

LA

# REVUE MUSICALE

N<sup>o</sup> 1 (quatrième année)

1<sup>er</sup> Janvier

1904.



Xavier LEROUX



## XAVIER LEROUX

Xavier Leroux, le compositeur de la *Reine Fiammette*, est né en 1863 à Velletri (États Romains). Ce n'est pas un jeune, malgré ses quarante ans ; car nous appelons en musique *jeunes* les vieux compositeurs qui à soixante ans n'ont pas encore été joués. Il est né à Velletri, mais ce n'est pas un Italien. Son père était chef de musique au 59<sup>e</sup> de ligne (il est l'auteur de nombreux morceaux pour musiques militaires, dont l'un, *une Soirée près du lac*, est encore au répertoire des orchestres régimentaires). et Xavier Leroux a vu le jour pendant l'occupation italienne par les troupes françaises ; son père avait fait campagne à la tête de sa musique et de son régiment ; puis à Rome il avait épousé une Transtévérine. Xavier Leroux a donc du sang italien dans les veines. Sa musique a une chaleur, une ferveur qui rappelleraient par moments une musique italienne ayant franchi les Alpes pour s'anoblir et se civiliser au contact de la musique symphonique.

Xavier Leroux a fait toutes ses études au Conservatoire ; il fut un des meilleurs élèves des classes de MM. Théodore Dubois et Massenet. Il obtint un 1<sup>er</sup> prix d'harmonie et un accessit de piano en 1881 ; le premier prix de fugue et de contrepoint en 1884 ; le second grand prix de Rome la même année, et le premier grand prix l'année suivante, en 1885. M. Xavier Leroux est professeur d'harmonie au Conservatoire.

Ses principales œuvres jouées sont *Endymion* (1890), cantate, poème de M. Augé de Lassus ; la musique de scène de *Cléopâtre* (1890), qui accompagna le drame de Sardou à la Porte Saint-Martin ; *Harold* (1892, ouverture dramatique exécutée aux Concerts Lamoureux ; *William Radcliff*, dont le 3<sup>e</sup> tableau a été joué au Concert Colonne (l'ouvrage a été reçu il y a deux ans à l'Opéra-Comique, puis retiré) ; *Evangéline*, drame lyrique, de Louis de Grammont et Hartmann, représenté à Bruxelles en 1895 ; la musique de scène des *Perses* d'Eschyle (Odéon, 1896) ; une *Messe* avec orchestre ; *Vénus et Adonis*, exécuté chez Colonne en 1890 ; *Astarté*, opéra de Louis de Grammont, représenté à l'Opéra en 1891 ; la musique de scène de la *Sorcière* de Sardou (1903), et enfin la *Reine Fiammette*.

M. Xavier Leroux a encore dans ses cartons un opéra, l'*Épave*, une comédie lyrique, *Printemps parfumé*.

Il est l'auteur de nombreuses mélodies : *le Nil*, *Floraison*, *Chrysanthème*, *Pensée de printemps*, etc., etc.

Son talent est d'une souplesse rare, ainsi qu'on peut facilement en juger par ses deux œuvres les plus récentes, *Astarté* et la *Reine Fiammette*. Aux sonorités orchestrales qu'il avait mises au service d'*Astarté* à l'Opéra, il a fait succéder les arabesques délicieuses de la *Reine Fiammette* à l'Opéra-Comique. Son écriture musicale est d'une rare sûreté. Xavier Leroux, qui a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1902, est un maître avec lequel il faut compter.



La *Reine Fiammette* est un drame romantique tout à fait exquis, de Catulle Mendès. C'est un rêve délicat de poète où se mêlent le frivole et le tragique, c'est une fantaisie réelle et ailée, qui évoque la musique et devait tenter un jour ou l'autre un compositeur. Ce n'est point là le livret d'opéra tel que l'entendent nos habituels faiseurs, mais la vraie comédie lyrique, dont l'invention serait due à Shakspeare et dont les vers participeraient de Victor Hugo et de Théodore de Banville ; c'est de ces trois grands génies que peut se réclamer Catulle Mendès dans sa *Reine Fiammette*, qui, jouée d'abord chez Antoine, puis reprise à l'Odéon, est réapparue à l'Opéra-Comique avec une partition de M. Xavier Leroux, aussi délicieuse que le poème alanguissant puis terrible du poète.

La Reine Fiammette est une petite souveraine, gentille, évaporée, aimante, et prenant facilement feu pour les galants chevaliers : d'où son nom de Fiammette, petite flamme. Son vrai nom est Orlanda, et elle règne sur le minuscule État de Bologne. Elle a pour mari un aventurier, Giorgio d'Ast, à qui il ne suffit point d'être le mari de la reine ; il voudrait gouverner. La reine est entourée d'ennemis, entre autres César Sforza, un cardinal qui souhaite la voir mourir pour pouvoir annexer le royaume qu'elle possède à celui du Pape. Sforza confie à Danielo, un jeune franciscain exalté, le soin de tuer Orlanda ; il a fait croire à Danielo qu'Orlanda avait fait tuer le frère dont il pleure la perte.

Or, Danielo aime une femme inconnue chez laquelle il se rend tous les soirs. Cette inconnue n'est autre que la Reine Fiammette. Danielo, surpris chez elle le poignard à la main, est arrêté ; il va mourir. Pour le sauver, la Reine cède aux instances de son mari et abdique. Mais, comme elle n'est plus reine, son mari la fait emprisonner, et l'Église la condamne à avoir la tête tranchée sous prétexte qu'elle est favorable aux doctrines de Luther. Elle demande à revoir Danielo avant de mourir. Il vient à elle revêtu de son costume de franciscain ; elle lui jure qu'elle n'est pour rien dans le meurtre de son frère. Justement outré d'avoir accusé à faux Orlanda, Danielo se précipite sur Sforza ; il est à son tour condamné à mort ; et tous deux périront ensemble, heureux d'être unis dans un même trépas.

Cette histoire d'amour avait déjà la musique de sa poésie. Catulle Mendès l'avait enluminée de ses rimes d'or ; et l'histoire n'a rien perdu de sa coloration, de son intérêt, à se revêtir de musique. Le conte est devenu un livret de drame lyrique, tout comme s'il était né à l'état de livret.

La partition de M. Xavier Leroux est une œuvre brillante, forte, vigoureusement pensée. Elle commente de façon prodigieusement intelligente le poème en l'auréolant de l'atmosphère qu'il fallait. Nous sommes sous la Renaissance en Italie, et la musique de la *Reine Fiammette* est italienne, elle chante à souhait. Elle a surtout pour qualité d'être en communion parfaite avec l'inspiration du poète.

Nous nous réservons d'y revenir plus tard, car nous nous reprocherions d'émettre sur une partition de cette importance des jugements hâtifs et superficiels. Nous nous contentons pour aujourd'hui d'en donner dans notre Supplément un extrait considérable.



## Théâtre de la Gaïeté : *Messaline*.

TRAGÉDIE LYRIQUE D'ARMAND SILVESTRE ET EUGÈNE MORAND, MUSIQUE  
D'ISIDORE DE LARA (1).

La première épouse du pauvre empereur Claude nous est surtout connue par quelques vers de Juvénal et quelques passages de Suétone qu'il serait assez mal-aisé de mettre à la scène, même aujourd'hui ; aussi faut-il savoir gré à MM. A. Silvestre et E. Morand d'avoir quelque peu idéalisé leur héroïne ; au lieu de la sinistre créature qui, selon Tacite, « lasse des joies trop faciles de l'adultère, cherchait des plaisirs inconnus », ils nous ont montré une sorte de don Juan féminin, qui poursuit l'amour parmi les mirages de la volupté :

Espérances d'amour, à mon cœur défendues !  
Moi, mépriser l'amour, quand c'est lui qui me fuit !  
C'est vers lui que je vais  
Sur la mauvaise route,  
Par les chemins mauvais  
De l'angoisse et du doute ..  
Je brûlerai mon âme à l'éternel flambeau,  
Je trouverai l'amour, fût-ce au fond du tombeau !

Sans doute il y a en ces cris beaucoup d'affectation et de névrose ; mais cette Messaline proche parente de Néron nous agrée mieux que celle de l'histoire, infiniment moins romanesque (mais qui sait, après tout ?).

Le roman qu'elle vit devant nous est fort simple : deux frères sont venus de Nicomédie ; Hélion est lutteur, et sa force en fait l'idole du peuple romain ; Harès est poète, et flétrit en ses chansons les scandales du palais impérial. Tous deux veulent tuer l'infâme Messaline. Mais elle, capricieuse et friande de nouveauté, s'éprend d'abord du chanteur, pour la haine qu'il lui a vouée, puis du lutteur, pour sa force. La jalousie arme l'un contre l'autre les deux frères. Hélion tue Harès, mais, incapable de soutenir son crime, se jette dans la fosse aux lions du cirque. Et ceci nous donne cinq tableaux : les jardins du palais, une taverne à Suburre, une villa où s'abritent les amours de Messaline et d'Hélion, les bords du Tibre, et enfin la loge impériale au cirque. Le poème est d'une écriture très fine et soignée, trop fine et trop soignée peut-être, car une partie des images et des effets de rythme se perd lorsque les vers sont chantés. Mais M<sup>me</sup> Calvé est toujours remarquable par la sûreté de sa voix et de son style, M. Renaud est admirable en sa longue robe d'Asiatique aux gestes souples et lents, à la voix charmeuse, et M. Duc donne bien l'impression de vigueur lourde qui est dans son personnage. Quant aux décors, ils sont magnifiques, et peuplés à souhait de riches costumes : ce ne sont que toges à bandes de pourpre, robes de gaze, casques et cuirasses, et roses piquées aux chevelures. Le public a montré, dès le premier soir, combien ce luxe lui plaît ; et ceux qui ne sont point sensibles aux pompes théâtrales iront voir, comme une curiosité, ce drame à grand spectacle, venu d'un pays de vie facile, de soleil et de gaïeté, de fleurs et de parfums, de cavalcades et de mascarades, où il suffirait d'un semblant de musique pour faire tourner les têtes.

L. L.

(1) Représenté pour la première fois à Monte-Carlo le 21 mars 1899.



## Promenades et visites musicales : Comment on répète à l'Opéra-Comique.

Vous êtes-vous jamais demandé comment une œuvre musicale fait pour passer des mains de l'auteur devant les yeux et les oreilles des spectateurs, quel chemin elle suit, quelles transformations elle subit ? Il y a là un coin assez curieux et assez ignoré à mettre en lumière. J'ai pensé qu'il pourrait intéresser pendant quelques instants les lecteurs de la *Revue musicale*.

Quand une œuvre a été reçue pour être jouée à l'Opéra-Comique, elle prend son rang d'inscription, son numéro d'ordre dans la série des spectacles que le directeur montera. Ce rang, ce numéro d'ordre, ressemblent aux règles de grammaire, faites pour être violées : eux, ils ne sont pas suivis. Un directeur joue une pièce avant ou après telle autre parce qu'elle fait contraste, parce qu'elle varie le genre, parce qu'elle est d'une autre école, parce qu'elle transporte le spectateur dans une époque, dans un pays tout différents, etc., etc. Cent motifs en apparence très secondaires peuvent décider de la mise à la scène ou du recul d'une pièce.

Nous prenons le cas d'une partition qui va être représentée. Voici comment on procède.

M. Carré convoque toujours chez lui (et non au théâtre) le directeur de la musique à l'Opéra-Comique et le chef d'orchestre pour leur donner une audition au piano de l'œuvre qui entrera en répétitions prochainement. L'auteur est généralement aussi convié à cette lecture en comité très privé. Le directeur lui indique, après cette séance, les changements qu'il croit nécessaires pour la réussite de l'ouvrage. Il y a quelquefois des actes entiers à refaire après cette audition. En vain l'auteur essaie de prouver au directeur qu'il a eu raison ; le directeur, qui est très homme de théâtre (le contraire serait surprenant), sait à merveille ce qui convient à son public ; ils plaident chacun *pro domo* ; et après que chacun a fait valoir ses arguments et convaincu son adversaire, il s'agit de réaliser les corrections demandées.

Ce travail fait, les répétitions peuvent commencer sérieusement. La clef de voûte pour les études d'une partition, c'est le chef de chant. D'accord avec le directeur de la musique, le directeur choisit un chef de chant qui, assisté du compositeur, apprend à tous les artistes petits et grands leur rôle. Il le leur apprend musicalement, leur indique bien nettement la valeur de chaque note, la signification de chaque signe ; bref il les style, les dégrossit d'abord et les polit ensuite. Ce n'est pas là une sinécure, on le comprend de reste.

De son côté, le chef des chœurs, assisté de l'auteur et instruit par lui, s'occupe de faire chanter les chœurs. Il prend à part les basses, puis les barytons, puis les ténors, ou bien il s'occupe des soprani, des mezzos et des contralti ; et quand chaque subdivision de choristes a compris ses explications, il fait travailler tout son personnel de façon à fondre les voix, et à arriver à une exécution chorale aussi irréprochable que possible.

Autrefois le chef du chant était chargé de diriger les derniers ensembles d'artistes réunis. Le chef d'orchestre n'était alors pour ainsi dire qu'un simple batteur de mesure, presque le second du chef de chant.

A l'Opéra-Comique, le chef de la musique, M. André Messager, et le premier chef d'orchestre, M. Alexandre Luigini, changèrent ce régime d'infériorité dans



lequel se trouvait le chef d'orchestre. En province, du reste, cette situation ne se produit jamais : il est d'usage constant que le chef d'orchestre assiste à tous les ensembles d'artistes et apporte ses idées et ses observations à la mise au point générale de l'œuvre. C'est ainsi qu'on procède à l'Opéra-Comique depuis la direction de M. Albert Carré.

Puis, pendant toutes les répétitions de scène au piano, le chef d'orchestre est là, car il a véritablement ainsi la conduite musicale de l'œuvre qui lui est confiée.

Quand l'ouvrage commence à être su par les artistes et par les chœurs, l'orchestre fait des lectures à part. C'est là un travail qui va assez rapidement ; car les musiciens de l'Opéra-Comique, fort consciencieux et très expérimentés, ont prouvé qu'ils savaient s'assimiler les œuvres les plus ardues et de l'esthétique la plus opposée. La méthode suivie, c'est encore l'étude des groupes partiels, avant celle de l'ensemble : ainsi, le quatuor à cordes, l'harmonie, les cuivres s'il y a lieu, étudient isolément, avant de se réunir. Il y a quelque temps, avant l'exécution d'une œuvre très difficile, on lisait dans les couloirs de l'orchestre cette note manuscrite et signée par le chef : *Messieurs les violonistes sont priés d'étudier leurs traits, à part, avant la répétition d'après-demain*. En somme, pendant une période assez longue, les nombreux artistes qui préparent la représentation ressemblent aux ouvriers d'une usine travaillant à la confection d'une machine très compliquée : chaque groupe d'ouvriers a une pièce à faire, mais ignore ce qu'est ou sera la machine elle-même.

Enfin, lorsque le travail de mise en scène est très avancé, et que l'orchestre lui-même est prêt, on ne fait plus que des répétitions d'orchestre, de chœurs et d'artistes réunis. C'est là le dernier travail qui précède la répétition générale devant la presse et la première représentation devant le public. Mais si c'est le dernier, ce n'est pas le moins long, ni le moins compliqué. C'est là qu'apparaissent nettement les taches ou les tares ; c'est à ce moment que sont prises par le directeur les résolutions héroïques qui retardent de huit jours une œuvre, à part cela complètement sue et au point. Il serait presque impossible de se rendre compte auparavant des imperfections d'un ouvrage, des impossibilités ou mauvaises réalisations scéniques et musicales. C'est là enfin que les nerfs du chef d'orchestre sont mis à de délicates épreuves par les artistes de tout ordre. Les uns infligent un démenti, à force de courtoisie au moins apparente, au mot cité par Wagner dans son opuscule sur *l'Art de diriger* : « Pour être un bon chef d'orchestre, il faut être grossier » ; les autres n'infligent pas de démenti.

Voilà pour la musique et pour le chant. Ajoutez à tout ce travail si minutieux la présentation des costumes, leur essai, leur groupement ; ajoutez que le matin les machinistes répètent la pose des décors ; qu'on règle aussi (et ce n'est pas un des points les moins importants) les effets de lumière. Ces répétitions pour la mise au point des décors et de la lumière se font, dans d'autres théâtres lyriques, tels que la Gaîté, le soir, après le spectacle.

Quand à l'Opéra-Comique tout est ainsi minuté, prévu, combiné, répété, su, on se décide à livrer la pièce à l'appréciation de la critique et des spectateurs. Il y a évidemment des œuvres dont l'effet, dont la réussite est moindre que d'autres ; mais on peut émettre ce principe qu'à l'Opéra-Comique toutes affrontent la scène après avoir été l'objet d'un soin égal ; chacune a été armée pour la lutte, et beaucoup reviennent victorieuses qui ailleurs auraient à peine un succès d'estime.

LOUIS SCHNEIDER.



## L'Imitation en musique.

Si l'on veut étudier l'art musical au point de vue sociologique, il faut prendre des formes de composition nettement définies, et en expliquer la genèse. Voici, à propos du *canon*, — genre qui, à première vue, est bien abstrait, — une observation très simple que le lecteur pourra facilement généraliser.

Dans un des plus beaux livres qui aient paru depuis treize ans (1), M. G. Tarde, aujourd'hui membre de l'Institut et professeur au Collège de France, examine d'abord la question suivante : *Qu'est-ce qu'une société ?*

On a répondu à cette question en disant : « Une société est un groupe d'individus *qui se rendent de mutuels services*. » Sans doute, dans une société, les individus s'entr'aident mutuellement ; cette définition n'en paraît pas moins inexacte à M. Tarde, pour plusieurs raisons. En voici deux qui sont péremptoires : 1<sup>o</sup> s'il était vrai que l'échange de services est ce qui caractérise essentiellement une société, il en résulterait que les sociétés par excellence sont les sociétés animales : non pas celles des castors, des abeilles ou des fourmis, mais celles d'animaux très inférieurs, les siphonophores, par exemple, où la division du travail est poussée si loin, que les uns mangent pour les autres, qui digèrent pour eux... « On ne saurait concevoir de plus signalé service », ajoute spirituellement M. Tarde. 2<sup>o</sup> Il y a des gens qui se rendent des services très réels et entre lesquels, pourtant, semble s'élever une barrière infranchissable : ainsi, aux Antilles, les émigrants chinois et hindous ont beau être liés à leurs maîtres de race blanche par des offices réciproques et par des contrats, « jamais un lien véritablement social ne s'établit entre eux, car ils ne parviennent jamais à s'assimiler. » — Qu'est-ce donc qu'une société ? — C'est, répond M. Tarde, un groupe de gens *qui s'imitent*, étant semblables les uns aux autres sur un grand nombre de points essentiels. Vous parlez le même langage (français, anglais, allemand...) que les hommes au milieu desquels vous vous trouvez ; vous vous habillez comme eux ; vous suivez les mêmes coutumes, les mêmes modes, parfois les mêmes entraînements, etc... Voilà une société. « La société, c'est l'imitation », dit l'éminent philosophe en se résumant.

Cette théorie est trop favorable à la thèse que j'ai examinée ici (2), pour que je ne m'en empare pas.

Je ne crois nullement jouer sur les mots en disant : la loi de la composition musicale, *c'est l'imitation*.

C'est surtout à l'origine de l'art que cette loi apparaît avec un caractère d'évidence (peut-être, nous pouvons le remarquer dès maintenant, parce qu'alors la société est plus homogène qu'aujourd'hui, je veux dire moins individualiste, et plus fortement nouée autour de quelques dogmes). Le premier genre sur lequel les grands compositeurs se sont exercés, est le *canon*. Or, le canon n'est pas autre chose qu'un exercice d'*imitation* (si l'on prend ce mot dans le sens philosophique). Dans la fugue, le thème initial engendre bientôt un contre-sujet : il ressemble à la cellule vivante qui, pour se développer, se partage en deux ; le *canon*, au contraire, est une composition où la même mélodie se répète, d'une partie à

(1) *Les lois de l'imitation*, étude sociologique par G. Tarde (Paris, Alcan, 1890).

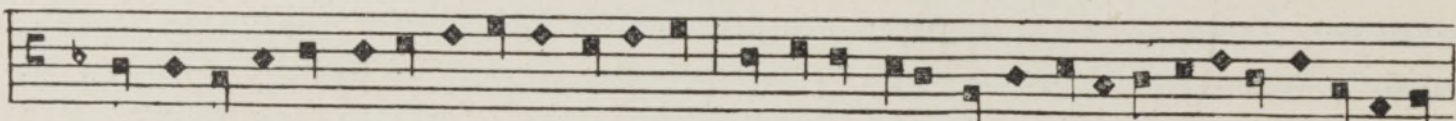
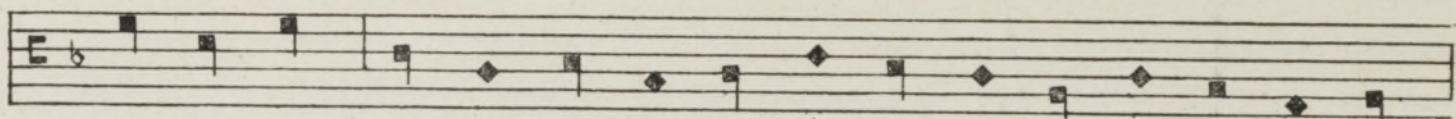
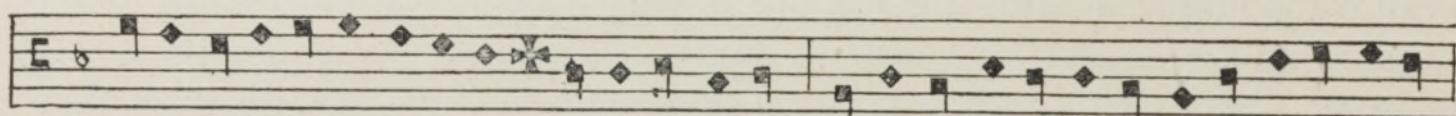
(2) Voir la *Revue musicale* des 1<sup>er</sup> juin, 1<sup>er</sup> août, 1<sup>er</sup> septembre 1903.



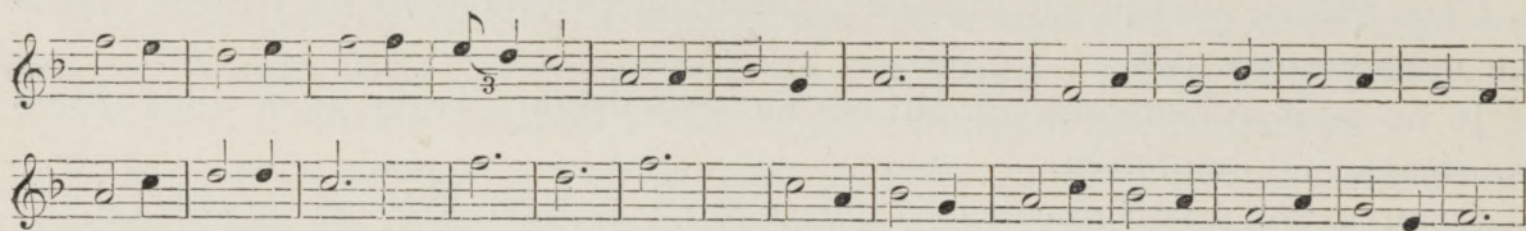
l'autre, comme une ondulation dont le champ s'étend peu à peu. Un docteur allemand, M. Otto Klauwell, a consacré à ce genre curieux une étude substantielle (1) dans laquelle il dit : « Pendant longtemps, le développement du canon s'est confondu avec celui de l'art musical. »

Comme exemple, je citerai la célèbre composition anglaise qu'on trouve à l'origine même du genre, et qui, encore aujourd'hui, est un sujet d'étonnement et d'admiration pour les historiens. C'est une composition de caractère pastoral, sur le retour du printemps et sur le chant du coucou. Découverte au XVIII<sup>e</sup> siècle par l'Anglais Hawkins dans un manuscrit du British Museum, elle a été longtemps attribuée au XV<sup>e</sup> siècle ; mais le Flamand de Coussemaker, dans son livre *l'Art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, a prouvé qu'elle avait été copiée par un moine dont la dernière écriture est datée de 1236. On est donc obligé de la considérer, jusqu'à preuve du contraire, comme une œuvre de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

Cette composition est construite sur la mélodie suivante, que je citerai d'abord dans le texte original, et dont je donnerai ensuite une traduction en notation moderne :



*Traduction :*

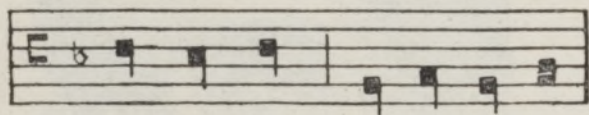
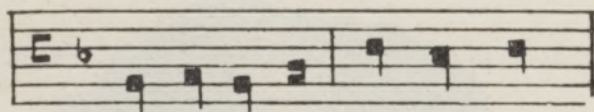


La croix placée, sur le texte original, après la neuvième note, veut dire qu'à ce moment précis la deuxième voix doit faire son entrée en reprenant la mélodie à son début. La troisième voix fait son entrée dans les mêmes conditions, après la neuvième note émise par la 2<sup>e</sup> voix, et à une distance double de la première ; il en est de même pour la voix suivante et dernière, qui entre à une distance triple du début. Ainsi s'établit un chœur à 4 parties.

Ce n'est pas tout. Ce groupe de quatre voix a, pour accompagnement continu, les deux formules suivantes :

(1) *Le Canon et son développement historique* (en allemand), chez Kahnt (Leipzig).





Traduction :



On remarquera que ces deux formules alternent : la première voix (*a*) est d'abord à la partie de dessus, puis passe à la partie de dessous, et la seconde voix (*b*) suit un mouvement contraire. Cette sorte d'entrelacement se reproduit d'une façon ininterrompue, depuis le début jusqu'à la fin. C'est encore de l'« imitation », mais d'une forme particulière, qui s'appelle le *rondel*.

Nous avons donc, au total, un canon à 4 parties accompagné par un rondel à 2, soit deux systèmes d'imitation associés.

Voici la traduction, en écriture moderne, du début de cette pièce qui est fort belle (bien qu'on y rencontre quelques suites de quinte), jusqu'à l'entrée de la 4<sup>e</sup> partie :



La réduction au piano est impossible, à cause de la multitude des parties ; voici cependant comme on pourrait présenter les 4 premières mesures :



(A suivre.)

JULES COMBARIEU.





Adolphe ADAM (1803-1856).

*J'admire des œuvres telles que le Siegfried de Wagner ou le XV<sup>e</sup> quatuor de Beethoven ; mais je n'en considère pas moins comme un chef-d'œuvre en son genre le Chalet d'Adam : chef-d'œuvre d'équilibre dans la composition et de verve aimable (qu'il n'est jamais inutile de rappeler, car dans son Dictionnaire et dans son Histoire de la Musique au XIX<sup>e</sup> siècle, M. Hugo Riemann, à l'article « Adam », oublie de le mentionner !) Adam manquait de profondeur ; mais il surabondait de facilité mélodique. Parmi ses autres ouvrages, on peut citer : Pierre et Catherine (1829), Danilowa, Trois jours et une heure, Joséphine (1830), Le morceau d'ensemble, Le grand prix, Casimir (1831), Le proscrit (1833), Une bonne fortune (1834), La marquise, Micheline (1835), Le postillon de Longjumeau (1836), Le fidèle berger (1838), Régine, la Reine d'un jour (1839), la Rose de Péronne, le Secret (1841), le Roi d'Yvetot (1842), Cagliostro (1844), la Bouquetière (1845), Les premiers pas (1847), le Toréador, le Fanal, Giralda (1850), le Farfadet (1852), la Poupée de Nuremberg, Si j'étais roi, le Sourd, le Bijou perdu (1853), le Roi des Halles, le Muletier de Tolède (1852), Falstaff (1836), les Pantins de Violette, Gisèle (1841), le Corsaire (1855), etc., etc. Adam est doublement Français, étant né à Paris le 24 juillet 1803. Il fut élève de Boïeldieu, professeur au Conservatoire et membre de l'Institut. On lui doit, outre ses œuvres personnelles, plusieurs « arrangements » dont il vaut mieux ne pas parler. — G.*



## L'Enseignement du chant dans les lycées.

« M. Saint-Saëns, en ce moment en Egypte, écrit qu'il vient de terminer une composition chorale, *Hymne à la France*, destinée à être chantée par les élèves de nos lycées ». — Telle est la note que publiait le journal *le Temps*, dans son numéro du 18 décembre. Nous pouvons la compléter en ajoutant que le télégramme par lequel l'illustre compositeur annonçait cette bonne nouvelle était adressé à M. Jules Combarieu, directeur de la *Revue musicale*, auteur des paroles de l'*Hymne à la France*. Nous sommes heureux de reproduire ici quelques lignes du rapport adressé par M. Saint-Saëns à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Nous rappelons que l'enseignement des lycées jusqu'à la classe de sixième est aujourd'hui un *enseignement primaire*.



LES ENFANTS CHANTEURS.

L'introduction obligatoire dans l'enseignement primaire de l'étude de la musique est une mesure dont les résultats peuvent être immenses au point de vue de l'élévation du niveau de l'intelligence dans notre pays. Le développement de la culture musicale est l'indice certain d'une civilisation supérieure ; il suffit d'être pénétré de cette vérité pour comprendre la nécessité de travailler à ce développement avec toute l'énergie possible.

Jusqu'à ce jour on avait cru trouver dans la formation et l'encouragement des sociétés orphéoniques le levier nécessaire au mouvement musical populaire. Le moyen était bon, sans doute, mais insuffisant. La raison en est que les sociétés orphéoniques, composées d'adultes, prennent l'homme à un âge trop avancé déjà pour que l'étude de la musique lui soit profitable. D'un autre côté, les

femmes étant exclues des sociétés chorales, celles-ci se trouvent bornées à un genre restreint dont il leur est impossible de sortir.

L'étude des premiers éléments de la musique, qui présente quelquefois aux adultes des difficultés insurmontables, n'est qu'un jeu pour les enfants. En introduisant, comme vous le désirez, cette étude dans les écoles, on formera sans effort des générations de jeunes gens des deux sexes tout préparés pour le chant lorsque leur voix sera formée... sans parler de l'élévation graduelle du goût musical, qui sera la conséquence forcée de cet état de choses et qui mènera les masses à préférer aux chansons grossières, dont elles se contentent trop souvent, les jouissances pures et élevées de la musique d'ensemble.

A mon avis, l'étude de la musique dans les écoles primaires (jusqu'à nouvel ordre du moins et jusqu'à ce que l'expérience ait apporté dans la question ses



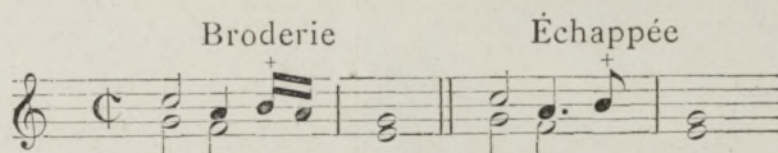
indispensables lumières) devrait se borner au solfège à une ou plusieurs voix : cette étude devrait commencer aussitôt que les enfants savent lire couramment. La commission aura à examiner quels seront les ouvrages qui devront servir à cet enseignement. Les plus simples seront les meilleurs. Les excellents solfèges de Batiste, des solfèges anciens plus élémentaires encore peut-être, pourront être choisis. La commission n'aura, en cette matière, que l'embarras du choix.

C. SAINT-SAËNS.

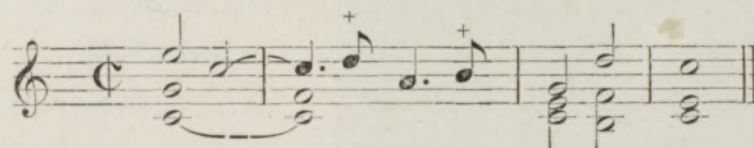
## Exercices d'harmonie et de contrepoint.

### IV. -- *L'échappée*.

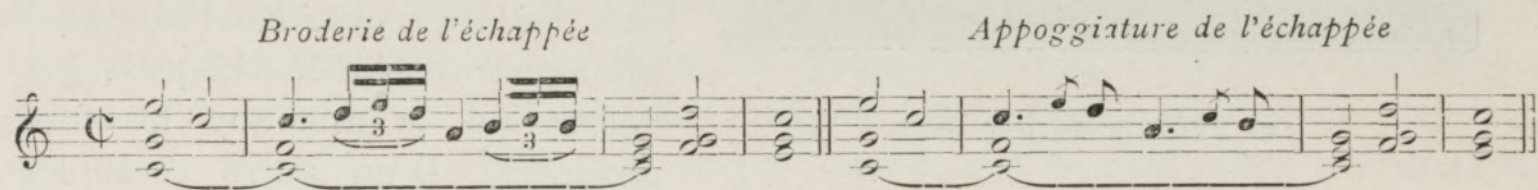
L'échappée est une broderie incomplète, où, nous dit la théorie classique, il y a une note sous-entendue :



Reber et M. Malhomé (1) considèrent ces deux formules comme identiques. L'échappée, elle aussi, se fait sur un temps faible ; elle n'est usitée qu'à la partie supérieure ou dans la partie mélodique prédominante. Sa résolution est toujours irrégulière et se fait à intervalle disjoint (tierce ou quarte) :



L'échappée peut recevoir la broderie et l'appoggiature :



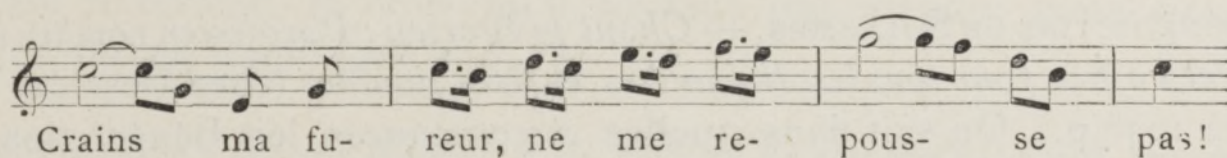
« On peut faire une double *échappée successive* ainsi que des échappées doubles simultanées, marchant en tierces ou en sixtes. »

Je reproche à cette théorie, comme je l'ai déjà fait pour d'autres « artifices », de distinguer des notes *importantes* et des notes *accessoire*s là où une conception vraiment artistique de la mélodie ne permet pas cette distinction. Je crains en outre qu'en ne considérant comme importantes que les notes faisant partie de l'harmonie, elle n'ait pour conséquence de restreindre fâcheusement, de subordonner, et, pour tout dire, de paralyser chez l'élève l'invention *mélodique*. Je lui reproche enfin d'user d'un procédé commode pour l'enseignement, mais très con-

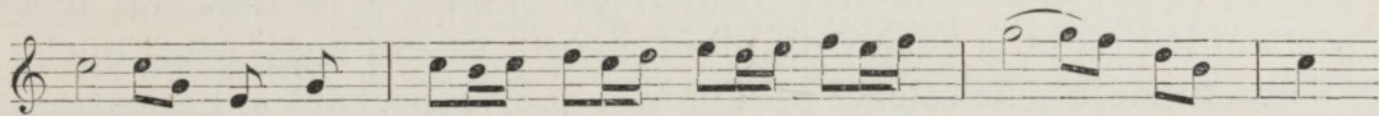
(1) *Traité des artifices mélodiques* (Leduc).



testable, en identifiant des choses qui ne sont pas identiques. J'ouvre la partition de *Robert le Diable*, et je tombe sur ce passage (acte IV) :



Direz-vous qu'une telle phrase est identique à celle-ci ?



(A suivre.)

J. C.

---

### Concours de musique.

La mode est aux concours.

I. — Le Gramophone a décidé, lui aussi, d'en offrir un auquel tout le monde pourra prendre part, et qui donnera à chacun une chance de devenir propriétaire d'une machine.

La raison qui nous décide à ouvrir ce concours est la nécessité de connaître l'opinion générale sur nos artistes, et la valeur de leurs disques. Nous en éditons et vendons environ 5 millions par an, et nous devons nous baser sur le goût général pour les créations futures.

Pour obtenir ce renseignement si précieux, nous ne reculons devant aucun sacrifice.

A l'heure actuelle, le Gramophone est si répandu dans la société qu'il est connu de tous, que tous seront prêts à répondre aux questions du concours.

En tout cas, les représentants en province et nos différentes maisons à Paris, sont à la disposition du public pour lui faire écouter les disques qu'il désirera entendre, afin de l'aider dans le choix de ses réponses.

Les réponses devront être envoyées au plus tard le 15 février. Nous avons choisi cette date afin que les personnes qui, à l'époque du Jour de l'An, auront eu un Gramophone comme cadeau, puissent aussi être déjà au courant des différents morceaux de notre catalogue.

A la fermeture du concours, les solutions des concurrents seront additionnées et classées. Les prix seront répartis entre ceux qui auront donné les solutions les plus rapprochées dans l'ordre de mérite et opinions combinés des réponses. C'est donc la majorité qui sera juge impartial. En cas de solutions égales, la priorité sera donnée à la solution qui arrivera la première.

II. — Pour les concours de composition, harmonie, histoire, etc., qu'elle a ouverts avec prix en espèces (voir notre numéro du 1<sup>er</sup> novembre), la *Revue musicale* a reçu de nouveaux travaux dont elle accusera prochainement réception (en citant les devises).

---



### Publications nouvelles.

LES BÉNÉDICTINS DE SOLESMES. — *Chant grégorien ; Paroissien romain contenant la messe et l'office pour tous les dimanches et fêtes doubles* (chez Desclée, Tournai, 1 vol. de 1238 p.). On sait dans quelles circonstances les Bénédictins de Solesmes ont dû quitter leur monastère et ont vu leurs biens mis sous séquestre. L'ouvrage qu'ils publient aujourd'hui malgré leur exil sera accueilli avec la plus grande faveur dans le monde catholique et dans le monde des musiciens qui, sachant le prix et la beauté du plain-chant, savent aussi avec quels scrupules d'exactitude, quelle science profonde et quel respect des antiques traditions, les Bénédictins préparent leurs livres. Tout au plus regretterai-je de trouver dans celui-ci (ou, plus exactement, dans la préface qui est en tête) une terminologie scientifique un peu excessive. L'auteur reprend d'abord les mots *arsis* et *thesis* (mots grecs signifiant : *élévation*, *abaissement*) qui ont un double inconvénient : ils déplairont à un certain nombre de grammairiens éminents, très experts en matière de rythme, qui veulent absolument proscrire ces vocables, comme source de perpétuelles difficultés. En outre, dans une musique purement vocale et de rythme libre, ils sont inutiles. Inutile aussi, car il fait au moins double emploi, le mot « touchement » — *touchement* de quoi ? (1) — pour indiquer un moment du rythme ; inutile surtout la barre de mesure que je m'étonne de trouver dans des transcriptions grégoriennes (2). Pourquoi cette barre de mesure, dont on peut bien dire qu'elle n'est pas de la maison ? L'auteur paraît avoir voulu introduire ici une théorie qu'il a brillamment soutenue ailleurs (voir les derniers fascicules de la *Paléographie musicale*) et qui se refuse à considérer le premier temps de la mesure comme un *temps fort*. Cette doctrine sera acceptée sans difficulté par les musiciens, en ce sens que nul, je crois, ne sera assez barbare pour dire que, dans un morceau de musique, le premier temps de chaque mesure est nécessairement et toujours accentué. Mais on se tromperait en croyant que cette opinion est identique à la doctrine qui veut placer l'*arsis* (forte) avant la barre de mesure, et la *thesis* (faible) après. En tout cas, c'est, je crois, embrouiller les choses inutilement, que de faire intervenir le concept de la mesure là où on peut et doit s'en passer. Vous voulez qu'on dise :

dí- | -es í- | -ræ dí- | -es íl- | -la.

au lieu de :

| dí es | í ræ | dí es | íl la.

Je dis, tout simplement :

díes íræ, díes illa.

Je supprime cette malencontreuse barre de mesure qui m'est aussi inutile que des ficelles placées perpendiculairement sur un tableau pour le diviser en parties égales ; de plus, en faisant cela, je n'ajoute rien aux manuscrits, je me conforme strictement à leurs indications, et... nous sommes d'accord, car nous *disons* la même chose.

(1) « Le point précis où, dans sa marche, le mouvement rythmique *touche le sol* (sic) est dit aussi *touchement* ou *ictus*. » (*Préface*, p. xix). Ce langage me paraît bien singulier.

(2) *Préface*, p. xx et suiv. La barre de mesure n'apparaît point dans le cours de l'ouvrage.



Enfin, je considère comme inutile un schéma que je ne peux même pas reproduire ici, car il est une innovation pour la typographie comme pour la musique : En matière de rythme, je crois qu'il ne faut pas étendre mais simplifier et réduire les signes traditionnels.

J. C.

JULIEN TIERSOT : *Hector Berlioz et la Société de son temps* (1 vol. in-16, 371 p., Hachette). — M. Julien Tiersot, qui, étant attaché à la Bibliothèque du Conservatoire, est bien placé pour utiliser certains documents, a réuni de façon très agréable, dans cet intéressant volume, les principaux faits et témoignages concernant la vie de Berlioz. Il ne me semble pas cependant que M. T. ait profité de récents travaux qui ont mis en lumière, grâce à la publication de pièces authentiques, plusieurs points importants; je n'y reviendrai pas, le principal ayant été dit ici même (*Revue musicale* du 15 août). En se mettant au courant, M. T. eût évité quelques menues erreurs (comme, par exemple, celle qui consiste à appeler le père du compositeur « le docteur Berlioz », alors qu'il était officier de santé). M. T., qui croit toujours à un Berlioz incompris et persécuté, prend pour authentiques des paroles que Berlioz, par un procédé de polémique bien connu, met dans la bouche de ses adversaires; telles sont les sottises qu'il fait dire à Boïeldieu et à Auber (V. p. 216 et 217). Je crois qu'il faut savoir démêler, dans ces textes, ce qui est peut-être vrai, et ce qu'une malice un peu féroce a « arrangé ». Je crois trouver dans le livre de M. T. — qui, en somme, n'apporte aucun document nouveau — une rédaction un peu hâtive. Cette hâte se traduit tantôt par un peu d'incohérence dans l'exposition, tantôt par des lacunes regrettables dans une étude biographique, tantôt par des formules singulières, comme celle-ci (p. 82) : « Chacune des périodes passionnelles de Berlioz correspond à une époque distincte de l'histoire de l'art, dont chaque femme aimée peut être regardée comme un symbole. Estelle, du moins dans la première partie du roman, c'est le sentiment encore vague, profond pourtant, de Chateaubriand. Henriette, c'est le romantisme dans ses aspirations les plus hautes, tandis que Camille était le romantisme échevelé, excessif, vite démodé. Pour Marie Recio, elle représente l'école du bon sens dans toute son horreur. » Il y avait là une idée ingénieuse, mais cette galerie de femmes-symboles est bien bizarre ! Enfin, il faut se garder de croire qu'on nous fait connaître *la Société au temps de Berlioz* quand on juxtapose les témoignages des musiciens ou autres artistes avec lesquels le grand compositeur eut des relations. Le sujet est tout autre; mais je reconnais qu'il était très difficile à traiter convenablement.

G.

EMILE RATEZ. — *Traité élémentaire de contrepoint et de fugue* (Paris, A. Leduc). — Il existe, sur ces graves sujets, de gros et savants traités, si gros que leur prix les rend inaccessibles à la plupart des jeunes artistes, si savants que l'on se perd dans le dédale des règles et des exceptions, et que l'art musical apparaît comme une sorte de kabbale, aux grimoires indéchiffrables. M. Ratez a pensé avec raison qu'il fallait offrir aux élèves un traité vraiment élémentaire, qui les guide au lieu de les égarer. Il y a réussi, et son ouvrage se recommande par des mérites de sobriété et de clarté que l'on n'a pas toujours le plaisir de louer, chez les professeurs de composition. Il faut lire, en particulier, le chapitre de la fugue tonale, si embrouillé, si hérissé de préceptes partout ailleurs. M. Ratez se contente



d'énoncer le principe : « Si le sujet va de la tonique à la dominante, il est nécessaire que la réponse ramène la tonalité de la dominante à la tonique. » Quelques exemples montrent ensuite de quoi il s'agit, et certes tous les cas ne sont pas prévus ; mais un traité ne peut tout prévoir, c'est l'enseignement du maître qui doit résoudre les difficultés particulières. Avec cela, rien n'est négligé pour faire comprendre à l'élève l'intérêt de ces exercices, et, en quelques lignes, M. Ratez sait lui montrer toutes les formes musicales contenues, en germe, dans l'aride fugue d'école :

La fugue est le plus bel exemple d'architecture musicale qu'on ait trouvé. Son plan consiste en une exposition très simple de l'idée mélodique principale et des idées accessoires, combinées ensuite entre elles de façons différentes et de manière que l'intérêt de la composition aille sans cesse en croissant depuis le commencement jusqu'à la fin. Ce plan a été appliqué par les maîtres dans d'autres formes musicales, spécialement dans la musique symphonique, et même, maintenant que la symphonie a conquis le théâtre, dans la musique dramatique, car l'on peut considérer les drames wagnériens comme de grandes fugues dramatiques ayant autant de *sujets* que la situation comporte de personnages réels ou fictifs.

Voilà de larges aperçus, qui doivent donner à penser. Mais en même temps M. Ratez n'oublie pas que contrepoint et fugue d'école ne sont encore que des moyens, et que l'art musical a des fins supérieures :

L'étude du contrepoint et celle de la fugue, à laquelle il aboutit, doivent être considérées surtout comme une gymnastique destinée à acquérir et à développer la facilité d'écriture, et la science de l'architecture musicale. Poussées trop loin, elles peuvent aller contre leur but et dessécher l'imagination, au lieu de la féconder, en l'occupant à des choses sans portée et sans application pratique.

Nous croyons que tous les étudiants musiciens tireront grand profit de la lecture du petit livre de M. Ratez, directeur du Conservatoire de Lille.

L. L.

D. YZELLEN. — *Esquisses de R. Schumann pour piano-pédalier transcrites pour deux pianos (quatre mains)*. (Alphonse Leduc, 3, rue de Grammont.) — Les quatre esquisses que M. D. Yzelen vient de transcrire pour deux pianos sont tirées de l'op. 58 de l'Œuvre de Schumann. Le grand souci de l'auteur a été de respecter entièrement l'œuvre et de s'attacher surtout à en faire une transcription strictement exacte. Cette transcription est très pianistique et d'exécution facile. Par sa volonté de faire dialoguer les pianos entre eux, et grâce aux thèmes que ceux-ci se renvoient, M. Yzelen a su rendre les parties qui leur sont confiées fort intéressantes pour l'exécutant ; il a su, en outre, empêcher la monotonie inhérente à tout accompagnement pur et simple.

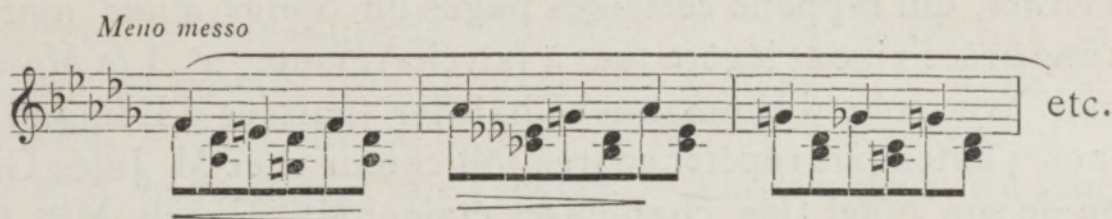
Les deux première esquisses, en *ut* mineur et *ut* majeur, présentent d'intéressantes analogies. La première est d'un rythme que Schumann affectionne. Bien caractéristique aussi est le repos à la dominante dans la première période (modulation en *sol* majeur). Au surplus, le second motif de cette esquisse donne lieu à un amusant contrepoint sur lequel, de temps à autre, le rythme du début revient pour faire place finalement au thème initial qui termine le morceau.

La seconde esquisse paraît être une dérivation de la première : l'on dirait une variation de celle-ci, mais d'un caractère plus large. Comme dans la précédente, Schumann expose sa première idée en concluant la première période mélodique initiale dans la tonalité de *sol*. Au demeurant, l'allure de cette pièce est touchante ; le sentiment est d'une majestueuse sérénité ; une sorte d'hymne à la

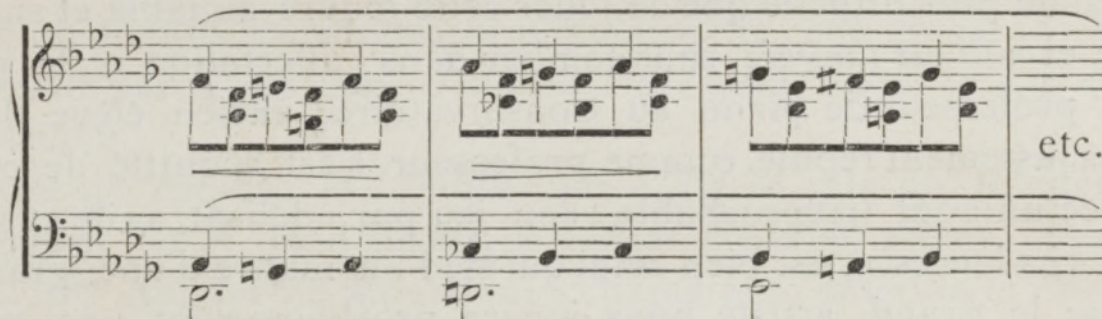


gloire semble se dégager de ce premier thème. Le second thème, de courte durée, nous présente un développement calme et serein. Enfin le chant triomphal du début reparait et s'achève avec éclat.

L'avant-dernière esquisse en *la b* est celle qui a toutes nos préférences. On y retrouve la note humaine et romantique particulière à Schumann, surtout dans la seconde phrase en *ré b*, qui est pleine de tendresse :



Et n'est-ce pas encore une trouvaille que Schumann seul pouvait faire, ce même motif présenté avec un mouvement chromatique de basse qui le rend plus expressif et plus intense grâce à une harmonie inattendue ?



C'est surtout là que nous aimons le poète-musicien : par ce côté de profonde humanité, par ces accents d'infinie tendresse, il nous communique irrésistiblement quelque chose d'ineffable....

ADALBERT MERCIER.

#### VIENNENT DE PARAÎTRE :

Chez Leduc : *Dix mélodies enfantines*, édition scolaire à une seule voix sans accompagnement, par Edmond MISSA. (Charmant petit recueil ; il est regrettable qu'on n'ait pas indiqué, dans le texte des mélodies, les endroits où l'élève doit respirer ; mais c'est une lacune qui sera comblée par le maître.) — *Deux valse pour piano* (*valse mélancolique* — *valse gaie*), par Gustave SANDRÉ. Prix : 1 fr. 35 et 2 fr. — *Caprice-Impromptu*, par Albert LANDRY (1 fr. 75).

Chez Breitkopf et Härtel : *Les Sonates de Beethoven pour piano*, op. 10, n<sup>os</sup> 1, 2 et 3, et op. 7, nouvelle édition revue, doigtée et annotée par Adophe F. WOUTERS, professeur au Conservatoire de Bruxelles (à Paris, chez Costallat, édit.). Excellente édition, au sujet de laquelle nous n'avons à faire qu'une réserve : la place du *legato* ne correspond pas toujours aux divisions rythmiques de la phrase.



## Les Concerts.

CONSERVATOIRE. — Très brillant programme au dernier concert : 1° *La Symphonie Écossaise* (n° 3) de Mendelssohn, qui n'est pas une œuvre de génie, mais une œuvre brillante, bien équilibrée, fort sagement et correctement écrite. Le *Scherzo assai vivace*, qui rappelle certaines pages du *Songe d'une nuit d'été*, a été exécuté avec une grâce vive et légère tout à fait charmante. 2° *A la Musique*, pour voix de femmes, avec solo, d'Emmanuel Chabrier (paroles d'Edmond Rostand). Il y a treize ans j'entendais répéter ce très joli chœur chez M. Jules Griset, pour l'inauguration de son hôtel : les chanteuses étaient M<sup>me</sup> Enoch, M<sup>me</sup> Chamerot, M<sup>lle</sup> de Noguéra, M<sup>lle</sup> Marie Lemoine, les élèves de M<sup>me</sup> Viardot ; au piano d'accompagnement était assis Chabrier lui-même, qui relevait les fautes avec impatience, exigeait une justesse parfaite, des oppositions subites de *forte* et de *piano*, des raffinements singuliers d'expression.... Au Conservatoire, le chœur a plus sans provoquer d'enthousiasme. 3° *Concerto en mi bémol, pour piano, de Mozart*. Je ne sais rien de plus difficile que de jouer cette œuvre aimable et superficielle, un peu ténue et *noli me tangere*, sans tomber dans l'affectation et la préciosité ; M. Philipp, professeur de piano au Conservatoire, ancien élève de Stephen Heller, et très justement réputé comme professeur, s'est acquitté de cette tâche très ardue avec un goût irréprochable ; son jeu pur, délicat, agile et sobre, brillant dans les « cadences », est bien celui qui sied au maître d'une grande École. Espérons que le grand artiste nous jouera prochainement une œuvre plus virile et de sens plus profond. 4° *Orphée*, poème symphonique de Liszt. J'avoue ne pas comprendre ce poème... Je ne sais pas ce que Liszt a voulu faire. C'est une sorte de méditation dont le sens m'échappe.. 5° Trois chœurs *a cappella* du xvi<sup>e</sup> siècle, *Hodie Christus natus est* de Nanini, *Ce mois de may* de Clément Jannequin (qui a eu les honneurs du *bis*), et *Mignonne, allons voir si la rose*, de Costeley, ont été chantés en perfection. Il est impossible d'arriver à plus de précision et d'unité fondue dans la demi-teinte. 6° L'ouverture du *Vaisseau-fantôme* a terminé ce très beau concert avec éclat. — Comme observation générale, je ne puis m'empêcher de souhaiter : que l'orchestre n'exagère pas, comme il le fait quelquefois, selon la tendance commune aujourd'hui, certaines oppositions de mouvement ; que les trompettes sachent, à l'occasion, modérer leur force, pour ne rien écraser ; que l'harmonie arrive à un ensemble rigoureusement exact dans les attaques. — J. C.

CONCERTS CHEVILLARD. — *Dimanche 13 décembre*. — Si l'échec de la *Damnation de Faust*, du vivant de Berlioz, a été la grande injustice du public, on peut dire que nous l'expions largement aujourd'hui. — Toujours la *Damnation* ! La *Damnation* partout ! De Brême à Bâle, de Lille à Nancy, du Châtelet au Nouveau-Théâtre ! Et partout, même foule et mêmes triomphes.

L'exécution par l'orchestre Chevillard m'a paru plus fine et plus soignée dans le détail que celle de l'orchestre Colonne ; mais elle a souvent manqué d'emportement romantique. C'est ainsi que le ballet des Sylphes fut joué d'une façon parfaite, mais que la Sérénade (ou la scène des buveurs) n'avait point l'accent âpre et brutal qui lui convient. La Marche hongroise fut d'ailleurs supérieurement dirigée, et déclancha l'enthousiasme habituel.



M<sup>me</sup> Faliéro-Dalcroze donne au rôle de Marguerite un caractère de pureté virginal ; et sa voix est fraîche et charmante. M. Van Dyck accentue avec son énergie ordinaire un texte qui gagnerait souvent à être moins mis en lumière. M. Fournets fut très applaudi en Méphistophélès.

R. R.

CONCERTS COLONNE. — *Dimanche 20 décembre.* — Une des meilleures exécutions que j'aie encore entendues de *l'Enfance du Christ* de Berlioz. Sauf un peu de lourdeur dans les dessins trop appuyés des violons, à la scène du Repos de la sainte Famille, — sauf une sécheresse un peu dure des bois, qui ont un rôle si important et si beau dans toute l'œuvre, — l'ensemble a été joué avec une simplicité et une poésie tout à fait rares. — Et quelle œuvre admirable ! Quel pur chef-d'œuvre, si l'on pouvait en retrancher les trois quarts de l'inutile première partie ! Et comme, après l'avoir entendue, on se sent près de célébrer l'heureuse ignorance de Berlioz, qui méconnaissait Bach, et qui pouvait écrire un oratorio sans être encombré par les réminiscences et les traditions de style des maîtres allemands de l'oratorio ! C'est à cette ignorance qu'il a dû d'écrire une œuvre issue du plus pur sentiment populaire. Si cette divine idylle n'est pas plus tard inscrite parmi les chefs-d'œuvre classiques d'art, je me demande ce qui sera classique.

Deux chanteurs exquis : M. Dantu, qui a dit le rôle du Récitant avec un charme pénétrant ; et M. Jean Reder, ce délicat et parfait artiste, dans le rôle de saint Joseph. M<sup>me</sup> Auguez de Montalant a chanté avec émotion le rôle de Marie. — Le trio des deux flûtes et de la harpe (MM. Barrère et Blanquart, et M<sup>me</sup> Provinciali-Celmer) eut un grand et légitime succès. C'est de l'art italien le plus pur. Du Bellini supérieur. La musique méditerranéenne de Nietzsche.

ROMAIN ROLLAND.

SALLE PLEYEL : LES QUATUORS DE BEETHOVEN. — Nous devrions tresser des couronnes à MM. Tracol, Schneklüd, Monteux, Dulaurens. En exécutant magistralement — sans une défaillance — les derniers quatuors de Beethoven, ils nous ont procuré les jouissances musicales les plus hautes qu'on puisse éprouver. Au moment où il écrivit ces œuvres colossales, Beethoven était très malade ; et les circonstances extérieures, au lieu de lui apporter quelque consolation, faisaient de sa vie un martyre. Or, voici les caractères successifs de son œuvre. (On me permettra de reproduire ici, en toute sincérité, des notes prises au cours de l'exécution.)

1<sup>o</sup> *Quatuor n° 12 (op. 127)*. a) *Maestoso d'introduction*. Énergique et résolu. Le thème principal revient deux fois ; si bien que le morceau est construit sur le plan d'une sonate. b) *Allegro*. Frais, jeune, gai, charmant, câlin. Est-ce du Beethoven ? Est-ce du Mozart ou du Haydn ? c) *Adagio, molto cantabile*. Tendresse. Longueur divine dans l'expression du sentiment. Vers la fin, un peu de plainte en mineur ; mais c'est une plainte à la Chérubin. d) *Scherzando vivace*. Décision aimablement crâne dans l'enjouement. Gaieté jeune qui badine, lève la tête et a son panache. De la coquetterie, quelques intrigues légères, et même des effets comiques. Fantaisie prenant ses libres ébats. De la lutinerie et des surprises. Assaut de verve chez les quatre instruments. e) *Finale*. Frais et vif. Allure de ronde populaire, beaucoup de jeunesse et de grâce. Humour qui, peu à peu,



devient gaieté triomphante. Fantaisie très libre ; grande variété de modulations ; étonnante richesse d'idées.

2<sup>o</sup> *Quatuor n<sup>o</sup> 13*. a) *Adagio*. Gravité religieuse ; puis, explosion de fantaisie, mais verve un peu étrange, et dialogues peu nets entre les instruments... Un peu étrange et bizarre. La composition est irrégulière et rhapsodique. A la fin, des dissonances, mais qui viennent des hasards du contrepoint et ne sont nullement des cris de souffrance. Composition mal équilibrée, un peu froide, peu réussie (?). b) *Presto*. Exprime une humeur un peu maussade. Mais c'est une fâcherie d'opéra comique, sans importance, et qui fait valoir de jolis contrastes. c) *Andante con moto*. Très belle construction thématique, mais d'expression subtile et peu nette. La cordialité alterne avec l'humour. d) *Allegro, alla danza tedesca*. Danse. Charmant et pur style de Haydn. Grâce et sérénité. Gaieté saine et paisible de villageois allemands, un jour de fête. Chef-d'œuvre de grâce et d'aisance. Fleur épanouie de bonne santé morale, avec un sourire d'ancien régime. e) *Adagio-Cavatine*. Dès la première mesure, plein ciel. Tendresse profonde, adoration chantante. Divine longueur ; un souffle étonnant dans la phrase. Nous passons d'un monde à l'autre ; ce sont comme des infinis qui s'ajoutent... f) *Finale*. Débute comiquement par des octaves piquées de l'alto, reprises ensuite aux autres parties. Les quatre instruments reprennent l'un après l'autre, pour s'amuser, un motif de raillerie et ont l'air de se faire la nique. Intrigues, bouderies, raccommodements. Caractère nettement bouffe du morceau. Jeu plein d'esprit.

*Quatuor n<sup>o</sup> 14 (op. 131)*. a) *Adagio*. Élévation un peu plaintive rappelant le style de l'orgue. b) *Allegro*. Beaucoup de vivacité, marche très sûre et très régulière de la composition. Un peu de tristesse secrète. b) *Andante*. Dialogue charmant entre les deux violons. Polyphonie très savante, plus compliquée que dans les premiers quatuors (avec, au fond, un peu de morbidezza). c) *Presto*. Franchise et gaieté. Le soleil d'or de Haydn reparaît et fait tout reflourir dans la lumière. Jolie transition en *pizzicati* (une note pour chaque instrument) avant la reprise. d) *Adagio*. Très bref, mais triste et plaintif. e) *Allegro*. Très décidé, très vif, aimablement crâne, mais avec des changements d'allure assez fréquents.

*Quatuor n<sup>o</sup> 15 (op. 132)*..... Impossible à classer avec les mots qui désignent les sentiments humains. *Adagio* : plein ciel. Sécurité parfaite dans le sublime. Hymne d'actions de grâces à la Divinité (dans le mode lydien). Plus de quatuor à compartiments ; tous les mouvements s'enchaînent. Rien de désordonné ; mais une grandeur unique. le maximum de sentiment vrai dans le maximum de génie, une longueur divine ..... — J. C.

— Chez M. et M<sup>me</sup> Lucien Berton, le dimanche 27 décembre, ont été exécutées brillamment plusieurs œuvres de notre éminent ami M. Bourgault-Ducoudray, entre autres l'admirable *Chanson de la Bretagne*, qui comprend : *Berceuse d'Armorique*, *Dans la grande hune*, *Nuit d'étoiles*, *la Chanson des nuages*, *Chant d'Aès*, *Chanson du vent qui vente*, *Sône*. MM. Lucien Berton, Louis Duttenhofer, M<sup>mes</sup> Gandrey, Gabrielle Monchablon, Madeleine Goyt, ont obtenu, comme interprètes, un vif succès. Nous reviendrons sur l'œuvre musicale et bretonne de M. Bourgault-Ducoudray.

NOUVEAU-THÉÂTRE. — M. Reynaldo Hahn, l'auteur délicat de la *Carmélite* et de tant de compositions bien connues, mérite la reconnaissance de tous les mu-



siciens pour la noble pensée qu'il a eue de nous faire entendre un chef-d'œuvre encore ignoré du public parisien : *Don Giovanni*, opéra bouffe en deux actes, de Mozart. Quelques compositeurs ont eu l'idée très hardie de *refaire* l'œuvre de Mozart (sans se gêner d'ailleurs pour les plagiats), et d'écrire, sur le même sujet, un nouvel opéra en quatre actes, avec ballets, symphonie, marches, etc.. Ces tentatives, que nous avons déjà jugées, ne doivent pas nous faire oublier l'œuvre de Mozart. M. Hahn, qui tient l'orchestre dans sa main, a dirigé l'exécution avec autant de conviction que d'intelligence et d'autorité. Le public a fait une ovation à M<sup>me</sup> Lili Lehmann, M<sup>m</sup><sup>s</sup> Jeanne Leclerc (Zerline), M<sup>me</sup> de Vère. MM. Bonci, Paul Daraux, Challet, ont eu un très vif succès. Plus d'un spectateur a sans doute regretté l'absence de décors et de costumes ; espérons que cette lacune sera bientôt comblée, et qu'un directeur de théâtre, ne craignant plus le reproche d'archaïsme, aura l'excellente idée de monter le *Don Juan* de Mozart.

SALLE HERTZ. — Dans les séances des 23 décembre, 14 et 23 janvier, MM. Gabriel Jaudoin et Alberto Bachmann exécuteront les dix sonates de Beethoven pour piano et violon. (Billets à la salle Hertz, chez Ricordi, boulevard Malesherbes, 62, et chez Hamelle, *ibid.*, n<sup>o</sup> 22.)

SALLE ÆOLIAN. — Une audition d'œuvres de M. J. Urich a eu lieu le 11 décembre à la Salle Æolian. Signalons un trio en *mi* mineur, d'une correcte facture, et une *Fantaisie écossaise* sur des airs attribués à Marie Stuart, joués à la perfection par MM. Parent et Fournier, les deux virtuoses bien connus dont les séances de Quatuor sont suivies, et M<sup>lle</sup> Janey Urich, une jeune débutante dénotant par son jeu élégant une haute école pianistique. Dans une *Valse de Concert* et une *Chasse aux papillons*, morceaux pour deux pianos, M<sup>lle</sup> M. Chaplain, secondée par M<sup>lle</sup> I. Canton, a fait valoir la prodigieuse agilité de ses doigts. Quelques mélodies, dont nous notons surtout une *Berceuse*, dites avec charme par M<sup>lle</sup> Mary Boyer, ont couronné cette soirée artistique.

SALLE PLEYEL. — Le concert des élèves de M<sup>lle</sup> Baudin (17 décembre) présentait un intérêt particulier, d'abord à cause de l'excellente composition du programme, où l'on ne rencontrait que les noms de Bach, Brahms, C. Franck, Mozart, Chopin, Couperin, Chabrier et Grieg. L'interprétation de ces œuvres a été très satisfaisante, au point de vue de la netteté, de la sûreté et de l'intelligence, qui sont les qualités fondamentales. J'ai particulièrement goûté l'*Ausonnienne* et les *Barricades mystérieuses* de Couperin (publiées dans un de nos derniers *Suppléments*), ainsi que les intéressantes *Variations* de Brahms sur un thème de Hændel. Le concert commençait par le *Concerto* de Bach pour trois pianos, œuvre monumentale, aux puissantes assises, œuvre joyeuse aussi, où déborde la vie : ces deux caractères ont été fort bien compris, et l'on a su se tenir à égale distance des attendrissements faciles et de la froideur géométrique, chère à certains pianistes lorsqu'ils jouent du Bach. L'orchestre était composé d'un groupe d'élèves du cours d'ensemble orchestral de M. de Lacerda, sous sa direction : une partie du succès lui est certainement due, car l'orchestre est, dans cette œuvre, la charpente solide sans laquelle tout s'écroulerait. Deux charmants chœurs de C. Franck ont fait apprécier la finesse et la discrétion de l'orchestre à cordes qui les accompagnait (M. de Lacerda est l'auteur de cet arrangement) : on sentait qu'on se trouvait en présence d'un groupe d'amateurs, et non d'artistes désireux de se



faire entendre à tout prix. Enfin les deux *Mélodies élégiaques* de Grieg (*Printemps* et *Blessures de cœur*) ont été rendues par l'orchestre avec une chaleur et une puissance rares. C'est là une musique expressive avant tout ; aussi ne donne-t-elle d'ordinaire tout son effet que sous les doigts d'un bon pianiste ; à l'orchestre, l'indifférence générale nuit à l'émotion. Tel n'a pas été le cas l'autre soir, parce que tous comprenaient la valeur des notes et savaient mettre à leur place les accents de ce discours musical. L'ensemble était parfait ; aussi les nuances ont-elles pris une force, et le rythme une liberté dont nos grands orchestres ne donnent pas toujours l'exemple. Le succès a été grand et mérité.

M<sup>me</sup> Tassu-Spencer, à ce même concert, a joué avec une virtuosité incomparable de la harpe chromatique. Le timbre est fort beau dans le grave, et se prête, dans toute l'étendue de l'instrument, à des effets de douceur exquise, inconnus à la harpe à pédales. L. L.

SCHOLA CANTORUM. — La 2<sup>e</sup> séance mensuelle de cantates de Bach a eu lieu le jeudi 17 décembre. — La cantate *Ich habe genug*, pour une seule voix de basse, est un monologue lyrique d'un accent tout moderne : je veux dire qu'il n'y a pas d'œuvre plus humaine et personnelle. Nous ne parlons plus la même langue, mais cette poésie pathétique est déjà nôtre par l'émotion. Le vieillard Siméon, qui a tenu dans ses bras le Messie attendu, nous dit la douceur de son dernier soir, et avec quelle paix sereine il courbe enfin son âme vers la tombe. Bach a transformé ce chant suave et ingénu. C'est son âme à lui et toute l'âme allemande qui se reflètent dans ces phrases austères et pourtant frémissantes d'une allégresse mystique. La résignation a fait place à une foi volontaire qui est un acte plus qu'un sentiment. Mais elle a ses recueils et ses rêveries attendries. Tel est le caractère de la première phrase, dont la fière allure est soutenue par un alerte hautbois : ce renoncement joyeux à la vie a un accent viril, presque stoïcien, et malgré tout mélancolique par les retours du motif du début, ces redites de plus en plus brèves, et dont l'insistance et la satiété même sont expressives. Il faut louer la voix vibrante et décidée de M. Fröhlich. Il a mené vraiment l'orchestre : celui-ci contient des éléments excellents, des solistes distingués, mais que leur jeune chef semblait suivre plutôt que diriger.

J. TRILLAT.

— Le 26 décembre, exécution de l'*Oratorio de Noël*, de J.-S. Bach, sous la direction de M. V. d'Indy. Nous y reviendrons, ainsi que sur les séances hebdomadaires que M<sup>lle</sup> Selva consacre à l'œuvre du même Bach.



### Actes officiels et Informations.

JURÉS ORPHÉONIQUES. — La série des concours ouverts en 1903, par l'Association des Jurés orphéoniques, s'est terminée par l'audition des œuvres classées dans le groupe C. Voici les résultats de ce concours, qui a paru très satisfaisant :

Fanfares. — Prix Raoul Chandon de Briailles (à l'unanimité) à M. de la Tombelle, auteur de l'allégorie symphonique ayant pour devise : « Quærite, invenietis ».

Première mention, à la partition : Epithalame, devise : « Va ton chemin ».

Deuxième mention, au prélude de concert dont la devise est : « Que de tout inconnu le Sage se méfie ».

Harmonies. — Prix Raoul Chandon de Briailles, à M. Albert Dupré, auteur d'une fantaisie dont la devise est : « Pour le mieux ».

Mention (à l'unanimité) à l'auteur de l'Andantino ayant pour devise : « Il faut toujours essayer ».

— 17 candidats sont actuellement en présence pour recueillir la succession du regretté V. de Joncières (Inspection musicale) ; un grand nombre d'entre eux ont des titres fort brillants et à peu près égaux.

REIMS. — Vendredi dernier, MM. Paul Dazy, maître de chapelle à Notre-Dame, et Paul Baudoin, violoniste, donnaient, salle Degermann, leur deuxième séance de musique de chambre.

Au programme figuraient :

2<sup>e</sup> Sonate de Saint-Saëns, piano et violon.

Prélude, choral et fugue de César Franck, piano.

Suite pour violon de Dvorak, et Sonate en la mineur de Schumann.

Ce beau programme ne pouvait manquer d'attirer un public de connaisseurs. Aussi, tous les amateurs de belle musique — et ils sont nombreux à Reims ! — s'étaient rendus à l'appel des deux artistes rémois, dont le succès a été complet.

M. Paul Baudoin, élève de H. Marteau et de Rémy, a superbement interprété les divers morceaux du programme.

Quant à M. Paul Dazy, il a joué d'une façon merveilleuse l'œuvre de César Franck, et l'on ne saurait trop le féliciter du choix de cette page magistrale, si en rapport avec son tempérament artistique.

Puisse ce nouveau succès encourager MM. Baudoin et Dazy à ne pas nous faire attendre trop longtemps leur 3<sup>e</sup> séance !

J. H.

NICE. — Les trois scènes principales de Nice semblent avoir fixé définitivement leur genre. L'Opéra s'en tient au grand drame lyrique ; le Casino à l'opéra comique et à l'opérette. Quant à la Jetée-Promenade, elle paraît avoir adopté la comédie. Cela vaut mieux ainsi ; car, au début de la saison, avec une bonne troupe d'ailleurs, elle avait donné l'opéra italien la *Somnambule*, l'*Amico Fritz*, etc. Comme, au Casino, la pièce à succès du moment est *Paillasse* ; qu'aux théâtres populaires des faubourgs Politeama, Risso, etc.) on ne joue que du



Bellini, du Donizetti, du Giordano ou du Verdi, et dans leur langue maternelle encore ; qu'à l'Opéra les affiches annoncent *Cavalleria Rusticana*, nous avons failli faire connaissance avec tout le nouveau répertoire italien, et même avec l'ancien !

L'Opéra, que dirige habilement M. Saugey, a ouvert la saison par *Hérodiade*, remis à neuf, avec la nouvelle version de la Gaité, c'est-à-dire avec deux airs de ballet en plus (on dansait pourtant déjà beaucoup dans cet opéra) et le malencontreux chœur des Romains, cher aux orphéons, en moins. Le vieux répertoire est définitivement abandonné pour les débuts : *Hamlet*, *Sigurd*, *Manon*, ont servi à présenter la troupe, assez bonne dans son ensemble, dans laquelle je me contenterai de citer aujourd'hui les artistes connus : M<sup>mes</sup> Lola Miranda, Théry, Reville, MM. Gérome, Leprestre, Fournets.

L'orchestre a un bon chef, M. Dobelaer.

Au Casino, *Paillasse*, assez convenablement monté, paraît plaire au public. M. Salignac, ténor consciencieux mais à la voix un peu faible, se taille un gros succès dans le rôle de Paillasse, grâce à des qualités scéniques appréciables. M<sup>me</sup> Landouzy est une séduisante Colombine, et M. Beyle met une fort belle voix de basse au service d'une bien piètre musique. Comme répertoire, on annonce *Zampa* et *Galathée*, maigre compensation ! L'orchestre, encore insuffisamment discipliné, deviendra certainement meilleur sous l'habile direction de son chef, M. G. Coste, qui nous donne chaque semaine des concerts symphoniques très intéressants et dont le programme est très heureusement composé. Une large place y est faite à la jeune école, représentée jusqu'à présent par MM. Charpentier, Debussy, H. Rabaud, etc., que le public paraît totalement ignorer, et qu'il est bon de lui faire connaître.

A Monte-Carlo, la saison théâtrale proprement dite n'est pour ainsi dire pas encore ouverte. On s'y contente pour le moment de la reprise d'opérettes connues. — Les concerts symphoniques, toujours très intéressants comme exécution et comme programmes, nous ont donné, en dehors des œuvres courantes, du Taubert, du Goldmarck, et un festival Berlioz, qui ne diffère pas sensiblement des autres festivals Berlioz, devenus si nombreux !

Signalons encore à Nice la création, par notre confrère quotidien *le Petit Niçois*, d'une œuvre de *Mimi-Pinson*, sous le patronage de M. G. Charpentier.

EDOUARD PERRIN.

DÉCENTRALISATION ARTISTIQUE. — Le théâtre de Besançon représentera cet hiver un drame lyrique en cinq tableaux intitulé *Paula*, qui est, pour les paroles, de M<sup>lle</sup> Jane Guail et de M. Edouard Droz, et, pour la musique, de M. Émile Ratez, directeur du Conservatoire de Lille, auteur de l'opéra *Lydéric*, qui fut représenté avec succès dans cette dernière ville il y a six ans. L'action de *Paula* se passe à Besançon (*Vesontio*) au III<sup>e</sup> siècle, au moment des persécutions contre les chrétiens.

ÉCOLE NIEDERMEYER. — Élargissant son cadre, cette École aujourd'hui cinquantenaire adjoint à son internat un externat pour les jeunes gens.

Elle ouvre également des cours hebdomadaires de musique pour les dames, les jeunes filles et les enfants.

Ces cours comprendront toutes les branches de l'art musical et seront faits par les professeurs de l'École, à part les cours de chant et de solfège, dont la



titulaire est M<sup>me</sup> Amélie André Gédalge, 1<sup>er</sup> prix du Conservatoire, officier d'Académie.

Ils s'adresseront, non seulement aux personnes qui veulent suivre la carrière musicale, et qui trouveront dans ces cours une instruction solide et complète, mais aussi aux amateurs, chez qui ils développeront la notion du beau et qu'ils mettront à même d'apprécier et de goûter, comme il convient, les chefs-d'œuvre de l'art musical.

Pour tous renseignements, s'adresser à l'École de Musique classique, 9, boulevard d'Auteuil, à Boulogne-sur-Seine.

LYON. — Après la disette, la pléthore.

*Concert de la Symphonie lyonnaise.* — Cette Société si jeune et si vaillante, qui est composée d'amateurs, la seule donnant à Lyon des concerts d'orchestre (à la honte du Conservatoire et des professeurs de la ville), a résolu la question de jouer des choses intéressantes devant des salles combles, en donnant ses concerts gratuitement.

On ne saurait donc assez louer le dévouement de ses membres, l'audace, le courage, le désintéressement et le travail de son chef, M. Mariotte.

Au programme, la symphonie en *ut* de Beethoven, le prélude du 3<sup>e</sup> acte des *Maîtres Chanteurs*, la *Suite Algérienne* de Saint-Saëns, dont la *Rêverie*, entre autres, est une si belle page ! enfin deux danses de Brahms. Quelques mélodies de Fauré (pas des meilleures) et quelques chants composés par M. Mariotte furent chantés par M<sup>me</sup> Mauvernay.

*Concert Marteau.* — Avec le concours de M. W. Rehberg, professeur de piano au Conservatoire de Genève, le violoniste Marteau nous a donné une excellente exécution de 3 sonates : l'une de Schumann, la 2<sup>e</sup> de Brahms et la 3<sup>e</sup> de Richard Strauss. Dans ces genres si différents, l'interprétation d'ensemble fut parfaite, et pour sa part M. Marteau, dont l'excellente tenue et la qualité de son si pure nous a toujours séduit, est continuellement en progrès. Quand donc cet artiste supérieur sera-t-il apprécié comme il convient de notre public ? Peut-être ses concerts ne sont-ils pas assez chers pour attirer les habitués snobs et mondains de notre ville !

*Concert Mauvernay.* — Avec le concours du violoniste Wolf et de la pianiste Marie Panthès, M<sup>me</sup> Mauvernay, notre professeur de chant si connu, nous fit entendre les œuvres les plus diverses. Ne parlons pas des classiques qui y furent exécutés. Mais M<sup>me</sup> Panthès nous fit comprendre toute la rudesse du prélude de Rachmaninoff, et Wolff fut excellent dans les pièces de Fauré et Tchaïkowsky.

M<sup>me</sup> Mauvernay, en interprétant des pièces de Schumann et de Hahn, recueillit les applaudissements auxquels elle est habituée depuis longtemps. — MONIC.

BERLIN. — La première de *Manon* (de M. J. Massenet) a eu lieu le 5 décembre à l'Opéra. Cette œuvre avait déjà été jouée par une troupe française, l'année dernière, au théâtre Kroll. Le duo du 3<sup>e</sup> acte a été fort goûté ; une mention spéciale à M<sup>lle</sup> Géraldine Farrar, qui a été une exquise Manon. — Orchestre absolument irréprochable, mise en scène plutôt médiocre pour un théâtre comme l'Opéra de Berlin.

A propos du *centenaire de Berlioz* très peu de concerts, et j'ai tout lieu d'en être surpris, étant donnée l'admiration des Allemands pour Berlioz ; seul Weingartner a donné la *Symphonie fantastique*, à laquelle il a joint l'*Ouverture des*



*Francs-Juges* et quelques fragments de *Roméo*. — De son côté, Nikisch avec la Philharmonique a également donné la *Fantastique*, et dans un autre concert quelques fragments de la *Damnation*. La *Symphonie fantastique* a été accueillie avec enthousiasme.

NANCY. — Pour compléter notre bibliographie des œuvres de M. V. d'Indy (n° du 15 décembre), disons que le *Lied maritime* (op. 43) a été exécuté pour la première fois aux Concerts du Conservatoire de Nancy le 7 février 1897, et que le *Choral varié* (op. 55) a été également exécuté pour la première fois à ces mêmes concerts le 8 novembre 1903, ainsi que nous l'annoncions d'ailleurs dans notre numéro du 15 novembre. On devait s'attendre à trouver Nancy à cette affaire ; on sait en effet avec quel goût sont choisies les œuvres que M. J.-Guy Ropartz présente à son public.

— A tous les musiciens désireux de s'instruire ou de se perfectionner, nous recommandons en particulier le cours d'accompagnement (Sonates piano et violoncelle) qu'ouvrira, le 7 janvier 1904, 4, rue de Cicé, M. Raymond Marthe, le professeur si connu et apprécié.

MODERNE. — Notre distingué confrère, M. Antonin Reschal, fait paraître cette semaine un très curieux journal intitulé *Moderne*, dont il est l'unique rédacteur. Cet hebdomadaire de luxe de 16 pages en couleurs commence : *les Spongieuses*, roman demi-mondain inédit. *Moderne* ne sera envoyé que sur abonnement (un an, 20 fr.). *Spécimen franco*, 5, rue Monsieur, Paris.

#### LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

*Recettes détaillées du 20 novembre au 20 décembre.*

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Novemb.	<i>Paillasse</i> . — <i>Samson et Dalila</i> .	Léoncavallo. Saint-Saëns.	11.240 50
23 —	<i>Othello</i> .	Verdi.	12.557 91
25 —	<i>Faust</i> .	Gounod.	18.219 76
27 —	<i>Othello</i> .	Verdi.	13 606 91
28 —	<i>Lohengrin</i> .	R. Wagner.	11.051 »
30 —	<i>Faust</i> .	Gounod.	15.523 41
2 Décembre	<i>Roméo et Juliette</i> .	Gounod.	14.957 76
4 —	<i>L'Etranger</i> . — <i>L'Enlèvement au sérail</i> .	V. d'Indy. Mozart.	15.095 41
7 —	<i>Samson et Dalila</i> . — <i>L'Enlèvement au sérail</i> .	Saint-Saëns. Mozart.	12.664 41
9 —	<i>Lohengrin</i> .	R. Wagner.	11.472 76
11 —	<i>Tannhäuser</i> .	R. Wagner.	17.422 41
12 —	<i>L'Enlèvement au sérail</i> . — <i>La Korrigane</i> .	Mozart. Widor.	7.861 50
14 —	<i>Le Prophète</i> .	Meyerbeer.	16.569 91
16 —	<i>L'Etranger</i> . — <i>La Korrigane</i> .	V. d'Indy. Widor.	15 413 76
18 —	<i>Roméo et Juliette</i> .	Gounod.	16.729 41
19 —	<i>L'Etranger</i> . — <i>L'Enlèvement au sérail</i> .	V. d'Indy. Mozart.	13.336 50



## II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 novembre au 20 décembre.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Novemb.	<i>Werther.</i>	Massenet.	10.061 50
22 — matinée	<i>Le Toréador. — La Tosca.</i>	Adam. Puccini.	5.808 50
22 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.490 50
23 (12 <sup>e</sup> pop.)	<i>Muguette.</i>	Missa.	4.432 50
24 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	3.826 »
25 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	5.248 »
26 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.182 50
27 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	4.994 50
28 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	7.737 50
29 — matinée	<i>Muguette. — Le Maître de Chapelle.</i>	Missa. Paer.	6.083 50
29 — soirée	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	3.686 50
30 (13 <sup>e</sup> pop.)	<i>Le Domino noir.</i>	Auber.	3.816 50
1 <sup>er</sup> Décemb.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.790 50
2 —	<i>La Tosca.</i>	Puccini.	3.361 50
3 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.444 50
4 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	5.923 50
5 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	8.298 »
6 — matinée	<i>Louise.</i>	Charpentier.	5.629 »
6 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.433 50
7 —	<i>Muguette.</i>	Missa.	3.618 »
8 —	<i>Les Noces de Jeannette. — Lakmé.</i>	Massé. L. Delibes.	6.128 50
9 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.121 »
10 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.313 50
11 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	3.953 50
12 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	8.542 »
13 — matinée	<i>La Fille du Régiment. — Le Médecin malgré lui.</i>	Donizetti. Gounod.	5.127 50
13 — soirée	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeannette.</i>	L. Delibes. Massé.	5.376 »
14 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	4.460 »
15 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.930 50
16 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	2.423 50
17 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	6.656 »
18 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.740 »
19 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.249 »
20 — matinée	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.996 50
20 — soirée	<i>Le Domino noir.</i>	Auber.	5.352 »

LE MANS. — M. Mauraux Maurice a été nommé professeur de violoncelle à l'École nationale de musique du Mans, en remplacement de M. Guindon, démissionnaire.

MARSEILLE. — L'Association des Concerts classiques, sous la direction de M. Gabriel Marie, a fêté brillamment le centenaire de Berlioz par un beau programme symphonique, où étaient réunies les plus intéressantes pages musicales de ce maître :

*Symphonie fantastique, Roméo et Juliette, Damnation de Faust, Harold en Italie, et ouverture du Carnaval romain.*

ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Par arrêté ministériel en date du 14 décembre 1903, une 1/2 bourse à l'École de musique classique de Boulogne-sur-Seine a été accordée à M. Léonard Jacques-Marie-Joseph, fils d'un professeur de piano, à Menton (Alpes-Maritimes).

OPÉRA. — Un concours pour une place de trombone, vacante à l'orchestre de l'Opéra, aura lieu prochainement. Se faire inscrire chez M. Colleuille, régisseur de la scène.



LILLE. — *Concerts populaires*. — M. Alexandre Georges dirigeait, le 13 décembre, à l'Hippodrome, deux de ses plus importantes compositions : la *Naissance de Vénus*, poème symphonique pour orchestre, et les *Chansons de Miarka*, déjà célèbres, mais qu'on entendait à Lille pour la première fois avec orchestre et qui avaient pour interprète M<sup>me</sup> Marteau de Milleville, la réputée cantatrice que nous avons applaudie l'hiver dernier dans *Edith au col de cygne*, de Georges Hüe.

La *Naissance de Vénus* nous peint l'éclosion de la Beauté et de son culte par l'humanité, plongée jusque-là dans la misère et la bestialité. Le compositeur a très bien rendu la tristesse des premiers âges, sans poésie comme sans espérance, par une lente mélodie qui nous a rappelé le choral de la *Symphonie rhénane* de Schumann. Peu à peu l'idée de beauté se dégage de ces ténèbres et, par une habile progression, apparaît radieuse, dans la majesté des rythmes et des sonorités de l'orchestre.

L'orchestre a enlevé d'une façon irréprochable cette page véhémence, qui dénote un musicien de race et d'une grande sincérité. Aussi a-t-elle véritablement séduit le public, qui lui a fait une chaude ovation.

Les *Chansons de Miarka* ont été encore mieux accueillies. Cette musique tour à tour tendre, rêveuse, nonchalante, brûlante, flamboyante, où l'on sent passer des élans d'amour et comme des cris de colère, qui passe du paroxysme de la sonorité à des douceurs exquis d'instrumentation et dont la partie vocale, malgré les richesses de l'orchestration, est toujours prédominante, enfin et surtout la charmante voix de M<sup>me</sup> Marteau de Milleville, sa parfaite diction et sa beauté si expressive ont fait de cette audition un véritable régal artistique dont les plus difficiles ont dû se déclarer pleinement satisfaits.

On nous annonce, pour le 17 janvier, le pianiste Growlez, un Lillois, élève de Diémer, professeur à la *Schola Cantorum* de Paris, et Pierre Carolus-Duran, compositeur, le fils du célèbre peintre. Nous aurons donc une double raison d'aller encourager nos concitoyens et de les applaudir. A. L.-L.

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE. — Le dimanche 20 décembre dernier, une foule considérable assistait au deuxième concert de la Société de Musique de Lille, concert consacré à Berlioz.

Les chœurs de la Société prêtaient leur concours pour l'exécution de la grande *Messe des Morts*, de fragments de l'*Enfance du Christ* et de la *Damnation*. De pareils chanteurs ne se rencontrent qu'à Lille et à Paris (l'Euterpe). Ce ne sont que des amateurs, tous excellents musiciens, recrutés dans le monde le meilleur et le plus intelligent, et tous animés du désir de toujours mieux faire et de contenter leur chef. Ils sont deux cents, cent hommes et cent femmes. Et c'est un vrai régal que d'entendre ces voix jeunes, ardentes, rythmant et prononçant d'une façon impeccable.

La messe de *Requiem*, connue à Lille par quelques fragments seulement, a produit un grand effet sur le public : le *Dies iræ*, et le *Tuba mirum* aux cuivres éclatants, puis le *Quid sum miser* chanté par Em. Cazeneuve avec un art consommé. Je ne saurais dire assez l'effet produit par sa diction précise, son émotion contenue, à peine soulignée par le sobre accompagnement des violoncelles et la plainte du cor anglais et du basson. Le *Rex tremendæ*, l'offertoire, qui rappelle comme construction la marche funèbre de *Roméo et Juliette* (thème plaintif commençant aux violons, puis repris par les altos, les basses et les voix), et le *Lacrymosa* à l'unisson final puissant et grandiose, ont permis aux chœurs et à l'orchestre de montrer leur incontestable valeur, et au chef son habileté et son énergie (et l'on sait s'il en faut avec pareille œuvre et pareilles masses d'exécutants).

Le concert avait débuté par l'ouverture du *Carnaval Romain*, que l'orchestre joua avec une belle fougue et où le cor anglais se fit applaudir pour sa sonorité ronde et discrète. De l'*Enfance du Christ* furent donnés les trois premiers numé-



ros de la deuxième partie : le *prélude*, l'*adieu des bergers*, dont le troisième couplet fut murmuré en *ppp* par les chœurs de façon exquise, et le *repos de la sainte Famille*, qui donna au noble artiste qu'est M. Cazeneuve l'occasion de se faire applaudir justement. Il fut aussi bissé dans l'invocation de la *Damnation*. M. Ananian chanta l'*air des roses* de la *Damnation* avec beaucoup d'ampleur et de charme, et M<sup>lle</sup> M. Prégi dans *la Captive* (à la tournure bien romantique et vieillie) et dans la romance de *Marguerite*, montra combien la musique de Berlioz lui était familière et combien elle en restait l'interprète intelligente et spécialisée.

D<sup>r</sup> H. GAUDIER.

GENÈVE. — C'est par une belle manifestation d'art que Genève a pu célébrer le centenaire de Berlioz, et cela grâce au dévouement artistique, désintéressé de M. Marteau, l'éminent violoniste.

Sous les auspices du Consul de France et au bénéfice d'œuvres philanthropiques, M. Marteau a organisé, le dimanche 14 décembre, avec le concours de M<sup>lle</sup> Hatto, de l'Opéra, de la Société de chant du Conservatoire, de l'Orchestre de Lausanne, un concert magnifique d'exécution.

Ce concert, dont le programme, tout d'œuvres de Berlioz choisies de la plus heureuse façon, a été un régal artistique, et il est difficile de faire un choix au milieu de tous les éloges à décerner.

Comme violoniste dans *Réverie* et *Caprice*, et comme altiste dans l'exécution intégrale d'*Harold en Italie*, M. Marteau a une fois de plus montré ses prestigieuses qualités d'artiste accompli.

M<sup>lle</sup> Hatto a remporté, avec la belle voix que l'on sait, un succès chaudement unanime dans un air de la *Prise de Troie*, dans un air de la *Damnation de Faust* et dans l'exquise mélodie *Absence*. Fleurs, rappels ont dit à la belle artiste les sentiments du public.

La Société de chant du Conservatoire, sous la direction de son chef, M. Lauber, a, pour le grand plaisir du public, chanté d'impeccable façon un important fragment du *Te Deum*. Complimentons également M. Hammer pour la fermeté de sa direction à l'orchestre, M. Ketten pour la maîtrise de son accompagnement, ainsi que M<sup>lle</sup> Schatt, qui devant le buste de Berlioz a dit avec autorité des vers du poète Cougnard. Encore une fois, le grand Berlioz a vu son œuvre acclamée, et cela en toute justice

P. FERRARIS.

MAYENCE. — Berlioz cette semaine triomphe sur toute la ligne : Berlioz au théâtre, Berlioz au concert ! Au théâtre, la *Damnation* avec des décors somptueux brossés à Berlin, un kapellmeister hors ligne, Emil Steinbach, et des interprètes consciencieux ; tout le monde y a mis du sien. En l'honneur du musicien français, les comédiens mêmes ont consenti à servir de figurants pour rehausser l'éclat de la représentation. — Au concert, la symphonie *Harold en Italie*, avec alto solo, que Steinbach dirige avec une remarquable intelligence. Dans la même séance, le concerto de Saint-Saëns (*op.* 44) (toujours de la musique française !) a donné au pianiste Otto Voss l'occasion de faire montre d'une virtuosité peu commune ; un liedersänger, August Leimer, a détaillé de menues mélodies de Schubert et de Brahms avec une science délicate de grisaille et de clair-obscur.

Cependant l'éducation populaire n'est pas négligée : dans la salle de concert de la « Liedertafel », magnifique exécution de la *Création* d'Haydn, dirigée par le kapellmeister Vollbach, qui a fait tout d'abord une conférence détaillée sur le compositeur : remarquables solistes, notamment Alexander Heinemann, de Berlin.

Dans la même semaine se succèdent au théâtre l'*Africaine*, *Tzar und zimmermann*, *Flachsmaus*, *Zapfenstreich* (de Beyerlen, auteur du récent roman militaire *Iena ou Sedan*), et une 2<sup>e</sup> représentation de la *Damnation*. LUCIEN DE FLAGNY.



### M. de Bricqueville et les instruments anciens.

M. de Bricqueville, en 1884, eut l'idée de réunir une collection d'instruments de musique des <sup>xvi</sup><sup>e</sup>, <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles, dans le but d'étudier de près les détails de construction et d'ornementation des instruments de musique disparus. En même temps il formait une bibliothèque de traités et de méthodes. Il publia, aidé par ces documents, les ouvrages suivants, de 1885 à 1900 : 1° *les Anciens Instruments de Musique* (librairie de l'Art) ; 2° *les Musettes* (librairie L. Cerf) ; 3° *les Pochettes* (librairie L. Cerf) ; 4° *les Harpes de Marie-Antoinette* (imprimerie Aubert) ; 5° *l'Orgue ancien et moderne* (librairie Fischbacher), etc. Par suite d'un aménagement nouveau, M. de Bricqueville, en 1895, se sépare de sa collection qui fut acquise, en partie, par le Musée du Conservatoire de Paris ; cela, sur l'initiative et par l'intermédiaire de M. Réty, alors Secrétaire général du Conservatoire. A l'Exposition universelle de 1900, M. de Bricqueville fut nommé, par M. le Ministre du Commerce, Membre des Comités d'admission et d'installation, et Membre du Jury international de la classe xvii (Instruments de Musique). Ses collègues l'élurent, à la presque unanimité, rapporteur de ladite classe. Son rapport, de 141 pages, fut le premier déposé, et M. le Commissaire général le présenta, à ce titre, à M. le Ministre du Commerce. Ce rapport (141 pages grand in-8°) constitue un traité complet de la facture instrumentale. Ayant également étudié les trois grandes familles des instruments (instruments à cordes, à vent, à clavier), M. de Bricqueville, toujours prêt à se mettre à la disposition des Sociétés démocratiques de son département, a fait les conférences suivantes de 1902 à 1904 : *Les anciens instruments à cordes* (œuvres des Bibliothèques populaires) ; *Les ancêtres du piano* (Institut populaire) ; *Les instruments de musique modernes* (Bibliothèque populaire) ; *Les instruments de musiques militaires* (Foyer du Soldat). Cette dernière conférence, faite au mois de juin 1903, a eu lieu au théâtre de Versailles, sous la présidence effective de M. le Préfet de Versailles et de M. le général Naquet, commandant la place de Versailles, qui avait mis à la disposition de M. de Bricqueville les musiques militaires de la garnison. M. de Bricqueville, en relations particulières avec tous les grands collectionneurs et les musées de l'Etranger : M. Mahillon (Conservatoire de Bruxelles), M. P. de Witt (musée de Leipzig), M. Donaldson (Donaldson Museum, Londres), M. Snoeck (musée de Gand), a été maintes fois chargé par ces Messieurs d'expertises sur des achats. M. Pillaut, le dernier conservateur du musée du Conservatoire de Paris, l'a, à plusieurs reprises, consulté, à titre officieux, sur des acquisitions projetées pour cet établissement, et M. de Bricqueville fut assez heureux pour donner un avis écouté, touchant certaines pièces « suspectes » dont il connaissait l'origine. Le musée du Conservatoire est une collection d'objets de curiosité « musicale » et exige de la part de son conservateur une connaissance approfondie de la facture et de l'ornementation des différentes époques, absolument nécessaire pour éviter l'entrée, dans cette belle collection, de pièces contrefaites. — G.



# La Revue Musicale

---

Fondée par un groupe de professeurs et d'artistes dans un but de vulgarisation, la **Revue Musicale** répond à un besoin de notre éducation musicale en France ; sérieusement faite, elle est à la fois instructive et agréable, et convient à tous les amateurs de musique désireux de s'instruire.

A chacun des numéros est joint un supplément musical considérable, dans lequel on trouve des morceaux anciens et modernes qui ne sont pas, comme il est arrivé quelquefois dans d'autres Revues, des « laissés pour compte » de certaines maisons d'édition, mais des chefs-d'œuvre, transcrits d'après les documents originaux, et que le lecteur aurait grand'peine à se procurer, soit parce qu'ils sont inédits, soit parce qu'ils font partie de collections coûteuses. En outre, ces morceaux sont toujours précédés de renseignements historiques, d'analyses et d'indications techniques.

Dans sa partie littéraire, chaque numéro de la **Revue Musicale** contient : 1° Deux études, accompagnées de deux photographies : l'une sur un Maître d'aujourd'hui, l'autre sur un Maître d'autrefois ; 2° des exercices faciles d'harmonie et de contre-point ; 3° une étude sur l'Histoire de la Musique ; 4° une étude de théorie et d'esthétique ; 5° l'analyse critique des publications nouvelles (littéraires et musicales) ; 6° le compte rendu des concerts du Conservatoire, des concerts Chevillard, Colonne, etc., et des théâtres de musique ; 7° les Actes officiels (concernant la musique) et des Informations sur le mouvement musical ; 8° des Documents inédits, etc., etc.

En un mot, la **Revue Musicale** fait, pour la musique, ce que les revues les plus estimées font pour la littérature : elle est très variée, et complète.

Une de ses innovations les plus heureuses est de faire la critique ou l'analyse d'une œuvre, en citant souvent le texte musical, de telle sorte que le lecteur peut juger par lui-même de la valeur des observations.

Grâce à des traités spéciaux avec divers éditeurs, la **Revue Musi-**



**cale** offre un avantage unique : elle rembourse les nouveaux abonnements d'un an (20 fr.), en donnant gratuitement ; 1<sup>o</sup> Une partition d'opéra, piano et chant ; 2<sup>o</sup> un ouvrage de théorie musicale (couronné par l'Institut).

Ces deux primes gratuites ont même, en librairie, une valeur qui dépasse le prix d'abonnement.

A ceux qui voudraient juger de sa méthode, la **Revue Musicale** envoie son dernier numéro contre mandat de un franc, adressé 51, rue de Paradis, Paris.

La **Revue Musicale** paraît deux fois par mois. — Elle est reconnaissante à tous les lecteurs qui lui envoient des documents inédits ou des souvenirs personnels sur les musiciens célèbres.

Parmi les Documents originaux que la **Revue Musicale** a récemment publiés, se trouve la Correspondance inédite de Fr. Chopin. — Les 10 numéros qui la contiennent sont envoyés, exceptionnellement, contre mandat de 3 fr. 50.

La **Revue Musicale** a ouvert, jusqu'au 1<sup>er</sup> février, en offrant des prix élevés en espèces, des concours de composition, d'harmonie, d'histoire, etc., dont le détail se trouve dans son numéro du 1<sup>er</sup> novembre 1903 (expédié contre mandat de **1 franc**).

---



CHAPITRE VIII

LETTRES DE M<sup>LLE</sup> JANE W. STIRLING (1)

ET DE SA SOEUR M<sup>ME</sup> ERSKINE

A M<sup>ME</sup> IEDRZEIEWICZ

Les quatre premières lettres de M<sup>lle</sup> Stirling furent écrites du vivant encore de Chopin, pendant le séjour de M<sup>me</sup> Iedrzejewicz à Paris, en 1849.

I. M<sup>lle</sup> St. demande des nouvelles de la consultation et envoie l'adresse d'un appartement à louer, pour le cas où on n'en aurait pas encore trouvé de convenable.

Dans une II<sup>e</sup> lettre elle écrit qu'elle a appris par M<sup>lle</sup> de Rozières le prochain départ de M<sup>me</sup> Iedrzejewicz qu'elle voudrait cependant voir encore. Elle est heureuse, pour le pauvre malade, que le temps soit si beau. Elle continue en disant que lord Torphichen a emporté de Paris un agréable souvenir de Chopin, qui avait assez de force pour faire de courtes promenades, et qu'il espère le voir de nouveau à Calder-House. Enfin, il est fait mention dans cette lettre du portrait peint par Scheffer.

Dans une III<sup>e</sup> lettre M<sup>lle</sup> St. envoie des souhaits de bonheur à propos de l'installation dans le nouvel appartement et demande si le déménagement n'a pas trop fatigué Chopin.

(1) Quoique les lecteurs aient déjà rencontré plusieurs fois le nom de M<sup>lle</sup> Stirling, il me semble pourtant juste de donner ici quelques détails sur sa personne. M<sup>lle</sup> Jane W. Stirling provenait d'une très ancienne et très riche famille écossaise, dont le foyer était Keir, situé dans les environs de Perth, et appartenant alors à Sir William Stirling-Maxwell, oncle de M<sup>lle</sup> Jane. M<sup>lle</sup> Stirling fut pendant quelques années l'élève de Chopin; elle fut aussi une de ses plus ardentcs admiratrices, ce dont elle donna de nombreuses preuves. C'est par son entremise que Chopin reçut, pendant l'été de 1848, une invitation de lord Torphichen (son beau-frère) pour Calder-House, de même que pour Keir; d'un autre côté M<sup>lle</sup> Stirling l'attendait avec sa sœur aînée M<sup>me</sup> Catherine Erskine. Quand la vente des billets, pour le concert d'Edimbourg, alla mal, M<sup>lle</sup> Stirling en acheta pour 50 liv. sterl. Quand en 1849 Chopin revint d'Angleterre à Paris, M<sup>lle</sup> St. y revint après lui, et ayant appris qu'il se trouvait dans des embarras pécuniaires, elle lui envoya, sous le couvert de l'anonyme, 25.000 fr., dont il n'accepta que 10.000 fr. environ. Enfin après la mort de Chopin elle s'occupa de mettre en ordre tous ses papiers et aussi, paraît-il, acheta la plus grande partie des meubles qu'il laissa, et dont elle envoya ensuite une partie à Varsovie à la famille Chopin. On voit aussi, d'après la lettre de M<sup>me</sup> Erskine, que ces dames ont dû prêter à M<sup>me</sup> Iedrzejewicz une forte somme d'argent pour couvrir les frais de l'enterrement et du tombeau de Chopin; cette somme fut rendue par la famille de Chopin, comme on le voit par ces lettres. Chopin a dédié à M<sup>lle</sup> St. deux nocturnes (en *fa mineur* et en *mi bémol majeur*, op. 55).

Toutes les lettres dont il est question dans ce chapitre ont été écrites en français.



Une IV<sup>e</sup> lettre ne renferme rien concernant Chopin.

*Les lettres suivantes furent écrites après la mort de Chopin.*

Dans une V<sup>e</sup> (écrite peu après le départ de M<sup>me</sup> Iedrzeiewicz de Paris, et datée du 3. I. 1850) M<sup>lle</sup> St. dit qu'elle revient de l'atelier de Clésinger où elle l'a vu travaillant avec ardeur ; elle suppose que le monument de Chopin sera une de ses meilleures œuvres.

Dans la VI<sup>e</sup> (du 19-I-50) nous trouvons la mention qu'elle a réussi à sous-louer l'appartement dans lequel Chopin est mort.

Dans la VII<sup>e</sup> (du 31 janv. 1850) M<sup>lle</sup> St. annonce la mort de la femme de Franchomme ; combien Chopin aurait ressenti cette mort, s'il eût encore vécu ! Elle ajoute que Clésinger a déjà terminé la figure de femme du monument et qu'elle fait une bonne impression. Clésinger a déclaré, dit-elle, que jamais il n'a travaillé avec autant de soin à aucun monument. M<sup>lle</sup> St. a remarqué dans l'atelier de Cl. le négatif du masque posthume de Chopin (le second qui en fut tiré), auquel était restée attachée une assez grande quantité de cheveux. A son instantane prière Cl. lui a cédé cette empreinte ; mais la première qui fut tirée reste encore aux mains de Cl. Il va sans dire que ce souvenir (1) reçu de Cl. sera envoyé par M<sup>lle</sup> St. à M<sup>me</sup> Iedr.

Dans la VIII<sup>e</sup> (du 9-II-50) M<sup>lle</sup> St. écrit qu'elle a été quelques jours auparavant sur la tombe de Chopin où elle a déposé douze couronnes ; celles qui y furent mises par M<sup>me</sup> Iedr. sont encore vertes. La princesse Czernicheff a beaucoup prié M<sup>lle</sup> St. de lui donner une petite table de Chopin, qu'elle voudrait acquérir ; M<sup>lle</sup> St. lui a répondu que ces souvenirs ne sont pas à vendre, mais qu'elle lui offre cette petite table au nom de M<sup>me</sup> Iedr., elle ajoute que la princesse Cz. ainsi que sa fille (la princesse Soutzo) adoraient Chopin.

Enfin elle ajoute qu'Albrecht a envoyé 600 fr. pour le loyer de l'appartement ; il a fallu en donner 100 au portier.

Par la IX<sup>e</sup> (écrite en février 1850) nous apprenons que Clésinger promet de finir le monument pour le 5 mars (anniversaire de la fête de Chopin) et que le comité qui s'en occupe doit se consulter, quant au piédestal ; M<sup>lle</sup> St. a rappelé à ces Messieurs que, suivant le désir de M<sup>me</sup> Iedr., le grillage doit avoir une porte, afin qu'on puisse déposer des fleurs sur la tombe.

Dans la X<sup>e</sup> (du 20-III-50) nous trouvons la relation des différends qui se sont élevés entre les membres du comité s'occupant du monument funéraire et Clésinger, différends ayant eu pour résultat que le monument n'a pu être inauguré le jour anniversaire de la fête de Chopin : la statue, sculptée par Clésinger, au lieu d'être d'une seule pièce, se composait de trois parties, de la figure même de la femme, du bloc sur lequel cette figure repose, ainsi que du piédestal, tandis qu'il avait été convenu que le tout serait sculpté d'une seule masse. On en est arrivé à de vives disputes ; Clésinger, par la voix des journaux, a fait appel aux artistes et aux critiques, afin qu'ils considérassent son travail comme une œuvre d'art. Enfin le comité s'est décidé à accepter la figure telle qu'elle est. Ce qui a amené également du retard, c'est que le terrain était gelé, par suite de quoi l'architecte n'a pas voulu entreprendre les travaux de soubassement, craignant qu'ils ne fussent pas durables.

(1) La famille de Chopin conserve encore aujourd'hui le masque négatif avec les cheveux, ainsi que le masque positif.



Le 1<sup>er</sup> mars, M<sup>lle</sup> St. a porté quelques fleurs sur la tombe de Chopin ; elle n'a rencontré personne, car cette date n'est pas connue à Paris. En revanche, le 5, beaucoup de personnes s'y sont rendues. Pour terminer, elle annonce la mort de son neveu, M. Ramsay, marié à la fille de lord Torphichen. Chopin aurait eu grande compassion d'elle, car il l'aimait beaucoup. M<sup>lle</sup> St. parle aussi de M<sup>lle</sup> O'Meara, dont le jeu doit être la plus fidèle copie qui soit restée du jeu de Chopin.

Dans la XI<sup>e</sup> (du 25 mai 1850) nous lisons que la caisse renfermant les livres, les rideaux et d'autres objets, même les fleurs enlevées des pots à fleurs, le tout ayant appartenu à Chopin, a été expédiée par mer. Le piano est encore chez M. Herbeault et sera envoyé dès que la plaque commémorative (1) sera prête ; M<sup>lle</sup> St. attend une réponse de M<sup>me</sup> Iedr. pour savoir s'il doit être envoyé par terre ou par mer. Le masque posthume est aussi déjà envoyé. Les travaux du monument avancent, dans trois ou quatre semaines ils seront terminés. Est ce que M<sup>me</sup> Iedr. a un jour commémoratif au mois de juin qu'elle voudrait désigner comme celui où l'on dévoilera la statue ? La famille désire-t-elle qu'une sentence biblique soit gravée sur la tombe ?

Dans une XII<sup>e</sup> (du 12-VI-50) M<sup>lle</sup> St. apprend que, suivant le désir de M<sup>me</sup> Iedr., le piano sera envoyé par mer. Pleyel l'a réparé et mis en ordre ; on fait aussi une caisse de fer-blanc, afin que l'humidité n'endommage pas cette précieuse relique. Le tabouret sera expédié avec le piano.

Les travaux du monument ne sont pas encore terminés ; le monument ne pourra probablement être dévoilé que le 17 octobre (anniversaire de la mort de Chopin). M<sup>lle</sup> St. demande qu'on lui envoie un peu de terre polonaise qu'elle veut déposer sous le monument. Elle envoie à M<sup>me</sup> Iedr., par l'entremise de M. Sk[arbek], quatre paquets de lettres : les lettres des musiciens célèbres, les lettres des élèves, les lettres de Londres, enfin celles de différentes personnes, ainsi qu'une esquisse du salon (2) (copie de l'esquisse de K[wiatkowski]) et deux gravures de Sch[effer ?].

La lettre XIII<sup>e</sup> (du 21-VI-50) renferme la répétition des détails donnés sur le piano et la caisse d'objets. A la fin de la lettre M<sup>lle</sup> St. fait mention des chants de Chopin, dont une partie se trouve aux mains de Franchomme.

Dans la XIV<sup>e</sup> lettre (du 16 juillet 1850) M<sup>lle</sup> St. annonce que bientôt elle ira pour un certain temps en Ecosse, mais qu'elle sera de retour pour le 17 octobre.

Elle demande encore ce que la famille pense du projet que l'on a de graver sur

(1) J'ai eu l'occasion de voir ce piano, grâce à l'amabilité de M<sup>me</sup> Bichniewicz, petite-fille de M<sup>me</sup> Iedrzejewicz ; en 1888 il a figuré à l'exposition de musique à Varsovie. Sur la partie extérieure du couvercle se trouve la plaque de bronze, portant l'inscription suivante :

Ce piano  
a été pendant deux ans en la possession de Frédéric Chopin  
à Paris,  
d'abord Cour d'Orléans, n° 9, rue Saint-Lazare,  
ensuite rue de Chaillot, 74, et enfin  
Place Vendôme, n° 12  
Jusqu'au jour de sa mort  
(17 octobre 1849)  
C'est le dernier instrument qu'il a touché  
et sur lequel il a composé.

(2) Cette aquarelle porte, écrite au dos par M<sup>lle</sup> Stirling, cette inscription : *Salon de Chopin*, 12, place Vendôme, Paris, 1849.



la tombe de Chopin une citation de l'Écriture sainte, et elle ajoute que Chopin, dans beaucoup de circonstances, répéta : « Je ne sais ce qu'on dira de cela à la maison », « et la volonté de ses parents était pour lui sacrée ; il était de sa nature docile, soumis, respectueux devant l'autorité hiérarchique ». En parlant des chansons de Chopin, M<sup>lle</sup> St. dit qu'une partie se trouve aux mains d'un « ami de la campagne » (personnage dont le nom n'est cité dans aucune lettre, mais qui, sans aucun doute, n'est autre que Grzymala) ; quant à celles qui restent, elles sont chez Franchomme. L'accompagnement manque à la plupart ; il y en a à peine deux ou trois en état d'être publiées.

Elle ajoute qu'ayant été sur la tombe de Chopin, elle a vu le soubassement du monument. Elle a demandé qu'on creuse une ouverture dans la masse qui doit supporter la statue, afin de pouvoir y déposer deux médaillons, œuvres de Bovy, le modèle fondu de la main de Chopin, ainsi que quelques pièces de monnaie de l'année de sa naissance et de celle de sa mort.

Peut-être la mère de Chopin voudra-t-elle ajouter quelque chose encore ? L'empreinte du masque, soigneusement emballée, est encore à Paris ; elle sera envoyée avec les sculptures, quand les médaillons (?) seront terminés.

La XV<sup>e</sup> lettre (du 10-X-50) est écrite de Barnton-House, en Ecosse, immédiatement avant le départ de M<sup>lle</sup> St. pour Paris. Elle dit qu'elle voulait partir plus tôt, afin d'aider à organiser les solennités du premier anniversaire de la mort de Chopin, mais que la santé de sa nièce la retenait toujours. Herbeault, infatigable, s'occupait du monument funéraire, surveillant avec soin l'achèvement des détails. On projette de dire une messe à la Madeleine le 17 octobre, puis un discours. La forme du masque est probablement arrivée.

La XVI<sup>e</sup> lettre est écrite de Paris, le jour anniversaire de la mort de Chopin (17-X-50), et renferme la description de la cérémonie. M<sup>lle</sup> St. n'est arrivée d'Ecosse que le 14 et a trouvé les travaux du monument presque achevés. La vue du médaillon lui a causé une grande joie, parce que la partie supérieure du profil du visage est d'une ressemblance frappante.

L'envoi de M<sup>me</sup> Iedrzejewicz n'est parvenu que deux jours avant l'anniversaire. Tout a été déposé par M<sup>lle</sup> St. elle-même dans la cavité du monument, et elle était présente quand on a assujetti le médaillon. Le 17, dès le matin, M<sup>lle</sup> St. était déjà avec sa sœur au cimetière ; elles avaient en chemin acheté un peu de fleurs chez le fleuriste de Chopin, Michon. M<sup>lle</sup> St. les déposa sur la tombe, ainsi qu'une couronne au nom de la famille Chopin. A midi la messe fut célébrée dans la chapelle du cimetière, après quoi tous les assistants, conduits par le prêtre, se rendirent sur la tombe où le monument fut dévoilé. Le député Wolowski parla.

Dans la XVII<sup>e</sup> lettre (du 22-X-50), M<sup>lle</sup> St. annonce qu'on projette d'ajouter au monument les mots suivants : « né le 1<sup>er</sup> mars 18.. en Pologne, à Zelazowa-Wola, palatinat de Masovie, de Nicolas Chopin, et... », tandis que jusqu'à présent il n'y a que : « † à Paris, le 17 oct<sup>bre</sup> 1849 ». Elle prie de lui indiquer l'année de la naissance, ainsi que le nom et le prénom de jeune fille de la mère. Ensuite elle écrit que le 30 octobre, anniversaire de l'enterrement, une messe sera célébrée à l'église de la Madeleine.

La XVIII<sup>e</sup> lettre (sans date, mais écrite certainement en octobre 1850) renferme la répétition des détails concernant la déposition par M<sup>lle</sup> St. de différents objets dans l'intérieur du monument, derrière le médaillon. Une caisse de fer, soudée,



renferme les objets envoyés de Varsovie, et, en outre, une feuille de papier avec le nom, la date de la naissance et celle de la mort de Chopin, ainsi que ces mots : « Nous attendons la résurrection des morts et la vie éternelle », puis une croix d'argent de M<sup>lle</sup> St., un petit médaillon de Tell[efsen], enfin quelques monnaies de l'année de la naissance et de celle de la mort. Elle continue à parler du monument lui-même, de la statue de femme qui a moins bien réussi dans le marbre que dans le modèle en plâtre, parce que la tête y est encore plus de travers. Dans un certain éloignement, du côté gauche, le manque de naturel dans le mouvement de la tête ne se remarque pas ; en somme, le tout fait une impression agréable, il y a beaucoup d'expression. Dans la suite de sa lettre, M<sup>lle</sup> St. dit ces mots : « Chopin avait de la femme, telle qu'il la comprenait, une opinion très élevée, il me le répétait souvent. » Plusieurs personnes qui avaient connu Chopin en Angleterre, disaient à M<sup>lle</sup> St. qu'elles n'avaient jamais rencontré d'homme aux tendances aussi nobles ; « il semblait chercher au delà des limites du monde ». Enfin elle rappelle le court séjour que fit Chopin dans la terre de Guillaume Stirling, située non loin de la ville de Stirling, dans le voisinage de la propriété du père de M<sup>lle</sup> St.

Dans la XIX<sup>e</sup> lettre (du 30-X-50) nous trouvons la description du service funèbre à la Madeleine. La messe, commencée à 11 h., fut célébrée par le prêtre Deguerry. Aux prières se joignirent les sons de « sa » musique ; entre autres M. Lefébure-Vély exécuta sur l'orgue seul le prélude en *mi* mineur ; puis avec violoncelle (Franchomme) le nocturne (dédié à Hiller), le prélude en *ut* mineur, le prélude en *si* b mineur, l'adagio de la sonate, la partie en majeur de la marche funèbre, enfin le prélude en *la* majeur. Il y avait beaucoup de monde, quoique les journaux n'en eussent fait aucune mention, pour ne pas attirer trop de curieux.

La XX<sup>e</sup> lettre (du 4-XI-50) nous apprend la nouvelle qu'un des amis de Chopin, G[rzymala] s'est mis à écrire sa biographie. Il en a même déjà envoyé quelques extraits en Ecosse, à M<sup>lle</sup> St. Il y a là des passages bien écrits, mais M<sup>lle</sup> St. doute que l'ouvrage entier soit bon ; elle eût préféré qu'un Français eût entrepris la chose. Elle doit cependant soumettre ces extraits à la critique d'Augustin Thierry. Elle remercie de l'envoi du nom et des prénoms de la mère de Chopin ; Clésinger a promis de les ajouter au monument. Enfin nous trouvons une remarque sur l'esquisse représentant Chopin quelques jours avant sa mort, avec M<sup>me</sup> Iedr. assise sur le bord du lit.

Dans la XXI<sup>e</sup> lettre (du 10-XI-50), M<sup>lle</sup> St. prie qu'on lui envoie le nom de baptême du père de Chopin, car elle n'est pas sûre si c'est Nicolas ou un autre nom.

Elle a appris, à son grand étonnement, que les masques posthumes n'ont pas encore été envoyés, mais que certainement ce sera bientôt fait.

La XXII<sup>e</sup> (du 24-XI-50), écrite au moment de partir pour l'Ecosse, ne renferme rien d'intéressant.

Dans la XXIII<sup>e</sup> (du 1<sup>er</sup>-III-51) M<sup>lle</sup> St. se plaint de n'avoir pas reçu, depuis longtemps, de nouvelles de M<sup>me</sup> Iedr. ; mais ce jour (c'est l'anniversaire de la naissance de Chopin), dit-elle, ne peut pas s'écouler sans qu'elle écrive. Elle envoie des fleurs cueillies sur sa tombe et ajoute : « Je suis heureuse que le monde ignore cet anniversaire ; tous iront là pour sa fête. Il m'a dit une fois : « ma famille, une directrice de pensionnat et vous, savez seuls quel est ce jour, et



vous en souvenez » ; ce jour-là il éprouvait une nécessité enfantine d'entendre des paroles de tendresse »

La XXIV<sup>e</sup> ne porte pas de date précise, mais elle fut certainement écrite en mai ou en juin 1851. M<sup>lle</sup> St. voulait profiter du départ de M<sup>me</sup> d'Obr[eskow] et envoyer différentes choses, mais comme M<sup>me</sup> d'O. ne devait aller à Varsovie qu'en revenant de Russie, elle ne lui a donné que les lettres du père de Chopin et des extraits d'une étude sur Chopin par Liszt, étude que publie *la France musicale*. Elle ajoute que la lecture de ce travail fera *quelque plaisir* à M<sup>me</sup> Iedr[zyńska] et *beaucoup* de peine aussi. Parmi les admirateurs de Chopin on ne parlait, dans ces derniers temps, de rien autre que de la publication dans *la France musicale* de ses œuvres posthumes. Le numéro suivant de ce journal éclaircit l'affaire. Il était question de l'op. 4, c'est-à-dire de la première sonate pour piano, que Chopin autrefois avait vendue à Haslinger, et que celui-ci maintenant revenait à l'éditeur parisien Richault. Ensuite M<sup>lle</sup> St. recommande à M<sup>me</sup> Iedr[zyńska] de s'informer auprès de M<sup>me</sup> Mohanoff (1) de la caisse envoyée en hiver à l'adresse du comte Léon Ryzyszczewski. Elle contient deux esquisses de Scheffer pour M<sup>me</sup> Iedr[zyńska]. Enfin M<sup>lle</sup> St. dit que sa sœur, M<sup>me</sup> Erskine, est partie pour l'Ecosse, chez sa sœur aînée, gravement malade.

Dans la XXV<sup>e</sup> (du 23-VII-51) nous apprenons que les médecins ont ordonné à la sœur de M<sup>lle</sup> St., M<sup>me</sup> Houstonn, un changement de climat ; c'est pourquoi elle est arrivée avec elle et M<sup>me</sup> Erskine à Paris, où M<sup>me</sup> Houstonn est morte le 12 juillet. Chopin la connaissait et l'aimait ; pendant son séjour en Ecosse, il a passé quelques semaines chez elle, à Johnstone Castle.

Dans la XXVI<sup>e</sup> (du 17-IX-51) M<sup>lle</sup> St., profitant de l'amabilité de M<sup>me</sup> Tykel, qui veut bien s'en charger, envoie tout un paquet de critiques et de billets de concerts laissés par Chopin, ainsi que le médaillon de Bovy. Franchomme est constamment occupé des chansons de Chopin, mais l'accompagnement manque à la plupart et il n'ose de lui-même l'ajouter. Il paraît, dit-elle, que M<sup>me</sup> Delphine Potocka a dans son album une certaine quantité de chansons ; peut-être M<sup>me</sup> Iedr[zyńska] voudra-t-elle s'adresser à elle pour cette affaire ? Grzym[ala] attend, pour finir sa brochure sur Chopin, l'apparition de l'étude de Liszt. D'après l'avis de M<sup>lle</sup> St., quoique dans l'ouvrage de Grzymala il y ait des passages bien écrits et beaucoup de faits authentiques, cependant les capacités lui manquent pour façonner le tout en un ferme ensemble. M<sup>lle</sup> St. le lui a dit ouvertement et est prête à agir toujours de même, par respect pour *Lui*.

Dans la XXVII<sup>e</sup> (du 30-IX-51) M<sup>lle</sup> St. écrit qu'elle a retrouvé le cachet que l'on posait toujours sur la tasse de bouillon, indiquant que personne n'en avait bu quand Chopin venait au n° 9 (?). Plus loin elle parle de la mort du père de S[olange] (M. Dudevant) et aussi de l'inquiétude de George Sand et de Solange en apprenant qu'Alex. D[umas] avait acheté, en passant par Breslau, un certain nombre de lettres de M<sup>me</sup> Sand [à Chopin], qui venaient de Cracovie. La mère de M<sup>lle</sup> St. prétend qu'elles ont toutes été brûlées, mais qui sait ? Tout son entourage n'était pas également honnête, on avait pu les voler pour en tirer profit. Du reste, M<sup>lle</sup> St. ne voulait pas croire à ce bruit.

La lettre XXVIII<sup>e</sup> (écrite probablement en octobre 51) commence par la description de la messe célébrée le 17 octobre (deuxième anniversaire de la mort de

(1) M<sup>me</sup> Mouchanoff, autrefois M<sup>me</sup> Kalergis.



Chopin), dans la chapelle du Père-Lachaise; après la cérémonie, tous les assistants, avec le prêtre, se sont rendus sur la tombe et y ont déposé des fleurs. Quant à la vente des lettres de M<sup>me</sup> Sand, personne n'a supposé un seul instant que la famille eût pu faire une chose semblable, mais on a cru qu'elles étaient tombées en des mains étrangères. M<sup>lle</sup> St. considère cette nouvelle comme dénuée de fondement.

La XXIX<sup>e</sup> (du 22-XI-51) ne renferme rien d'intéressant.

Dans la XXX<sup>e</sup> (du 26-XI-51), M<sup>lle</sup> St. écrit que « notre chère Comtesse » (probablement la Comtesse d'Obreskow) est revenue à Paris après avoir passé par Varsovie. Elle trouve que Isabelle [Barcinska] ressemble à Chopin d'une manière frappante, ce que M<sup>lle</sup> St., du reste, avait entendu de la bouche même de Chopin. Son attachement pour sa famille n'avait pas de bornes, et de sa mère il parlait toujours avec orgueil. A la fin de sa lettre, M<sup>lle</sup> St. parle à M<sup>me</sup> Iedrzejewicz de « son jeune musicien » qui est arrivé à Paris pour faire ses études et pour lequel elle s'efforcera de faire ce que Lui désirait, et ce que M<sup>me</sup> Iedrzejewicz peut désirer.

La XXXI<sup>e</sup> (du 18-XII-51) renferme la nouvelle que ce jeune musicien est entré au Conservatoire et que M<sup>lle</sup> St. l'a introduit chez M<sup>lle</sup> O'Meara; il était très heureux de ce qu'il avait entendu là-bas.

Dans la XXXII<sup>e</sup> (du 30-I-52) M<sup>lle</sup> St. écrit qu'à Londres, paraît-il, une composition de Chopin a été publiée; elle suppose que ce doit être la sonate op. 4. La nouvelle que les portraits peints par Scheffer, et qu'elle a envoyés, ne sont pas arrivés, la tourmente beaucoup; heureusement que le portrait de Chopin n'était pas du nombre. M<sup>lle</sup> St. ne suppose pas, cependant, qu'ils puissent être perdus sans retour, et elle fera tout ce qui sera en son pouvoir pour les retrouver. Elle a reçu la triste nouvelle de la mort de son beau-frère sir William M. Napier, mari de sa sœur Elise, plus jeune qu'elle et plus âgée que M<sup>me</sup> Erskine.

Dans la XXXIII<sup>e</sup> lettre (du 4-III-52) il est question de l'étude de Liszt. M<sup>lle</sup> St. en parle avec un grand mécontentement, employant même des expressions énergiques, comme: « quelqu'un fort capable de juger m'a dit, pour se servir d'un proverbe très ordinaire: il a craché sur l'assiette pour en déguster les autres, il a écrit pour qu'un autre n'écrive pas. » Elle a proposé à Grzymala de lire ensemble les lettres de Chopin, afin qu'il pût redresser des erreurs notables commises par Liszt.

De la manière toute nouvelle de toucher le piano, qui en fit un tout autre instrument, Liszt ne parle pas ou n'en veut pas parler. Et cependant, avec le style élégant qu'il possède, il aurait pu écrire quelque chose de bon. On raconte qu'il a écrit cette étude dans le but de plaire à M<sup>me</sup> Sand, mais il a manqué ce but, car M<sup>me</sup> S. en est très mécontente. Quant à la seconde biographie (c'est-à-dire celle de Grzymala), M<sup>lle</sup> St. n'espère pas qu'il en sorte quelque chose de fameux. Tout Paris raconte sur la fille de M<sup>me</sup> Sand l'anecdote suivante: elle était allée à la campagne chez sa mère, et comme elle avait été bien reçue, elle avait voulu s'installer pour toujours à Nohant. Avec l'approbation de sa mère, Solange avait laissé sa fille à sa garde et était revenue à Paris pour mettre de l'ordre à ses affaires et emballer ses effets; et voilà que M<sup>me</sup> Sand, le jour même, renvoie à Paris, par la diligence, la petite fille avec sa bonne! Plus loin, M<sup>lle</sup> St. écrit qu'elle a été heureuse de pouvoir nier positivement l'achat supposé par Al. Dum[as] des lettres de M<sup>me</sup> Sand. Cette dernière était



furieuse en apprenant ce bruit, quoiqu'elle eût en main le témoignage de M<sup>me</sup> Iedr. que toutes ses lettres avaient été brûlées. En terminant, M<sup>lle</sup> St. rappelle à M<sup>me</sup> Iedr. de demander à M<sup>me</sup> la comtesse Delph[ine] Potocka quels sont les manuscrits de Chopin qu'elle possède.

La lettre XXXIV<sup>e</sup> (écrite en mars 1852) parle des chansons de Chopin. Pour l'une d'elles Franchomme a fait l'accompagnement, mais il ne voulait pas d'abord le montrer. C'est avec difficulté que M<sup>lle</sup> St. a pu en obtenir une copie pour M<sup>me</sup> Iedr. Elle prie M<sup>me</sup> Iedr. de demander à un musicien expert de faire une copie de ces quatre chansons qui se trouvent entre ses mains.

Dans la XXXV<sup>e</sup> (du 18-VI-52) M<sup>lle</sup> St. écrit que Franchomme a réussi à déchiffrer et à mettre en ordre la dernière mazurka écrite par Chopin, rue Chaillot. Avec l'aide de M<sup>me</sup> V[iardot ?] M<sup>lle</sup> St. continue à s'occuper des chansons. Elle en envoie deux, déjà revues, à M<sup>me</sup> Iedrzejewicz. Quant aux copies envoyées par M<sup>me</sup> Iedr., elles renferment quantité d'erreurs. Il faudra attendre le retour de Fontana qui est en Amérique. Grzymala s'est remis à l'ouvrage, mais certainement il n'aura pas fini avant l'hiver. Solange divorce avec son mari, qui boit et se conduit mal. Elle est maintenant chez sa mère. Clésinger noircissait sa femme pour lui reprendre sa fille, mais cela ne lui a pas réussi.

Tout le monde s'étonne que l'exécution du monument ait été confiée à Clésinger, qui haïssait Chopin.

Dans la XXXVI<sup>e</sup> (du 2-VII-52) M<sup>lle</sup> St. dit avoir lu avec plaisir ce que M<sup>me</sup> Iedr. écrit de la brochure [de Liszt]. Personne ne croira qu'un homme comme Nicolas Chopin, occupant une si bonne position, ait pu avoir recours à l'aide des autres (1). Elle continue en disant qu'ayant appris par hasard l'arrivée de Fontana, elle s'est rendue chez lui et lui a parlé de la publication des chansons. Il s'est révélé que Fontana en avait neuf ; autant que M<sup>lle</sup> St. en a pu conclure, Fontana tient énormément à ce que lui, et non un autre, soit autorisé à examiner ces chansons et à les publier. Il semblait craindre que Franchomme ne voulût s'associer à cette affaire, mais M<sup>lle</sup> St. lui fit comprendre que l'admiration extrême de Franchomme pour Chopin lui faisait craindre la responsabilité de cette publication. M<sup>lle</sup> St. envoie une lettre de Fontana (2) dans laquelle il demande l'autorisation de se charger de la publication des chansons. M<sup>lle</sup> St. ajoute que Fontana lui semble, sous tous les rapports, digne de remplir cette tâche ; Chopin lui-même, de son vivant, lui confia bien souvent la publication de ses compositions. Comme elle part pour l'Ecosse, M<sup>lle</sup> St. confie tous les manuscrits qu'elle possède à M<sup>me</sup> Veyret ; cette dame attendra les dispositions ultérieures de M<sup>me</sup> Iedr. au sujet des publications à confier à Fontana ou à un autre.

Dans la XXXVII<sup>e</sup> (du 17-X-52, écrite de Barnton-House) il est question de la biographie à laquelle travaille Grzymala. M<sup>lle</sup> St. attend une lettre de lui et, suivant les nouvelles reçues sur les progrès de l'œuvre, elle retournera à Paris ou restera encore en Ecosse. Après ce que Liszt a écrit, Grzymala doit élever la voix. M<sup>lle</sup> St. écrit cette lettre le jour du troisième anniversaire de la mort de Chopin.

(1) C'est une allusion à la nouvelle, absolument fausse, donnée par Liszt dans son étude, que l'éducation de Chopin s'était faite aux frais du prince Antoine Radziwill (F. Liszt, *Frédéric Chopin* ; Varsovie, Gebethner et Wolff, 1873, p. 86-87.)

(2) Le résumé de cette lettre, portant la même date que la précédente (2 juillet 52) est inséré, avec les autres lettres de Fontana, dans le chapitre suivant.



La XXXVIII<sup>e</sup> (du 2-XII-52, de Barnton-House) fut écrite, ainsi que quelques-unes des suivantes, d'une tout autre écriture, parce que M<sup>lle</sup> St., sur le point de son départ pour Paris, s'est foulé la main droite, ce qui la force à prolonger son séjour là-bas et à écrire de la main gauche. M<sup>lle</sup> St. se rendra uniquement à Paris pour s'entendre avec Grzymala au sujet de son œuvre Solange a déjà obtenu le divorce.

La XXXIX<sup>e</sup> (aussi de Barnton-House, du 1<sup>er</sup>-I-53) nous apprend seulement que « le pauvre ami de la campagne » (c'est-à-dire Grzymala) a sans doute déjà écrit ce qu'il était en état d'écrire, mais malgré cela il travaille encore.

Dans la XL<sup>e</sup> (de Paris, du 19-IX-53) M<sup>lle</sup> St. annonce son prochain départ pour l'Ecosse. Quant à l'ouvrage de Grzymala, les lecteurs ont eu probablement égard aux bonnes intentions de l'écrivain, car de-ci, de-là il laisse beaucoup à désirer. M<sup>lle</sup> O'Meara a épousé, en janvier, M. Dubois, agent de bourse. Elle occupe avec lui un petit appartement et ne donne plus de leçons. Grzymala a dit à M<sup>lle</sup> St. qu'il a rencontré par hasard, dans un restaurant, Solange avec son mari, malgré leur séparation datant de plusieurs mois. M<sup>lle</sup> de K(?) a dit à M<sup>lle</sup> St. que Solange habitait, pendant ce temps, un pensionnat, heureuse de n'être plus constamment exposée aux injures et aux coups de son mari. De quelle manière ont-ils pu en venir à une entente, c'est ce que M<sup>lle</sup> St. ne peut s'expliquer. Elle n'a pu, malheureusement, voir Fontana avant le départ de celui-ci pour la campagne.

La XLI<sup>e</sup> (de Barnton-House, 17-X-53), outre les remarques ordinaires sur le travail de Grzymala, et la répétition de la nouvelle sur l'accord survenu entre Solange et son mari, ne renferme rien de curieux.

Dans la XLII<sup>e</sup> (de Barnton-House, 11-XII-53) M<sup>lle</sup> St. parle de la grande impression qu'a causée à Paris l'annonce de la publication des œuvres posthumes de Chopin. Beaucoup de personnes sont mécontentes à cause des dernières volontés de Chopin (qui avait ordonné de brûler tous les manuscrits qu'il laissait); M<sup>me</sup> M[arceline Czartoryska ?] surtout s'oppose à cette publication.

On a prié M<sup>lle</sup> St. d'écrire sur cette question à M<sup>me</sup> Iedrzeïewicz. De l'avis de M<sup>lle</sup> St., toutes ces personnes ont tort, parce que toutes ces chansons ont été chantées publiquement du vivant même de Chopin; elles sont donc devenues, en quelque sorte, la propriété publique.

Dans la XLIII<sup>e</sup> lettre (de Barnton-House, du 12-XII-53), M<sup>lle</sup> St. dit que, malgré sa lettre envoyée la veille, elle écrit encore après la lettre qu'elle vient de recevoir de M<sup>me</sup> Veyret. Il s'agit de Fontana qui s'est présenté chez M<sup>me</sup> V. afin d'obtenir d'elle qu'elle reprenne à Franchomme la mazourka que celui-ci a pu déchiffrer d'après l'esquisse de Chopin. Or, M<sup>lle</sup> St. désirerait vivement que tout ce qui concerne la publication des œuvres posthumes de Chopin se fit au su de M<sup>me</sup> Iedrz., et avec son approbation. La copie de cette mazourka a été envoyée à Varsovie, et si M<sup>me</sup> Iedrz. le désire, on peut l'envoyer à Fontana. M<sup>lle</sup> St. sait très bien que tout ce que décidera M<sup>me</sup> Iedrz. sera conforme à Sa volonté. — A la fin de la lettre se trouve une remarque sur Titus [Woïciechowski], « comme l'ami qui n'a pas cessé, après des années de séparation, de Le comprendre; dans un certain cas, ils ont tous deux rendu un jugement sur un individu, et l'ont fait dans les mêmes termes, quoique l'un se trouvât à Paris, tandis que l'autre était à Varsovie. »

Par la XLIV<sup>e</sup> lettre (Barnton-House, du 21-III-54) nous apprenons que



M<sup>me</sup> Iedrż. a dû recevoir une lettre de M<sup>me</sup> M[arceline Czartoryska ?], dans laquelle celle-ci reproche à la famille, en paroles très amères, d'avoir permis la publication des œuvres posthumes, ce qui était absolument opposé aux dernières volontés de Chopin. M<sup>lle</sup> St. regrette qu'il en soit ainsi. Pourtant, dit-elle, on n'a publié que les compositions qui déjà avaient passé de mains en mains.

Chopin restait un temps infini sur un simple petit billet, et ne le lâchait pas de ses mains avant de l'avoir maintes fois relu ; qu'était-ce donc quand il s'agissait d'une pensée musicale !

L'infatigable Grzymala travaille toujours encore. Mais aussi il serait grand temps que le mensonge sur Radziwill fût détruit. Ce n'est pas Chopin qui devait la moindre chose à quelqu'un, mais c'est le monde entier qui est son débiteur. Aujourd'hui quelques personnes à peine l'apprécient comme il convient, dans l'avenir la postérité lui rendra justice ; elles sont bien vraies ses paroles quand il dit, en parlant de certaine injustice : « nul ne peut m'enlever ce qui m'appartient en propre ».

Dans la lettre XLV<sup>e</sup> (d'Ecosse, mai-juin 54) il est encore question des œuvres posthumes. M<sup>lle</sup> St. demande s'il ne conviendrait pas d'ajouter aux compositions publiées, la liste de celles dont l'existence est connue, et qui resteront en manuscrit, afin que dans l'avenir on pût vérifier si cette composition est authentique ou non.

Fontana est allé en Allemagne chercher le repos. Avant son départ, il a joué deux polonaises en présence de M<sup>me</sup> V[eyret ?] ; la dernière, envoyée par M<sup>me</sup> Iedrż., doit être d'une grande beauté. M<sup>me</sup> de St., qui s'est rencontrée à Vienne avec M<sup>me</sup> M[arceline], disait que M<sup>me</sup> M. est encore irritée pour l'affaire des œuvres posthumes. Grzymala souffre des yeux et à cause de cela il ne peut s'occuper de son travail (1).

La lettre suivante, ne portant pas de date, a dû être écrite dans la première moitié de 1850.

Franchomme a consenti à parcourir les chansons arrivées. La fugue a peu de valeur. Franch. est certain qu'elle n'est pas l'œuvre de Chopin, mais qu'elle a été copiée par lui des œuvres de Chérubini (2). Puis M<sup>lle</sup> St. parle du concert de Weber, que Tellefsen a arrangé pour deux pianos, et qu'il a joué une fois avec Chopin. Elle parle de Solange Clésinger, et dit aussi que quand elle verra la comtesse Del[phine Potocka], elle la priera de lui donner les chansons que la comtesse D. a chantées.

Voici un résumé d'une lettre de M<sup>me</sup> Erskine (de Paris, 19-IV-50) :

M<sup>me</sup> Ers. remercie pour la lettre reçue, et prie M<sup>me</sup> Iedrż. de remercier sa mère pour l'excellente idée qu'elle a eue de lui offrir le fauteuil de Chopin. Il lui sera doublement cher : comme meuble auquel Chopin accordait une grande importance, et comme présent de sa mère. Elle dit encore : « Je suis sûre que ce cri touchant que j'ai entendu cette dernière nuit solennelle ne s'effacera jamais de mon souvenir : « Ma Mère ! Ma Mère ! » Assurément c'est un lien qui ne peut se rompre. Elle continue à parler de l'envoi des effets et des souvenirs de Chopin, et apprend à M<sup>me</sup> Iedrż. que M. Albrecht a sous-loué l'appartement de

(1) A ma connaissance, jamais l'œuvre de Grzymala n'a été imprimée.

(2) Cette fugue est jouée par M<sup>lle</sup> Janotha comme découverte par elle parmi les œuvres inconnues de Chopin.



la place Vendôme à un M de Laroncière : M<sup>me</sup> Ers. a touché pour le premier terme la somme de 700 fr. Ensuite M<sup>me</sup> Ersk. remercie pour l'envoi de 4529 fr., et ajoute qu'elle a détruit la quittance laissée par M<sup>me</sup> Iedr. Elle parle des travaux du monument funèbre, et dit du médaillon « qu'il est dans le genre du buste, qui certainement n'est pas parfait ». Elles ont eu toutes les deux du chagrin à cause de la mort de M. Ramsay ; comme Chopin aurait plaint M<sup>me</sup> R. ! Elle parle aussi de la mort de son mari, quoique 34 années la séparent déjà de ce moment. Enfin elle parle d'un concert de bienfaisance auquel a joué M<sup>lle</sup> O'Meara, en remplacement de M<sup>me</sup> Kalergis qui n'était pas encore arrivée à Paris.

Signé : K. ERSKINE.

MELANGES



## CHAPITRE IX

### MELANGES

---

#### QUESTIONNAIRE CONCERNANT LA VIE DE CHOPIN.

LISZT A M<sup>me</sup> IEDRZEIEWICZ :

MADAME,

Ma longue amitié avec votre frère, la sincère et profonde admiration que je lui ai toujours portée comme à une des gloires les plus nobles de notre art, m'impose en quelque sorte le devoir de publier quelques pages en l'honneur de sa mémoire. Probablement elles seront assez nombreuses pour former une brochure de 3 à 4 feuilles. Afin de donner à ce travail toute l'exactitude désirable, permettez-moi de m'autoriser auprès de vous de mes rapports d'intimité avec l'illustre défunt, et de vous adresser plusieurs questions biographiques à son sujet, auxquelles je vous serais infiniment obligé de vouloir bien joindre les réponses en marge.

Mon secrétaire M. Bellini [?], qui aura l'honneur de vous porter ces lignes, est également chargé de me transmettre votre réponse, dans le plus bref délai.

Veuillez bien agréer, Madame, l'expression de mes sentiments les plus respectueusement distingués et dévoués.

F. LISZT.

Pilsen, 14 novembre 1849.

#### QUESTION 1 (1).

La date et le lieu de sa naissance.

#### QUESTION 2.

Quel a été le caractère de son enfance ? S'y rattache-t-il quelque anecdote, quelque circonstance qui caractérisent ses goûts et ses habitudes à cette époque ?

#### RÉPONSE 1 et 2.

A la 1<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> question on ne peut répondre que dirigé par les souvenirs de la mère vivante encore ; ceux des contemporains de Chopin ne suffisent pas pour satisfaire amplement à ces deux demandes.

(1) Voici ce questionnaire ; quant aux réponses, on voit d'après le texte qu'elles ne proviennent d'aucun membre de la famille de Chopin. Je suppose qu'elles furent écrites par M<sup>lle</sup> Stirling à la prière de Liszt, puisqu'elle en a envoyé une copie à la famille Chopin. (Les questions aussi bien que les réponses sont écrites de la main de M<sup>lle</sup> Stirling sur des feuilles séparées.)



## QUESTION 3.

Quand ont commencé à se révéler ses dispositions musicales, et quelles ont été ses premières études ? Ont-elles eu de la difficulté pour lui ? L'improvisation lui a-t-elle été familière de bonne heure ?

## QUESTION 4.

A quel collègue, ou quelle école a-t-il été placé ? Ne se souvient-on pas du nom de quelques-uns de ses camarades d'étude qu'il affectionnait le plus ? Son talent musical n'était-il pas déjà très connu et très goûté alors ? N'était-il pas souvent invité par les parents de ses camarades qu'il charmait par son talent et son esprit ? N'a-t-il pas fréquenté, entre autres, la maison de la princesse Czetwertynska, dont les fils étaient ses camarades d'école, vers 1824 ? A-t-il été chez la princesse Lowicz, et dans quelques autres des grands salons de Varsovie ?

## QUESTION 5.

A-t-il été compris en quoi que ce soit dans la Révolution de 1830 ? Où était-il en novembre 1830, et durant l'année suivante ? Par quel motif a-t-il quitté la Pologne alors ? Y a-t-il laissé son père et sa mère encore ? A-t-il conservé de fréquentes relations avec les siens depuis ? Où s'est-il rendu en quittant le pays alors et quels étaient ses projets ? — Combien de concerts a-t-il donnés à Vienne et à Munich, et dans quel but les a-t-il donnés ? Était-ce la première fois qu'il se faisait entendre en public, ou la première fois qu'il donnait des concerts ?

## RÉPONSE 3.

Ses premières études de piano ont déjà révélé ses dispositions musicales extraordinaires. En s'initiant aux principes de l'harmonie, on aurait dit qu'il se rappelait une science oubliée bien plus qu'il ne l'apprenait pour la première fois. Peut-être sa faiblesse physique lui faisait trouver moins de fatigue à l'improvisation qu'à la composition écrite, qu'il n'élevait jamais à une assez haute pureté pour les exigences de son goût exquis.

## RÉPONSE 4.

Son père, homme très instruit, faisait partie de l'Université de Varsovie, qui comptait pendant l'éducation de Chopin des professeurs d'une haute distinction. L'éducation domestique avait déjà développé ses aptitudes d'une manière remarquable. Il a été très aimé de tous ses camarades d'école. Il leur a gardé un souvenir constant pendant toute sa vie, et tous ceux qui ont pu le revoir à Paris peuvent certifier de l'empressement qu'il mettait à renouer l'ancienne intimité et à se rappeler les souvenirs de son jeune âge. — Son talent précoce lui ouvrait les grands salons de Varsovie. Le grand-duc Constantin lui-même et sa femme prenaient un vif plaisir à suivre le développement surprenant de l'enfant merveilleux.

## RÉPONSE 5.

Il ne s'est jamais trouvé compris dans aucun événement politique de sa patrie. Il avait déjà quitté la Pologne en novembre 1830 et il n'y est jamais rentré depuis. Il était trop bon Polonais pour se séparer de ses frères proscrits. Mais sa piété filiale a beaucoup souffert de cette séparation d'avec les siens. La mort lui a ravi son père, il y a 4 ans ; il n'a cessé de le pleurer avec ces larmes dont le tendre souvenir du foyer domestique avait rendu la source intarissable dans son cœur. Alors comme aujourd'hui, sa sœur Louise est accourue de quelque cent lieues pour lui prodiguer avec une affection sublime des soins qu'aucune fatigue n'a pu retenir. Avant de quitter Varsovie, Chopin a donné plusieurs concerts, ainsi que dans son trajet de Vienne à Paris. Mais les plus grands succès de ses concerts n'ont jamais pu dominer sa répu-



gnance pour ce mode d'exploitation de son talent. Son génie avait besoin de plus d'indépendance que n'en laisse ordinairement un public incolore, qui arrive avec des exigences vagues, avec des préférences arrêtées d'avance, auquel il est si difficile de comprendre rien hors la voie battue, et qui très souvent fait descendre à lui l'artiste ou le poète plutôt que de s'élever à leur hauteur. D'ailleurs le genre d'effet produit par le caractère intime, non seulement des productions de sa pensée, mais même par le jeu merveilleux de Ch., ne supportait pas le grand jour des salles de spectacles.

## RÉPONSE 6.

Il était chéri par toutes les familles polonaises qui habitent Paris. Depuis l'hôtel Lambert jusqu'à la demeure la plus modeste, partout il était le bienvenu. Et pendant les 3 jours d'une sainte agonie, toutes ces familles étaient agenouillées au pied de son lit, confondant ensemble leurs larmes et leurs regrets. — Rien ne peut mieux fixer l'opinion sur la valeur d'une vie qu'une telle mort.

## RÉPONSE 7.

La vie intime de Ch. était pour lui un sanctuaire également intime ; Ch. était trop sobre de détails pour leur donner place dans sa biographie. — Il est tombé gravement malade pendant son voyage à l'île Majorque, et depuis ses forces n'ont jamais pu reprendre leur état normal. Nécessairement son humeur jadis si enjouée devait s'en ressentir de jour en jour davantage. — Il avait trop d'élévation et trop de goût pour vouloir se reconnaître dans les allusions du prince héros du roman *Lucrezia Floriani*, et il mettait tant de délicatesse et de probité dans toutes ses relations qu'il serait très difficile d'en suivre les pages intimes.

## RÉPONSE 8.

Ses opinions politiques n'ont jamais eu rien de commun avec les exagérations des personnages cités ; il ne faisait pas

## QUESTION 6.

Quelles sont les familles polonaises qu'il a le plus cultivées durant son séjour à Paris ? Quels sont ceux de ses amis qu'il affectionnait le plus dans les derniers temps ?

Mon intime liaison avec Chopin me donne peut-être aussi le droit de vous adresser quelques questions sur ses rapports avec M<sup>me</sup> Sand ?

Il serait à désirer d'avoir quelques détails sur son voyage à l'île Majorque, et l'impression qu'il a en a gardée. Quel est le temps de sa vie qui lui a laissé le plus doux souvenir ? Et les personnes dont la pensée lui était restée la plus chère dans les derniers moments ?

## QUESTION 7.

Quel caractère a pris vers la fin sa relation avec M<sup>me</sup> Sand ? Peut-on croire que le roman de *Lucrezia Floriani* avec le prince, qu'on dit être l'histoire de leurs rapports intimes, soit vrai ?

## QUESTION 8.

Partageait-il les opinions ultra-démocratiques de M<sup>me</sup> Sand ? S'intéressait-il à la cause qu'elle soutenait ? Quels étaient



ses rapports avec Louis Blanc, Ledru-Rollin, et les autres notabilités de la société de M<sup>me</sup> Sand ?

## QUESTION 9.

Avait-il déjà rompu sa liaison avec elle en février 1848 ? Et peut-on assigner les causes de cette rupture ? A-t-elle été violente ou amicale ? En a-t-il souffert, ou lui a-t-elle été facile ? Séjournait-il souvent à Nohant, et ce séjour lui était-il agréable ?

Quand a-t-il vu M<sup>me</sup> Sand pour la dernière fois ? A-t-il demandé à la revoir ? En a-t-il parlé et dans quels sentiments avant de mourir ?

## QUESTION 10.

Pourquoi est-il allé à Londres en 1848 ? Combien y est-il resté ? Pourquoi en est-il revenu ? L'anecdote que m'a racontée M. Sch[lesinger] sur les leçons qu'il donnait à la Reine Victoria qui venait les prendre chez lui, Chopin étant trop souffrant pour sortir, est-elle authentique ?

## QUESTION 11.

De quelle année date sa maladie de poitrine ? Quelle était son humeur dans les derniers temps ? A-t-il regretté la vie ? Voyait-il approcher la mort avec terreur ? Quand a-t-il cessé de composer ? A-t-il exprimé le désir d'écrire encore, alors qu'il ne le pouvait plus ? Laisse-t-il quelques œuvres inachevées, et de quel genre ?

## QUESTION 12.

Quels ont été ses derniers moments ? Le fait raconté par les journaux de musique qu'il a demandé à se parer de ses habits de concert quand il sentait la mort approcher, est-il vrai ?

A-t-il reçu les derniers sacrements ? Les a-t-il demandés ou refusés ? Et quel prêtre est venu à son lit de mort ?

de propagande, on n'en faisait pas non plus auprès de lui, elle n'aurait pu l'atteindre. Il avait l'esprit trop clairvoyant pour ne pas prévoir les malheurs du temps, trop de cœur pour y rester indifférent, et trop de jugement pour se mêler de n'importe quelle agitation politique.

## RÉPONSE 9.

Il paraîtrait que le mariage de la fille de M<sup>me</sup> Sand a fait juger cette époque assez sérieuse pour une mère, pour que le séjour à Nohant de Chopin ne pût continuer sans de graves inconvénients. La fille a assisté pieusement à sa mort. La mère n'était pas à Paris. Il n'en a pas parlé à ses dernières heures.

## RÉPONSE 10.

Attiré en Angleterre par quelques amis, il y fit un séjour de 8 mois ; mais le climat lui devint mortel. Il n'a jamais rien raconté d'extraordinaire de ses relations avec les hauts personnages de ce pays, sinon qu'ils avaient pour lui une bienveillance empressée.

## RÉPONSE 11.

L'autopsie n'a rien révélé sur le principe de sa mort. La poitrine a paru être moins compromise que le cœur. La mort a été celle d'une âme pure, résignée et croyante. Pas le moindre nuage d'outre-tombe n'est venu assombrir ses derniers moments. La confiance de la foi et de l'amour reposait tout entière dans ses traits. Il a laissé des dispositions précises qui condamnent au feu ses compositions inédites.

## RÉPONSE 12.

Il suffit d'avoir vu Chopin une seule fois dans sa vie pour le croire incapable de la petitesse d'esprit pour se préoccuper du choix d'un genre de parure pour recevoir la mort. Il l'a reçue en bon catholique, ayant fait toutes ses dévotions sous la direction et par les soins de son ancien ami l'abbé Jelowicki.



La lettre suivante, sans signature, était entourée d'une bande qui portait cette inscription (de l'écriture de M<sup>lle</sup> Stirling) : *P<sup>sse</sup> Czartoryska* :

*Monsieur, Monsieur Chopin,*

Rue Saint-Lazare, Cour d'Orléans.

Mon cher Chopin, Iza est dans son lit depuis vendredi soir ; je suis inquiète, car son rhume est si fort et si tenace que cela ressemble à une petite fluxion de poitrine.

Adieu, mon cher Chopin, nous ne pouvons vous voir aujourd'hui. J'espère que votre santé ne souffre pas de cet horrible temps. Comme c'est triste au monde !

Les lettres de recommandation suivantes ne furent pas du tout remises à leur adresse par Chopin et restèrent dans ses papiers.

Le Comte L. DE THUN, dans une lettre adressée :

Louis Kleinwächter, Docteur en droit,  
Altstadt, lange Gasse, maison Ballabene

ou

Carl Helminger jun., Docteur en droit,  
Altstadt, un hôte rare à « Goldener Baum »,

à Prague.

et écrite de Paris, 28-III-1835, recommande très chaudement Chopin, le louant comme musicien et comme homme.

M<sup>me</sup> Sophie Bascaux recommande Chopin au D<sup>r</sup> Curie [?] demeurant à Londres (14-IV-1848).

Ch. Gavard recommande Chopin à M. Hall, membre de la rédaction, ou même rédacteur du « The art-union Journal » à Londres. Dans cette lettre, écrite en français, se trouve le passage suivant : Chop. est très modeste, il craint que les gens n'essayent de tirer parti de son nom (du moins il me le semble) ; la réclame l'effraye. Surveillez-le sous ce rapport ; il ne pourra trouver de meilleurs conseils que chez vous, et s'il faut qu'un journal parle de lui, que ce soit un journal comme le vôtre.

La comtesse DE NESSELRODE KALERGIS recommande Chopin à lord Ossulston à Londres, et le prie de le recommander à lord Malmesbury [?] (15-VI-1848).

M<sup>me</sup> D. D'OBRESCOFF recommande Chopin dans les trois lettres suivantes à des personnes habitant Londres : à M. Henri Bering, à la baronne Brunow et à lord Pembroke. (Ces trois lettres sont datées du 11-IV-1848.)

*Le Gérant : A. REBECQ.*