qui a déjà rendu et rend encore de si éminents services à la musique, tant ancienne que moderne.

JEMAIN. — *Sonate* pour piano et violoncelle. Paris, Durand et fils.

WITKOWSKI. — *Quatuor* pour deux violons, alto et violoncelle. Paris, Durand et fils.

Exercices d'harmonie et de contrepoint (1).

NOTES DE PASSAGE. — BRODERIES. — APPOGGIATURES. — ÉCHAPPÉES.

La définition que l'on donne habituellement de ces « artifices mélodiques » est, je crois, un moyen commode d'analyse suggéré par la lecture des compositions primitives, mais peu compatible avec une conception vraiment artistique et exacte de l'art musical. Commençons par les notes de passage.

« Dans une série de notes qui s'enchaînent mélodiquement, dit Reber (2), soit par degrés conjoints, soit par demi-tons chromatiques, celles qui sont étrangères à l'harmonie, et qui, par conséquent, remplissent diatoniquement ou chromatiquement l'intervalle mélodique séparant deux notes réelles différentes, s'appellent *notes de passage*. »

« On désigne sous le nom de *notes de passage*, dit M. Joannès Malhomé (3), une ou plusieurs notes étrangères à l'harmonie, placées entre deux notes *essentiels*, de manière à leur servir de trait d'union pour passer conjointement de l'une à l'autre, en remplissant diatoniquement ou chromatiquement l'intervalle qui les sépare. »

Ces deux définitions sont à peu près identiques. J'ai tenu cependant à les citer, car il en résulte d'abord, si nous les acceptons à la lettre, que, dans une phrase musicale, il y a des notes *réelles*, importantes, *essentiels*, et des notes, pour ainsi dire, sans personnalité, des notes qui ne comptent pas sérieusement ; et nous trouvons là tout de suite, en germe, la grosse objection à formuler. Dans les exemples suivants :



l'*ut* et le *mi*, nous dit-on, font seuls partie de l'accord *ut-mi-sol* ; le *ré* n'en fait pas partie ; le *ré* est donc une note non « réelle », non « essentielle », une « note de passage ». De même pour le *mi* et le *fa*, par rapport au groupe fondamental *sol-si-ré*.

Si nous acceptons cette manière de voir, elle nous conduira loin ! Elle nous obligerait à considérer comme ornements accessoires, comme « artifices » dépourvus de valeur essentielle, une multitude de notes qui, le plus souvent, représentent ce qu'il y a de plus important dans l'acte du compositeur. M. Malhomé, développant la pensée de l'École, nous avertit que les « notes de passages » peuvent être : *syncopées*, c'est-à-dire placées sur un temps faible, et prolongées

(1) Voir la *Revue* du 15 novembre.

(2) *Traité d'harmonie*, p. 195.

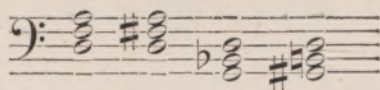
(3) *Traité des artifices mélodiques*, p. 2.

sur un temps fort ; *anticipées*, c'est-à-dire faisant entendre une note intégrante de l'accord avant qu'on arrive à sa place normale ; *placées dans une seule partie* (ad libitum), *ou dans plusieurs parties à la fois* (auquel cas elles doivent procéder par tierces, par sixtes, ou par mouvement contraire, même si elles produisent des dissonances très dures) ; *de valeur différente* (quand elles sont introduites dans deux ou plusieurs parties, pourvu qu'elles n'aboutissent pas à une quinte juste ou à une octave, par mouvement direct), *répétées, précédées et suivies d'un silence, en harmonie brisée*, etc., etc... Mais est il possible de voir de simples « ornements » dans ces diverses formes d'écriture ? Ne sont-elles pas, au contraire, ce qu'il y a de plus original et de plus personnel, — ce qui est capital, en un mot — dans l'invention mélodique et rythmique ? Un exemple me fera comprendre.

Voici une phrase célèbre à laquelle me fait penser un des exemples que donne Reber (à la page 201 de son *Traité*). Elle est tirée de cette admirable et célèbre scène de *Don Juan* (1) (finale), où le commandeur apporte le châtiment au criminel :



Ce morceau, tant de fois vanté par la critique, est d'un effet sublime et foudroyant. « Mozart, dit Gounod, a su donner l'impression d'une mer houleuse dont les flots se gonflent, dans un majestueux *crescendo*, pour déferler sur la plage avec un bruit solennel » (2). Or, si nous adoptons la théorie classique, il n'y aurait d'important, d'« essentiel » et de « réel », dans ce passage, que les accords suivants :



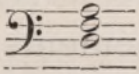
Tout le reste, ou à peu près, serait un « artifice mélodique » ; toutes les notes marquées d'une croix seraient des « notes de passage ».

De telles définitions dénaturent vraiment l'œuvre d'art : elles rejettent au second plan ce qui est la partie la plus vivante et la plus belle de la composition ; elles réduisent la musique à des formes inertes et glacées.

(1) Mozart est né le 27 janvier 1756 à Salzbourg et mort le 5 décembre 1791 à Vienne. C'est en 1787 que *Don Juan* a été composé.

(2) *Le Don Juan de Mozart*, par CHARLES GOUNOD (Paris, Ollendorf, 1890, p. 171).

Songez à cette autre conséquence :

Les notes de passage, d'après M. Malhomé, sont des intermédiaires, des valeurs bouche-trou en quelque sorte, remplissant une fonction utile, mais non de premier plan, et dont le rôle modeste est de « *relier* » les notes essentielles ; mais ce qu'on nous dit là des « notes de passage », on pourrait le dire tout aussi bien, et très exactement, des accords eux-mêmes qui sont considérés comme les gros personnages de toute pièce musicale. Par exemple, dans le fragment de *Don Juan* que je viens de citer, le premier accord de *ré* naturel mineur  peut être considéré comme servant à *relier* l'accord de *mi* naturel majeur (frappé dans la mesure qui précède immédiatement notre exemple) et l'accord de *ré* naturel majeur ; ce dernier relie l'accord de *ré* à l'accord de *sol*, et ainsi de suite, *jusqu'à la fin du poème*, car, en musique, tout s'enchaîne, le mouvement ne se fixe jamais. Tous les accords se tiennent comme par la main ; chacune des notes qui les composent pourrait dire, comme Hernani : « Je suis une force qui va ». — Ainsi donc — d'après le dogmatisme de l'École poussé à ses extrêmes conséquences logiques, — *tout, dans une pièce musicale, serait note ou accord de passage* ; et la musique tout entière s'évanouirait, dissoute par l'analyse...

J'ai à présenter plusieurs autres observations, et, bien entendu, à proposer une conclusion ; je le ferai en parlant, la prochaine fois, de la broderie, de l'appoggiature et de l'échappée (1).

JULES COMBARIEU.

(1) Le professeur d'harmonie dont la *Revue musicale* s'est assuré la collaboration ayant été matériellement empêché de commencer la série de ses articles, j'ai dû le remplacer provisoirement ; il est bien entendu que les observations ci-dessus n'engagent que moi-même. — J. C.

SCHUMANN (en allemand).

*Recommandée.**M. Frédéric Chopin (de Paris).*

Par M. le Maître de musique C. Krägen.

Dresde.

Si l'adresse est introuvable, l'administration des postes est priée de renvoyer cette lettre à l'adresse de « Robert Schumann à Leipzig. »

[On a ajouté au crayon :] N. Berlin.

Leipzig, le 8 septembre 1836.

MON CHER ET HONORABLE MONSIEUR,

Ecrivez ce seul mot « oui » ou faites-le écrire, si vous êtes réellement à Dresde, comme je l'entends dire. Comme je dois précisément passer par Dresde pour me rendre dans mes contrées natales, je ne me pardonnerais jamais d'avoir été dans le voisinage d'une célébrité sans lui exprimer mon admiration et mon amour.

Je vous prie donc instamment encore une fois d'envoyer ce « oui » ainsi que votre adresse.

Votre dévoué,
Robert SCHUMANN.

Mendelssohn reviendra ici dans huit jours.

La DUCHESSE DE SUTHERLAND annonce à Chopin, dans une première lettre, qu'elle pourra le recevoir le lendemain dans l'après-midi.

Dans une seconde, elle demande si sa santé lui permettra d'assister à une soirée à Stafford-House, le 15 mai ; la reine sera présente. (Dat. le 11 mai [1847 ?].) Ces deux lettres sont écrites en français et adressées : 48, Dover-Street.

ANT. TEICHMANN écrit (en polonais) de Vienne, où il passe, se rendant de Paris à Varsovie, pour exprimer son admiration pour Chopin comme musicien et comme artiste ; il envoie également des compliments de toutes les connaissances viennoises de Chopin : de Malfatti, du comte Walewski, de la baronne Diller, ainsi que de M. Valentin. (Adr. Ch. d'Ant. ; dat. 1. III. 1836.)

Le COMTE FRÉDÉRIC DE THUN se rappelle au souvenir de Chopin et lui recommande le porteur de sa lettre, le jeune comte Waldstein, qui se rend à Paris et désire prendre des leçons de Chopin. (Dat. Prague, 8. V. 1845.)

Dans une deuxième lettre (de beaucoup antérieure à l'autre, si l'on en juge par le contenu et l'adresse), il rappelle à Chopin la promesse que celui-ci lui a faite de choisir des morceaux de musique pour sa famille. (Adr. Ch. d'Ant.)

La COMTESSE DE THUN (née Comtesse Brühl) écrit à Chopin pour lui rappeler les moments agréables de l'année précédente, quand Chopin était chez eux, à Tetschen, et elle le prie de faire tout son possible pour y venir encore cette

(1) Suite. — V. le n° du 15 sept. de la *Revue musicale*.

année. Elle le prie également de choisir pour elle un très bon piano et de s'occuper de l'envoi par le Havre, Hambourg, à Tetschen. (Adr. r. du Montb., dat. 6. VI. 1836.)

LORD TORPHICHEN, dans une lettre écrite de Calder-House (en anglais), annonce que, vu le projet que fait Chopin de se rendre en Ecosse, il désirerait beaucoup, quoique ne le connaissant pas personnellement, le recevoir chez lui. Il ajoute qu'il espère l'arrivée de ses belles-sœurs : M^{me} Erskine et M^{lle} Stirling. (Dat. 14. VII. 1848.)

Dans une seconde lettre écrite également de Calder-House, il exprime ses regrets de n'être pas revenu à temps d'Edimbourg pour prendre congé de Chopin. Il espère que Chopin a effectué son voyage heureusement et sans fatigue. Il languit après lui, ainsi qu'après sa merveilleuse musique, et il se berce de l'espoir que, l'été prochain, Chopin reviendra à Calder-House. (Dat 25. VIII. 1848.)

La SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE POLONAISE invite Chopin à sa séance du 3 mai 1840 ; signé L. Plater. (Adr. r. Tronch.)

M^{me} VIARDOT

Voici quatre billets pour le concert de ce soir ; vous donnerez ceux que vous ne pourrez pas placer.

Mille bonjours affectueux.

P. VIARDOT.

P. S. Je ne sais pas le prix ; placez les billets comme vous pourrez.

Lundi matin.

ÉTIENNE WITWICKI ⁽¹⁾

LETTRE I

A MONSIEUR,

Monsieur Frédéric Chopin.

6 juillet 1831, Varsovie.

CHER MONSIEUR FRÉDÉRIC,

Permettez-moi de me rappeler à votre souvenir et de vous remercier pour vos admirables chansons.

Elles ont plu, non seulement à moi, mais à tous ceux qui les ont entendues ;

(1) Auteur polonais (1800-1847).

et vous-même vous avoueriez qu'elles sont très belles, si vous les entendiez chanter par votre sœur. Vous devez absolument être le créateur de l'opéra polonais; je suis profondément convaincu que vous pourriez le devenir et, comme compositeur national polonais, frayer à votre talent une voie extrêmement riche qui vous mènerait à une renommée peu commune. Pourvu que vous ayez toujours en vue : la nationalité, la nationalité et encore une fois la nationalité ; c'est un mot à peu près vide de sens pour un écrivain ordinaire, mais non pour un talent comme le vôtre. Il y a une mélodie natale, comme il y a un climat natal. Les montagnes, les forêts, les eaux et les prairies ont leur voix natale, intérieure, quoique chaque âme ne la saisisse pas. Je suis persuadé que l'opéra slave, appelé à la vie par un véritable talent, par un compositeur plein de sentiment et d'idées, brillera un jour dans le monde musical comme un nouveau soleil, peut-être même s'élèvera-t-il au-dessus de tous les autres, et aura-t-il autant de mélodie que l'opéra italien, plus de sentiment encore et incomparablement plus de pensée. Chaque fois que j'y pense, cher Monsieur Frédéric, je me berce de la douce espérance que vous serez le premier qui saurez puiser dans les vastes trésors de la mélodie slave ; si vous ne suiviez pas cette voie, vous renonceriez volontairement aux plus beaux lauriers.

Laissez l'imitation aux autres ; que les médiocres s'en occupent, vous, soyez original, national; peut-être que, dès le commencement, tous ne vous comprendront pas, mais la persévérance et la culture dans un champ élu par vous, vous assureront un nom dans la postérité.

Celui qui veut s'élever dans un art quelconque et devenir un grand maître doit poursuivre toujours un grand but. Pardon de vous écrire tout ceci, mais croyez que ces conseils et ces souhaits sont dictés par une sincère amitié, et par l'estime que m'inspire votre talent. Si vous allez en Italie, vous feriez bien de vous arrêter un certain temps en Dalmatie et en Illyrie pour connaître les chants de ce peuple frère, ainsi qu'en Moravie et en Bohême. Cherchez les mélodies populaires slaves, comme le minéralogiste cherche les pierres et les métaux dans les montagnes et dans les vallées. Même vous jugerez peut-être convenable de noter certains chants ; ce serait pour vous-même une collection très utile ; il ne faut pas regretter le temps qu'on emploie à cela. Pardon encore une fois pour mon griffonnage importun ; j'abandonne ce sujet.

Vos parents et vos sœurs jouissent d'une santé parfaite ; j'ai de temps à autre le plaisir de les voir.

Nous vivons tous ici dans une fièvre continuelle. J'ai été si malheureux avec ma santé que, jusqu'à présent, je n'ai pu me mettre en campagne. Tandis que les autres jouaient à la balle, moi je m'amusais avec des pilules ; pourtant je fais partie de l'artillerie de la garde nationale. On m'a dit que là-bas vous vous ennuyez, et que vous languissez. Je me mets dans votre situation : aucun Polonais maintenant ne peut être tranquille, quand il y va de la vie ou de la mort de sa patrie. Il faut souhaiter pourtant que vous vous souveniez toujours, cher ami, que vous êtes parti, non pour languir, mais pour vous perfectionner dans votre art et devenir la consolation et la gloire de votre famille et de votre pays.

Je me permets de vous envoyer ces conseils avec l'autorisation de votre respectable mère. En vérité, pour travailler avec fruit, il faut avoir l'esprit libre, sans inquiétude et sans soucis.

Au revoir, cher Monsieur Frédéric ! Je vous souhaite la santé et tout le bien possible.

Votre ami,

WITWICKI.

P.-S. — Si vous voulez encore faire la musique d'une chanson quelconque, en prenant deux strophes à la fois, comme dans le « *Messenger* », ne faites pas attention si elles sont impaires, je peux en ajouter une de plus.

Adieu.

LETTRE II

MONSIEUR,

Monsieur Frédéric Chopin,

5, rue Tronchet, près la Madeleine.

(Estampille : « 25 mars 1840 »)

25 mars.

Dites-moi donc, mon cher ami, à quoi pensez-vous ? Je croyais, pour ma part, qu'il vous serait aussi facile de m'écrire quelques mots ou quelques notes de musique, qu'à tant d'autres de mes amis, surtout que vous êtes un peu plus jeune que certains d'entre eux, à ne citer que Niemcewicz. Si vous ne le voulez pas, eh bien, allez au diable, je m'en passerai ; mais pourquoi, au moins, ne me rendez-vous pas mon album, quoique je l'aie envoyé chercher plusieurs fois ? Voilà une affaire. La seconde, c'est que M^{me} Mocbourg vous fait demander d'indiquer le jour et l'heure de la leçon pour votre ancienne élève, elle viendrait avec elle chez vous. Elle ne pourrait commencer que dans les premiers jours d'avril, parce que sa mère ne quitte pas encore la maison après sa maladie ; la fille aussi a été malade. Si vous pouvez le faire, ce sera très bien ; si vous ne le pouvez à aucun prix, tâchez absolument de le pouvoir, et écrivez-moi quelle heure vous indiquez.

J'aurais encore une troisième affaire, mais je préfère n'en pas parler, parce que je vois que vous êtes un vaurien fini et un Parisien, et que vous vous souciez de vos anciens amis, de ceux qui sont attachés à vos parents et à vous, autant que des neiges d'antan. Qu'il en soit ainsi, puisque cela vous plaît, et que vous vous en trouvez bien.

LETTRE III

Envoyez, s'il vous plaît, cette lettre à votre mère.

Je vous embrasse.

E. W.

(Adr. r. Tronch. ; estamp. : « 29 avril 1841 »)

LETTRE IV

Monsieur Frédéric Chopin,

Place d'Orléans, r. St-Lazare.

Non, mon cher Frédéric, je ne veux pas de ces danses : mes yeux, mes oreilles et mon cœur en souffriraient. Je ne prends pas en mauvaise part à deux pauvres diables qu'ils dansent par le monde pour gagner leur pain ; il serait difficile d'exiger de danseurs qu'ils soient autre chose ; que d'autres s'amuse de ce spectacle. Peut-être, enfin, est-ce une bizarrerie de ma part !

Remerciez gentiment M^{me} S. pour son souvenir ; peut-être pour cela m'invitez-vous un jour à *Sémiramis*, ou à un autre opéra de M^{me} Viardot.

Nous nous verrons un de ces jours.

Vôtre,

ETIENNE.

17 octobre 1842, Paris.

LETTRE V

Monsieur Chopin,

Place d'Orléans, 9.

Mardi.

Si vous avez encore besoin d'un domestique, j'en ai deux : l'un, Paul, qui a servi autrefois chez les Plater et chez des princes. Plater, aujourd'hui encore, le loue, et en réalité je n'ai rien à lui reprocher ; mais je préfère vous en recommander un autre. Il s'appelle Jean, a servi chez les Puslowski, et est maintenant au club avec André ; comme il est peu payé, et qu'il doit user beaucoup d'habits (on voit qu'il les respecte), il cherche un autre service ; à ce que j'entends, c'est un garçon fort rangé, et connaissant le service. Si vous le voulez, dites à André, qui vous remettra cette lettre, qu'il vous l'envoie.

Vous voyez que je me souviens mieux du chat, que le chat de *Sémiramis*.

E. W.

Lettres de M. L. Dolowski et du prince P. Doroniewski.

BOHDAN ZALESKI ⁽¹⁾

LETTRE I

Fontainebleau, le 18 décembre 1844.

CHER ET HONORABLE M. FRÉDÉRIC !

Il y a un siècle que nous nous connaissons et voici, il me semble, la première fois que je vous écris. Ce qui m'encourage et me rassure, c'est que vous m'écouteriez avec indulgence. En remplacement d'Etienne, notre commun ami absent, et dans la certitude de remplir une bonne action, j'ose vous recommander M^{lle} Rosengart. M^{lle} Sophie que vous avez, l'année dernière déjà, favorisée de vos leçons, me paraît digne sous tous les rapports de continuer à jouir de votre considération. C'est elle qui, emportée dans un élan artistique, s'est lancée dans le vaste monde uniquement pour vous entendre, Maître, et renaître à la vie ! Elle est jeune, intelligente et non sans une certaine technique, en même temps pleine de talent et d'enthousiasme pour l'art ; il serait à regretter qu'elle perdît son temps sur le pavé de Paris et par là trompât les espérances et les attentes de sa famille pauvre. Je ne doute pas, cher M. Frédéric, et nous tous, qui vous aimons et vous admirons depuis longtemps, nous ne doutons pas qu'avec votre bonté et votre cœur de compatriote-maître, vous n'entriez dans la situation de cette orpheline et ne consentiez à devenir son guide, son conseiller, le gardien du bon goût dans la pénible carrière qu'elle s'est choisie. Par-dessus tout, corrigez en votre élève la disposition qu'elle a de se décourager pour la moindre chose. Il est vrai que cette disposition est commune aux âmes poétiques, et qui sait si chacun de nous n'y a pas succombé à son tour, dans ce monde si réaliste et si froid ! Mais elle peut être funeste pour un jeune talent.

Pardonnez-moi mon importunité inattendue, et croyez que je vous admire et vous aime comme toujours.

BOHDAN ZALESKI.

J'ai reçu tout récemment une lettre de Witwicki. Il s'est décidé à passer l'hiver à Freiwaldau. Priessnitz lui promet la guérison, mais jusqu'à présent, à part une centaine d'abcès douloureux ajoutés à son ancienne maladie, il n'a éprouvé aucune amélioration dans sa santé. Il a eu pourtant une grande consolation par l'arrivée de son frère, de sa sœur et de M^{me} Lewocka, et maintenant il se réjouit des espérances que Priessnitz lui fait entrevoir. Je regrette Etienne, et je le regrette d'autant plus que, grâce à lui, j'avais de temps à autre accès, pour une petite heure, chez notre cher M. Frédéric.

Aujourd'hui encore, dans mes rêveries solitaires, un son détaché et tendre me revient à la mémoire parmi des millions d'autres dont vous nous avez autrefois régales, vous, notre enchanteur ! Si je m'installe à Paris, je tomberai chez vous à la cosaque, un beau matin de dimanche, confiant en notre vieille amitié et camaraderie ! *Ed io sono pittore.*

(1) Célèbre poète polonais (1802-1886).

Je regrette infiniment de n'avoir pas vu votre sœur. Autrefois, l'année de la révolution, feu M. Michel Skarbek a déposé dans la maison de vos parents une *caisse renfermant des papiers*. Cette caisse et ces papiers *m'appartiennent en propre*, et je serais bien aise de savoir ce qu'ils sont devenus. Je tiens surtout à quelques autographes historiques et aux lettres des amis de ma jeunesse.

Je vous salue et vous embrasse.

B. Z.

LETTRE II

Je ne veux pas interrompre votre leçon, mais je vous offre, pour votre fête, mes plus ardents souhaits. Fasse le Ciel que je puisse à l'avenir vous les offrir dans notre Pologne libre et indépendante ! Les affaires de Cracovie vont parfaitement bien. Est-il heureux notre Witwicki d'être si près du foyer !

Je vous salue et vous embrasse très tendrement.

BOHDAN ZALESKI.

ZIMMERMAN (pianiste et compositeur, professeur au Conservatoire de Paris) écrit qu'un de ses élèves étudie le concerto de Chopin et prie ce dernier de venir au Conservatoire pour lui donner des indications. (Adr. M. Chopin, Ch. d'Ant.)

ALBERT ZYWNY

Varsovie, le 19 août 1826.

DIGNE ET ESTIMABLE M^{lle} LOUISE,

Comme je n'ai pas le plaisir de vous exprimer personnellement mon amitié pour le jour de votre fête, permettez-moi de vous souhaiter de tout cœur, en ces quelques lignes, une santé parfaite et tout ce que vous désirez du Tout-Puissant pour votre bonheur et votre prospérité. Je vous prie de présenter mes humbles salutations à votre chère et vénérée mère, et de lui baiser les mains comme je baise aussi les vôtres.

Je vous prie de me conserver un bon souvenir ; je reste avec un profond respect

Votre ami dévoué,

ALBERT ZYWNY.

TRÈS CHER ET EXCELLENT M. FRÉDÉRIC !

Votre lettre du 11 courant écrite à votre cher père m'a causé le plus grand plaisir en ce qui concernait votre santé et votre bienfaisance pour de pauvres orphelins. Vous vous rappelez que je vous ai conseillé de donner un concert, ce qui a eu lieu, en effet, et cela dans un but si louable. Je désire de tout cœur vous embrasser bientôt en parfaite santé, et je reste avec amour et estime

Votre fidèle ami,

ALBERT ZYWNY.

CHARMANTE M^{lle} EMILIE,

Si l'amélioration dans l'état de votre santé dure encore, je m'en réjouis sincèrement. Je suis chaque jour dans votre appartement et je lutte avec votre cher papa, mais seulement au jeu de cartes; le sang n'y coule pas, car le tabac seul sert de charge.

J'ai l'honneur de m'appeler respectueusement
Votre ami dévoué,

ALBERT ZYWNY.

Le Gérant : A. REBECQ.