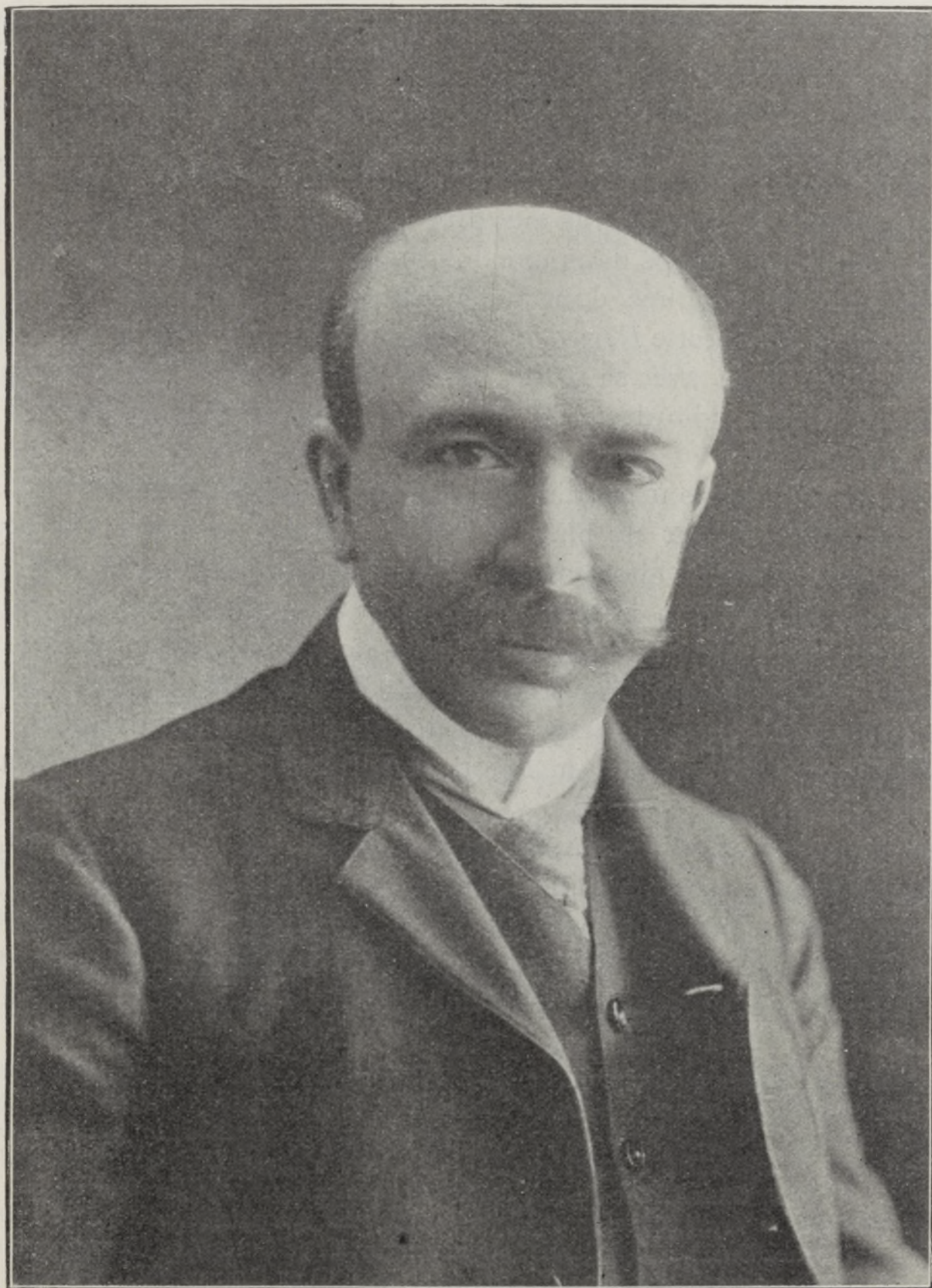


LA
REVUE MUSICALE

Nº 2 (quatrième année)

15 Janvier

1904.



M. I. PHILIPP
Professeur au Conservatoire.

M. I. Philipp : Une classe de piano au Conservatoire de Paris.

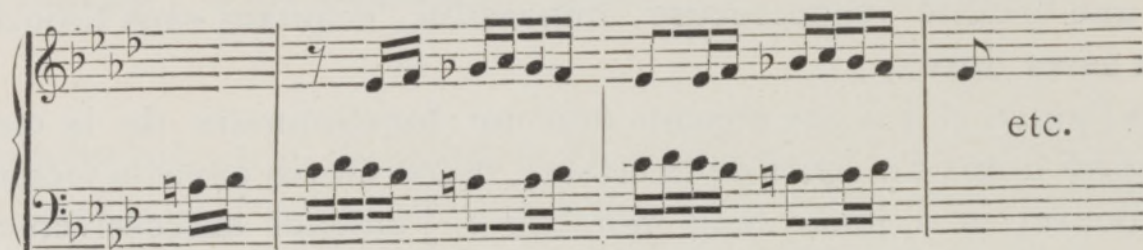
30 décembre 1903, 9 h. du matin.— Par cette matinée de froidure et de brouillard, le vieux Conservatoire, avec ses murs sales, sa cour nue, a un aspect lamentable. Devant la loge du concierge, bavarde une jeunesse rieuse et vive, flanquée de quelques mamans vénérables : à la pointe des nez, le matin a mis une tache de vermillon, et toutes les paroles se dessinent dans l'air en buée grise. En suivant un couloir, je pénètre dans une petite salle proprette où règne un gardien en calotte de velours. Sur une table est ouvert un registre. De temps en temps entre un professeur : il inscrit son nom, décroche une clef dans le casier *hommes* ou le casier *femmes*, et s'en va sans mot dire. Enfin paraît M. Philipp (1), une serviette sous le bras, enveloppé dans une longue pelisse. C'est un homme jeune, d'allure élégante et distinguée, dont je n'ai pas à décrire le visage, car on le voit sur la première page de cette *Revue*. Il me tend une main cordiale, et je l'accompagne au premier étage avec sa petite bande de disciples. Durant ces préliminaires, j'ai été frappé de l'ordre et de la régularité qui régnaient dans la vieille et illustre maison.

La classe où nous entrons est d'une grande austérité d'ameublement. Le long des murs, un banc ; autour du piano à queue, des chaises bien vite occupées. Après avoir fait le geste de l'homme qui se lave les mains dans le vide avec un savon invisible, M. Philipp appelle un nom et un jeune homme de quinze ou seize ans commence une pièce de Bach (tirée des *Suites anglaises*). Il joue très correctement, sans une défaillance, ce morceau de difficulté moyenne. Assis près de lui, le professeur l'écoute jusqu'à la fin, sans l'interrompre ; puis, le plus tranquillement du monde, avec un léger accent étranger qui transforme les *e* en *é* :

— Ça ne vaut rien. C'est tout à fait mal. Ce sont des notes de piano, et pas autre chose. Vous tapez comme un fou, et *votre cerveau ne travaille pas*. Je suis sûr que chez vous, quand vous jouez du piano, vous avez toujours la cigarette à la bouche. Est-ce que vous croyez, parce que c'est du Bach, qu'on n'a pas besoin d'avoir une pensée et un sentiment ? Demandez-vous ce que c'est que la grâce :

(1) Parmi les nombreuses publications de M. I. Philipp, je citerai seulement les ouvrages de pédagogie musicale. Chez Durand : *Méthode élémentaire, gammes et arpèges, exercices pratiques, — journaliers (avec préface de Saint-Saëns), — techniques, pour la main gauche seule*. Chez Heugel : *Exercices de virtuosité*. Chez Hamelle : *Exercices d'après Chopin ; Etudes de concert d'après Chopin et Weber*. Chez Leduc : *Deux études en doubles notes, d'après Chopin, op. 25, n° 6 ; Exercices d'extension ; le Trille*. Chez Janin (Lyon) : *Ecole du mécanisme : Exercices rythmiques ; les Gammes (essai)*. Chez Enoch : *Caprices-Etudes en octaves*. Chez Costallat : *Une heure d'exercices*. Chez Fromont : *Etudes pour la main gauche, d'après Bach*. Chez Schirmer (New-York) : *Doubles notes (exercices, études, exemples). Octaves (id)*. Chez Thompson (Boston) : *Deux études, d'après Chopin*. Chez Ricordi (Milan) : *Etudes techniques*. Il faut joindre à ces ouvrages de nombreuses rééditions des maîtres anciens (Alkan, Czerny, Schubert, Liszt, Rubinstein, Stephen Heller, etc.). Quant aux ouvrages originaux de M. Philipp, aux transcriptions à deux pianos, arrangements à quatre ou deux mains, ils sont trop nombreux pour être énumérés ici. Le journal *Der Klavier-Lehrer* (Berlin), dans son numéro du 1^{er} octobre 1903, a hautement apprécié la valeur pédagogique de ces travaux.

poignet ! — Ici, mystérieux... angoissé... terrible... Ce sont des cris de douleur et de colère... faites gronder sourdement l'orage ! etc. — Il arrête aussi le pianiste, pour lui demander de faire sentir cette entrée canonique, à laquelle il attache de l'importance :



Tout ce commentaire du texte de Beethoven est très artistique, et vraiment digne de ce que doit être l'enseignement supérieur de la musique. Plus j'entends M. Philipp rectifier le jeu superficiel de ses élèves, plus je me fortifie dans la conviction que ce qui est surtout nécessaire aux jeunes musiciens voulant arriver à la maîtrise sur un instrument quelconque, c'est la culture de l'intelligence et l'éducation *générale* du sens artistique. Les futurs virtuoses du piano doivent avoir beaucoup de « mécanisme » et se rendre maîtres de leurs doigts, cela est bien évident : je voudrais même que, pendant des mois et des années, ils fissent, *exclusivement*, des exercices d'agilité en s'efforçant de jouer avec aisance des « Etudes » très difficiles ; mais à côté de ces travaux d'assouplissement, je voudrais qu'ils fissent, loin du piano, des études d'un intérêt psychologique et moral pour élargir un peu leur intellect et se rendre capables de comprendre les chefs-d'œuvre. Je sais que cette opinion est celle de M. Philipp et fait la valeur de son enseignement. C'est d'ailleurs pour cette raison (trop méconnue des jeunes gens) qu'on a institué au Conservatoire des cours d'histoire musicale et de littérature.

Au point de vue technique, M. Philipp fait beaucoup d'observations de détail, dont l'une me semble particulièrement importante. A plusieurs reprises il dit à l'exécutant : « *Respirez !... Respirez, comme ferait un chanteur intelligent.* » Une composition musicale est comme un discours littéraire qui a des paragraphes, des périodes et des membres de phrase séparés par des signes de ponctuation. Ponctuer, quand on joue du piano, c'est détacher sa main du clavier. Sans cela, plus de rythme ! Dans les éditions usuelles, c'est le signe *legato* qui marque l'étendue d'un membre de phrase et indique le moment où il faut « respirer ». Mais, dans les éditions des Sonates de Beethoven et de Mozart, le *legato*, dix fois sur vingt, est placé à contresens. Je me suis occupé ailleurs de cette question. Je n'y reviens pas ; mais je suis bien heureux de voir un professeur comme M. Philipp y attacher l'importance capitale qu'elle mérite.

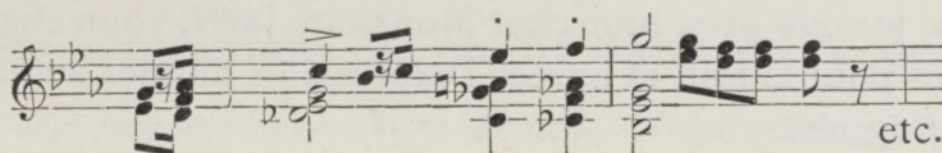
Après avoir épuisé la liste de ses élèves auxquels il donne, avec des encouragements, un sujet de travail pour la prochaine séance (nouveau morceau à étudier, partie de morceau ancien à revoir, morceau à apprendre par cœur), M. Philipp déclare la classe terminée. (Elle a duré deux heures.) Chacun de ses élèves vient gentiment lui serrer la main en disant : « Au revoir, Maître ! » et, enchanté de l'excellente leçon que j'ai reçue moi-même en voyant à l'œuvre un professeur justement réputé, je rentre dans la froidure et le brouillard. — C.

Lettres inédites de Fr. Liszt à Alfred Jaëll (1).

(1855-1859)

I

Veillez me pardonner, mon cher Monsieur Jaëll, si, quelque rassuré que je sois sur le sort et l'effet de mon Concerto *sous vos doigts*, je garde quelque légère inquiétude par rapport à l'exactitude de la poste, et viens vous demander de m'accuser réception de l'envoi que je vous ai fait de ce morceau il y a quelques jours (avant mon départ de Berlin) à votre adresse de Victoria Hotel. En même temps j'ose encore vous recommander de ne produire ce Concerto (2) qu'après deux ou peut-être trois répétitions soigneusement faites; — en particulier je désirerais qu'à l'entrée de l'Allegro Marziale le motif des hautbois et clarinettes



soit très vigoureusement accentué et rythmé.

A Berlin il était resté un peu d'indécision dans l'attaque des instruments à vent qui à ce moment doivent fonctionner en guise de trompettes, *militairement* et non pas en garde nationale, à la débandade! — En général, je ne puis entrer en facile composition à l'endroit du *rythme* et de l'*accent*, car c'est le nerf même de la musique, qui malheureusement dans beaucoup d'orchestres se trouve singulièrement relâché, et quasi *chloroformisé*.

Soyez assez bon pour vous charger de mes plus cordiales amitiés pour Joachim, dont j'aime et admire si sincèrement le haut talent et le noble caractère — et croyez bien, mon cher Monsieur Jaëll, aux sentiments très véritablement distingués et affectionnés de

Votre tout dévoué,

F. LISZT.

Weymar, 18 décembre 55.

Je compte que vous aurez la complaisance de me renvoyer la partition et les parties d'orchestre du Concerto pour le 1^{er} janvier, car j'en aurai besoin quelques jours après.

II

MON CHER MONSIEUR JAELL,

Mon Concerto se trouve chez vous en beaucoup trop bonnes, aimables et brillantes mains pour que je sois pressé de l'en retirer — et si effectivement vous

(1) Ces lettres, adressées à l'exquis pianiste que beaucoup de Parisiens se rappelleront encore, n'ont jamais été publiées jusqu'à ce jour. La *Revue musicale* adresse ici tous ses remerciements à la femme éminente qui a bien voulu s'en dessaisir en sa faveur.

(2) Ce Concerto, en *mi b*, a été exécuté en dernier lieu au Concert Colonne le 26 octobre 1902.

voulez avoir l'amabilité de le produire dans d'autres villes avec tous les avantages de votre belle exécution, je ne puis que vous en être très sincèrement obligé. — Le seul scrupule que je conserve est celui de vous occasionner toute sorte d'ennuis de répétitions que ce morceau rend presque inévitables. Peut-être cependant y aurait-il moyen de les diminuer en communiquant à l'avance (avant la répétition) la partition au chef d'orchestre avec les indications indispensables relatives au sens et au rythme, auxquels il est si aisé de faire subir les plus horribles traitements sans qu'on prenne la peine de s'en apercevoir, trouvant d'ordinaire plus commode de faire porter à l'innocent compositeur la peine des bévues d'autrui.

Me pardonneriez-vous de vous demander encore de prendre soin que le triangle ne soit pas de trop basse extraction et d'une trop grossière vibration, ainsi que de veiller à ce que l'artiste triangulaire remplisse sa tâche avec finesse, précision et intelligence (1)? — C'est un détail de minime importance en apparence, mais auquel je tiens.

Veillez bien, je vous prie, mon cher Monsieur Jäell, vous charger de mes très cordiales amitiés pour Litolf et agréer l'expression de mes sentiments très affectueusement distingués.

F. LISZT.

28 décembre 55.

Si vous n'avez plus besoin du Concerto après le 20 janvier, je vous serai obligé de me le faire parvenir ici, car je n'en possède pas de copie.

III

MON CHER MONSIEUR,

Je profite du premier moment de liberté qui m'est accordé depuis mon retour de Vienne, pour vous remercier de votre lettre et vous dire combien je suis charmé d'apprendre que mon Concerto ne vous a causé ni ennuis ni inconvénients. Par rapport à l'effet de mes compositions, j'avoue que je suis d'ordinaire passablement sceptique, car l'expérience m'a trop appris combien le succès des œuvres qui valent infiniment mieux que les miennes dépend de toutes sortes de circonstances extrinsèques qu'il est impossible de prévoir, plus encore de dominer. De tous les arts c'est certainement la Musique qui se trouve dans les conditions de dépendance les plus fâcheuses, et soumis aux chances les plus anormales. Il lui faut avant tout des interprètes intelligents et habiles, et puis un auditoire bien disposé, et dont les oreilles ne soient pas trop longues. Par le temps qui court, il devient très malaisé de se faire place. — Si l'on apporte du nouveau, les gens vous demandent du vieux, et si on leur donne du vieux, ils trouvent qu'il y manque le nouveau. Le meilleur parti à prendre reste encore de travailler consciencieusement et de tâcher de bien faire — en laissant dire.

Relativement à votre obligeante intention de produire mon Concerto à Pétersbourg, je vous propose de faire copier la partition à Berlin où vous pourriez la prendre en passant chez M. de Bülow. — Cette copie pourra être prête dans

(1) Il s'agit sans doute du solo de triangle qui pose le rythme du Scherzo.

une huitaine de jours et je vous prie de me faire savoir par deux mots si cette proposition vous arrange, ou si vous préférez que je vous envoie le Concerto à Pétersbourg par l'intermédiaire de M. Schlesinger. De plus je vous joindrai une copie d'un arrangement à *deux Pianos* du même morceau dont vous trouverez peut-être plus facilement occasion de vous servir, et qui vous mettrait en tout cas à même de laisser la grande partition entre les mains du chef d'orchestre.

Veillez bien recevoir, mon cher Monsieur Jaëll, avec mes très sincères remerciements, l'expression des sentiments les plus distingués et affectueux

de votre tout dévoué,

F. LISZT.

Weymar, 19 février 56.

(A suivre.)

L'Enseignement du chant dans les lycées.

(Extrait d'un rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique.)



LES ENFANTS CHANTEURS.

Je pense que l'étude de la musique, loin de nuire à l'enseignement général en lui enlevant une parcelle du temps qui lui est destiné, ne peut que lui être profitable. Elle apporte dans l'aridité des travaux ordinaires une diversion aimable, développe le sentiment du beau, fait aimer l'école et, par cela même, augmente chez l'enfant son ardeur pour l'étude.

Il importe, à mon sens, de n'imposer aucune méthode, aucun procédé. L'instituteur doit avoir la liberté de choisir, sinon parmi tous les ouvrages existants, du moins parmi ceux qui auront été examinés par une commission compétente, celui qu'il préfère ou qu'il juge devoir mieux convenir à ses élèves selon leur degré d'avancement.

Cette latitude laissée à l'instituteur offre, en outre, plusieurs avantages :

1^o L'instituteur a ainsi une responsabilité plus grande. S'il n'obtient pas les résultats qu'on est en droit de lui demander, il ne peut se retrancher derrière une méthode *imposée* et sur laquelle il rejettera toute la faute ;

2° Des hommes d'expérience et de talent, sachant que tous les ouvrages estimables peuvent être employés, n'hésiteront pas à chercher des procédés nouveaux, à écrire des méthodes, des solfèges ou des œuvres chorales; tout cela pour la plus grande prospérité de l'enseignement.

Ce qui doit être *imposé*, c'est un *programme d'études*, et l'instituteur doit absolument s'y conformer.

Il me semble utile, peut-être indispensable, que l'enseignement musical, à tous les degrés de l'enseignement, soit l'objet d'une inspection spéciale. Cette inspection, à défaut d'un personnel complet et permanent, pourrait être utilement faite par des professeurs que l'administration choisirait parmi les plus méritants pour leur confier une ou plusieurs missions temporaires. Il conviendrait à cet effet d'établir par voie d'examen ou de concours un certificat d'aptitude aux fonctions d'inspecteur du chant. Je crois que l'on trouverait, dans les principaux centres surtout, des musiciens instruits qui accepteraient volontiers de semblables missions.

Les rapports adressés au Ministère permettraient de comparer la situation de l'enseignement musical dans les différentes régions de la France, et, en peu de temps, d'en rendre l'organisation aussi parfaite que possible.

Pour les écoles primaires, le programme en usage dans les écoles de la ville de Paris pourrait servir, au moins à titre de document.

Il exige que l'on commence par faire apprendre de mémoire aux jeunes enfants, de petits chants faciles à retenir, dont les paroles toujours correctes, irréprochablement prosodiées sur la musique, offrent toujours un sujet moral instructif ou patriotique.

L'oreille et le goût de l'enfant se forment ainsi peu à peu. Les premières études, loin de le rebuter, lui causent un plaisir extrême, et bientôt il désire lui-même connaître les signes au moyen desquels on écrit ces mêmes chants.

Le début des études musicales est d'accord avec le principe pédagogique, et l'on pourrait dire presque naturel, qui veut que l'on ait l'idée d'une chose avant de connaître le signe convenu au moyen duquel on la représente.

DAHNNÄUSER,

Inspecteur de l'enseignement du chant.

La musique au point de vue sociologique : le canon (1)

Essayez d'imaginer une société (par exemple les habitants d'une ville) dont chaque membre serait un individu vivant à part soi, sans rapports d'aucune sorte avec ses voisins; où les hommes ne se ressembleraient ni par le costume, ni par le langage, ni par le mode d'alimentation et de travail, ni par les idées, les goûts, les divertissements et la tendance des volontés: vous n'aurez pas de peine à comprendre qu'une telle société n'existe pas, et qu'elle est impossible. Vous conclurez que toute société repose sur *l'imitation*.

Essayez d'imaginer une composition musicale, de n'importe quel genre —

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

depuis la mélodie en plain-chant toujours chantée à l'unisson jusqu'à la symphonie moderne la plus compliquée, — où il n'y aurait aucune ressemblance, soit entre les membres d'une même période, soit entre les membres de périodes successives ; où chaque partie serait absolument indépendante et où on ne reverrait jamais deux fois la même formule : vous n'aurez pas de peine à comprendre qu'une telle musique n'existe pas, et qu'elle est impossible. Vous conclurez que toute musique repose sur *l'imitation*.

De cette analogie résulte la possibilité d'étudier l'art au point de vue sociologique.

L'histoire de la musique (à partir du plain-chant) se confond avec celle de l'art qui s'efforce d'introduire des imitations dans les diverses parties d'un même morceau. J'ai cité déjà un célèbre canon du XIII^e siècle où est appliquée de la façon la plus rigoureuse cette loi de l'imitation qui introduit l'unité dans la diversité. En remontant plus haut encore, on trouve des documents analogues (entachés, il est vrai, de certaines duretés qui, pour notre oreille moderne, sont pénibles).

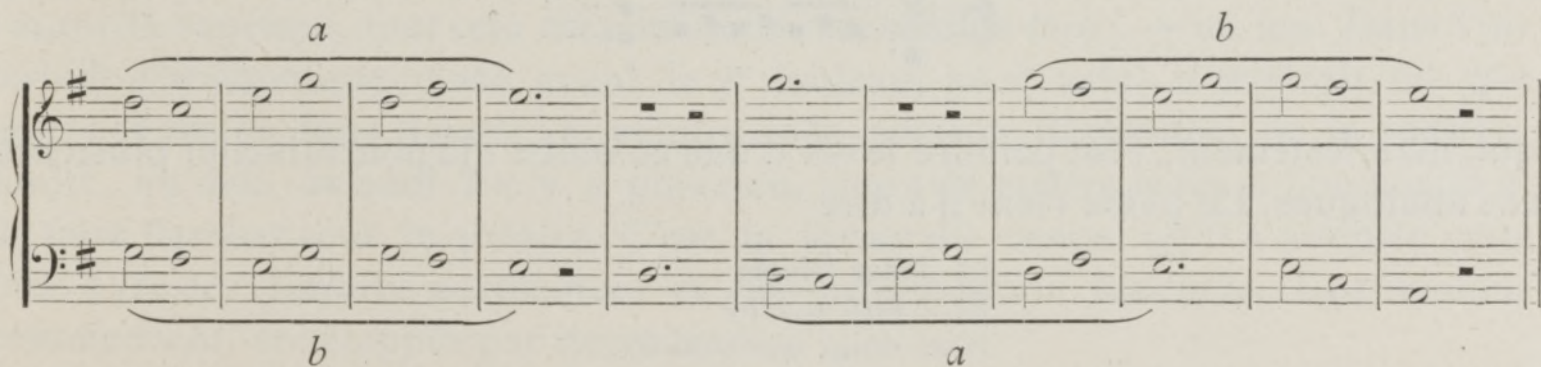
C'est au XII^e siècle que, pour la première fois peut-être, un théoricien parle de *l'art de l'imitation en musique* ; ce théoricien est Jean de Garlande, de l'abbaye de Saint-Paul à Besançon. Dans son *Traité sur les principes du déchant*, il signale deux sortes de « répétition » : la répétition qui a lieu dans la même partie, et celle qui a lieu dans deux parties différentes. Il en donne l'exemple suivant, qu'on peut reproduire à titre de curiosité historique :



M. de Coussemaker commente ainsi cet exemple : « Ici se révèle pour la première fois un des faits les plus curieux de l'histoire de l'harmonie au moyen âge. Sous le nom de *répétition de voix différentes*, Jean de Garlande entend ce que nous appelons contrepoint double. L'exemple qu'il donne ne peut laisser aucun doute sur ce point. » M. de Coussemaker force un peu les choses en parlant ainsi ; mais il y a là un curieux exemple d'effort vers l'imitation et la symétrie.

Un autre exemple d'imitation réelle est donné par une pièce que le même de Coussemaker a découverte dans un autre traité, au British Museum, et qui contient deux textes importants ; le premier est un *Posui adjutorium* de Pérotin, organiste de Notre-Dame de Paris au XII^e siècle ; le second est d'un anonyme.

Voici le texte de Pérotin :



Ces combinaisons de notes nous paraissent aujourd'hui barbares ; mais l'historien qui cherche à se rendre compte de la genèse d'un art ne saurait les négliger.

(A suivre.)

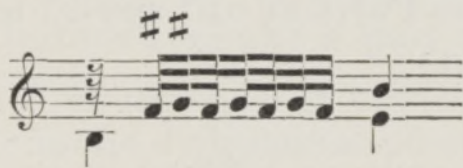
JULES COMBARIEU.

Notes sur la « Reine Fiammette »



Le très brillant, très lyrique et très artistique livret de la *Reine Fiammette* a un défaut : il manque de concision (même après quelques coupures de la dernière heure). Il arrive parfois que le même chanteur a trop longtemps la parole ; il y a des scènes inutiles et faisant hors-d'œuvre, *purpurei panni*, où la recherche d'un effet facile est visible : le nocturne (d'ailleurs charmant) qui termine le premier acte ; plus loin, un « Sonnet de Pétrarque », un chœur de chasseresses dans

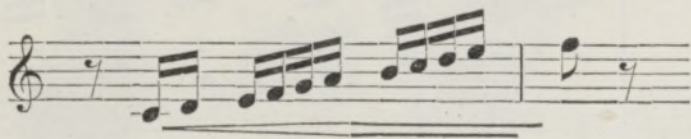
le lointain — n'est-ce pas une *scriberie* ? — pour marquer le lever du jour, etc. Enfin, et en général, un peu de surabondance verbale dans les traits pittoresques. Il en résulte que le musicien, soucieux de traduire exactement le poème et de ne rien omettre, est à l'étroit. Sa pensée musicale est gênée ; il nous montre des taches de couleur successives et menues, plutôt que les belles constructions dont il est capable. La grosse difficulté, pour un compositeur d'opéra, n'est point de traduire une idée quelconque avec l'orchestre ; c'est de distinguer d'abord l'important et l'accessoire, le trait essentiel à l'action et celui qui n'est qu'une prouesse de rhétorique ; c'est, en un mot, de bien déterminer les surfaces qu'il faut couvrir de musique d'après l'importance et la subordination des idées. Je reproche à M. Leroux (on peut lui parler franchement, aujourd'hui que le succès de son œuvre est assuré) d'avoir montré parfois trop de respect pour certains détails du livret, et de n'avoir pas fait des sacrifices nécessaires. Au deuxième acte, Danielo, d'abord assombri par la pensée du meurtre dont on l'a chargé, devient radieux en voyant Orlanda ; et pour exprimer ce brusque passage du désespoir à la joie, il use du symbole suivant : « le cyprès, chargé de corbeaux, a vu *passer une colombe* ». Croirait-on que sur ces derniers mots il y a un gloussement de clarinette, plusieurs fois répété,



qui, manifestement, veut peindre le vol d'une colombe ? Je pourrais citer plusieurs cas analogues. Le poète vient-il à dire

La danse frivole
Et le luth touché
D'un doigt qui s'envole,

il y a, sur ce dernier mot (que la rime conduit par la main, n'est-ce pas ?) un joli trait de flûte qui « s'envole » :



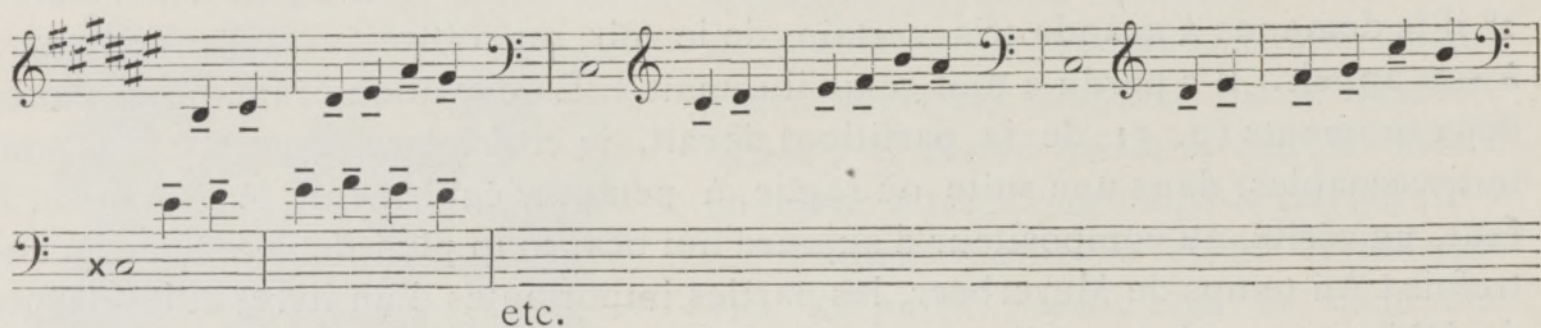
En revanche, le compositeur ne paraît pas, en d'autres pages, avoir fait une analyse suffisante des valeurs relatives du texte littéraire. Dans un récit assez long et très soigné, Daniello fait connaître les circonstances où il a perdu son frère : 1^o il le demande à grands cris, certain de le voir reparaître ; 2^o rien ne répond à son appel... Il a perdu « tout ce qu'il aimait ». L'opposition dramatique de ces deux moments (p. 51 de la partition) devait, je crois, être respectée ; ils sont indiscernables, dans une suite où règne, à peu près également, le *fortissimo*. Il faut, en vérité, au compositeur d'aujourd'hui beaucoup plus de jugement qu'autrefois ! Au temps de Meyerbeer, les parties importantes d'un livret et les parties de déblayage ou de remplissage apparaissaient tout de suite et d'elles-mêmes, comme marquées aux deux crayons ; notre conception du drame lyrique, en voulant l'unité, rend plus délicat le discernement des valeurs : mais c'est, je crois, le premier point de vue auquel il faudrait se placer en appréciant un musicien écrivant pour le théâtre.

La musique de M. Xavier Leroux ressemble beaucoup, par ses qualités, à celle de M. Massenet : elle est extrêmement variée et souple, grâce à une rare connaissance du « métier ». Beaucoup de pages sont spirituelles et vives, avec une jolie couleur faisant tableau de genre ; d'autres chantent le sentiment ou la grande passion avec cette force enveloppante et prenante dont l'auteur d'*Esclarmonde* semblait avoir le privilège. Jamais de surcharge. L'air et la lumière circulent toujours dans l'orchestre qui — sauf une exception que je vais dire — se maintient dans des régions de sagesse.

Pour obtenir des effets de grâce et de poésie, M. Leroux emploie des moyens tout à fait charmants : il aime, par exemple, à faire chanter deux flûtes en les baignant dans la demi-teinte des violons en sourdine ; il fait grand usage des harpes ; à l'occasion, mais très sobrement, il détache la phrase type d'un violoncelle ; il enlève toute la masse instrumentale et lui donne de la légèreté par le pizzicato des contrebasses ; et il ne proscriit pas le *tutti* vibrant des violons... Tout cela est infiniment agréable, d'une habileté rare, mais ne paraît pas contenir d'innovations essentielles qu'il faille noter. M. Leroux connaît aussi le secret de tous les styles : faire un pastiche des écrivains religieux du xvi^e siècle, passer d'une habanera à une phrase de caractère mystique, traduire le mystère de la nuit commençante ou entourer de sonorités triomphales un représentant de l'autorité suprême, tout cela est pour lui — ou semble être ! — un jeu. Dans l'interlude symphonique (placé avant le 3^e tableau, au 2^e acte), il reparaît tel que nous l'avons vu dans *Astarté* : le peintre de la passion déchaînée, de la passion-limite, au delà de quoi il n'y a plus rien, sinon de mettre le feu à l'orchestre et de faire flamber tout le théâtre. C'est la forme du canon qu'il a adoptée cette fois, avec des timbres particuliers et des progressions énormes. Les violons commencent, enveloppés par des trémolos :



Puis, ce sont les cuivres qui alternent avec les violons, et enfin les cuivres tout seuls qui, conservant la forme du canon, reprennent le motif, en le haussant chaque fois d'un ton toujours sur des trémolos) :



Après un *poco allargando*, un *poco accelerando*, un *allargando molto* ; après des trilles sur une gamme dont chaque note est d'abord une blanche très appuyée, puis une noire soulignée par des syncopes — le tout engagé dans un *crescendo* incessant — on aboutit à cette explosion formidable des trombones :



Musicalement, cet effet est un peu gros et un peu facile : esthétiquement, est-il bien juste ? Les deux amants dont il y avait à nous peindre les transports ne sont pas des possédés ayant bu le philtre magique. Orlanda n'est ni une Iseult, ni une Phèdre, ni une Médée : c'est une enjouée, comme la marquise Mahaud d'*Eviradnus*, dans la *Légende des Siècles*. Danielo est « pâle et frêle ». Un pareil orage doit le briser ! Il y a trop de déchaînement et de réalisme sensuel, pas assez de grâce et de « romance » dans cette scène. M. Leroux embrase tout et fait voir un incendie grandiose, là où aurait suffi une flamme légère, une *fiammette*. Je reconnais d'ailleurs que tout s'apaise, après les mesures que j'ai citées ; à cette exceptionnelle dépense de force succède, comme réaction nécessaire, une scène de douceur. Le contraste est très habilement établi et ne manque pas de beauté. Mais peut-être l'unité fait-elle un peu défaut dans l'ensemble de l'œuvre.

On a loué avec raison la mise en scène de cet ouvrage. M. Carré s'est montré, comme d'habitude, plein d'imagination et de goût. A M^{me} Garden, qui a eu un gros succès, je reprocherai d'abuser des attaques en dessous de la note. — C.



Giacomo MEYERBEER (1791-1864).

Nous nous proposons de consacrer prochainement un numéro spécial à Meyerbeer. Pour aujourd'hui, nous publierons des fragments de la lettre suivante, fort curieuse et très peu connue, où l'on verra que les *Huguenots* faillirent être envoyés à l'Opéra-Comique.

Bade, le 2 juillet 1834.

A Monsieur Scribe.

Mon cher ami !

... Je vous ai dit à mon dernier séjour de Paris que votre exécution du rôle de Marcel ne répondait pas à l'idée du caractère musical du rôle dont je vous avais donné l'idée et qu'en outre il y avait beaucoup trop de morceaux pour voix de femmes ; à cela vous m'avez répondu que vous me laissiez le maître de remédier à cela comme je l'entendrais avec ou sans parler, et que vous me promettiez d'arranger le tout d'après

mes arrangements, pourvu que je ne vous demandasse ces arrangements que tout ensemble et quand la partition serait finie. Eh bien, mon cher ami, j'ai agi d'après vos ordres. J'ai récrit pour mes besoins musicaux tout le rôle de Marcel (et pas en allemand, quoique cela m'eût été plus facile, mais en italien, parce que vous comprenez cette langue) ; j'ai trouvé également le moyen de parer à l'absence de voix de femmes dans un trop grand nombre de morceaux ; enfin quelque autre changement qu'il me fallait je les ai trouvés aussi, à l'exception de quelques-uns ; mais il faut que vous approuviez, arrangiez et classiez tout cela avant que je puisse dire à un directeur que ma partition soit complète, quoique au fond elle l'est pourtant. Elle ne vous prendra pas beaucoup de temps et pour moi pourtant cette besogne est indispensable, car on ne pourrait jamais livrer l'ouvrage à la copie sans cela. Je désirerai donc vivement à cause de cela que vous puissiez me consacrer vos loisirs pour cette opération, ou au moins la commencer pendant mon court séjour à Paris. Bien entendu qu'avant de commencer je saurai catégoriquement si je laisserai l'ouvrage au grand Opéra, ou s'il doit prendre le chemin de l'Opéra-Comique, parce que dans ce dernier cas ces changements devraient peut-être se faire autrement.

..... L'Opéra-Comique m'intéresse vivement. Je suis enchanté qu'il soit enfin dans les mains d'un directeur actif et intelligent comme l'actuel, et je brûle véritablement d'écrire au plus vite pour ce théâtre un ouvrage, où les rôles soient à la taille des chanteurs. Je le désire même tant que, pour faire plus vite, je veux d'abord leur faire un ouvrage en 1 ou 2 actes, pour qu'il puisse être déjà représenté immédiatement après *Valentine*. Je me mettrai à la quête d'un tel poème dès que j'arrive à Paris, trop heureux si dans votre vieux portefeuille dramatique il se trouvait pareille chose disponible.

Adieu, mon cher ami, je suis dans l'espérance de vous revoir à Paris.

Votre très dévoué,

MEYERBEER.

Voulez-vous que je vous envoie de suite par la diligence le manuscrit du Portefaix, ou que je le garde jusqu'à mon arrivée à Paris ?

Les Concerts

CONCERTS CHEVILLARD. — 27 décembre 1903. — Un beau programme, mêlé, un peu compact, d'œuvres de Beethoven, de Berlioz et de Wagner. L'ouverture d'*Egmont*, et la *Symphonie pastorale*, délicatement jouée. *La Chasse et l'Orage des Troyens*, dont le début et la fin, si poétiques, sont, par moments, de sentiment et de timbres tout « debussystes ». L'ouverture de *Tannhäuser*, prise dans un mouvement un peu rapide. Les *Murmures de la Forêt de Siegfried*, des frag-

ments du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*, et le prélude du troisième acte de *Tristan*, plein du souffle de la mer.



M^{me} Raunay a chanté *Rêves* de Wagner, et l'admirable air de Cassandre, de *la Prise de Troie*, égal aux plus beaux airs de Gluck, avec la nuance de morne tristesse qui est propre à Berlioz.

R. R.

3 janvier 1904. — Le public fait un accueil assez froid à la deuxième *Symphonie* de Borodine (1^{re} audition à ce concert), qui en effet ne vaut pas la première : le premier mouvement ramène avec une persistance monotone un motif chromatique, très sombre, mais assez pauvre ; l'andante se répète beaucoup aussi, et le finale, plus coloré, n'est guère mieux conduit ; reste le scherzo, morceau de construction facile, puisqu'il ne comporte point de développement : ce scherzo est joli, mais j'attendais des idées plus fraîches et plus décidées. Œuvre gênée et mal venue. L'Ouverture du *Carnaval romain* est rendue avec beaucoup de délicatesse, le Prélude et la Mort d'Yseult avec beaucoup d'accent : quelle musique impérieuse, qui ne dit que ce qu'elle veut dire et nous impose ses pensées ! Il y a des jours où je préfère des œuvres plus larges et moins exactement appropriées, qui laissent rêver davantage. Le *Manfred* de Schumann est du nombre : cette ouverture tumultueuse peut nous peindre tous les troubles d'une âme passionnée, et chacun y trouvera son bien. J'aurais souhaité plus de fougue dans l'exécution. Je n'ai que des éloges à faire pour la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, où M. Chevillard a bien raison de ne ralentir que légèrement les premières notes. Mais pourquoi vient-elle à la fin du programme ? On sait le goût de l'illustre chef d'orchestre pour la chronologie ; en ce moment même il nous annonce une audition chronologique des Symphonies de Schumann, qui ne sera pas la première. Ne pourrait-il mieux respecter l'ordre des temps dans chacun de ses programmes ?

L. L.

10 janvier. — L'Ouverture pour un drame, de M. P. de Bréville, a d'abord été écrite pour la *Princesse Maleine*, de Mæterlinck, et exécutée sous cette forme en Belgique, voilà douze ans environ. Depuis, l'auteur a remanié son œuvre en retranchant toute allusion directe au drame de Mæterlinck ; elle a ainsi gagné en vigueur et en logique ce qu'elle perdait en détails pittoresques : elle ne nous montre plus que la lutte entre deux idées, dont l'une est frêle et charmante, l'autre énergique jusqu'à la brutalité. L'intérêt se soutient jusqu'au triomphe final de la destinée cruelle ; si d'ailleurs ce triomphe s'affirme ici avec plus d'éclat que dans le drame, je n'en suis pas autrement choqué : le rôle de la musique n'est-il pas justement de donner une voix aux puissances muettes ? Le public a fait un excellent accueil à cette œuvre émouvante et raffinée ; ainsi la musique de M. de Bréville a retrouvé dans une grande salle le succès obtenu la veille, devant une élite d'amateurs, chez M^{me} la Princesse de Cystria, où l'on avait applaudi d'exquises mélodies : *la Belle aux bois*, *la Forêt charmée*, et surtout *Aimons-nous*, duo pour soprano et ténor, d'un sentiment profond et pur.

L. L.

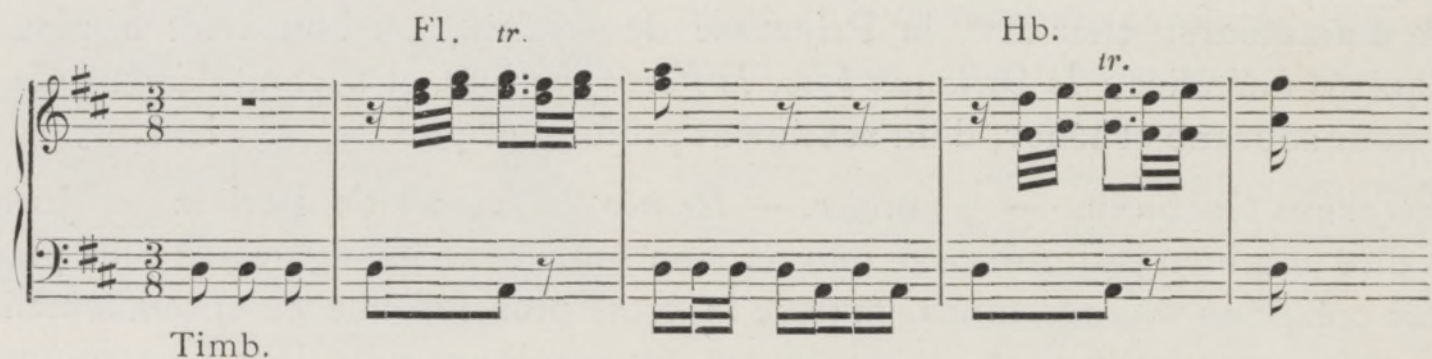
CONCERTS COLONNE. — 3 janvier. — *Roméo et Juliette* de Berlioz. — Je ne puis dire combien j'admire cette œuvre. Non seulement je l'égale aux plus puissantes créations wagnériennes, mais je la crois plus féconde en enseignements et en ressources pour l'art, — ressources et enseignements dont l'art français contemporain n'a pas encore tiré tout le parti possible. Je pensais, en l'entendant, à cette récente profession de foi d'une jeune école musicale, qui veut « le

triomphe de la musique naturelle, libre et mouvante comme le discours, plastique et rythmique comme la danse antique » (1). — Cette musique, la voici ! Vous n'en trouverez nulle part un modèle plus accompli. Il est vrai que vous répudiez ce modèle. Vous ne cachez pas, le plus souvent, votre dédain pour Berlioz. C'est ce qui m'inspire, je l'avoue, quelque doute sur l'efficacité de vos efforts. Je crains qu'il n'y ait plus d'archaïsme que de vie véritable dans votre prétention à la « libre » musique, si vous ne sentez pas la liberté merveilleuse de celle-ci, voile transparent et souple d'une âme passionnément vivante. — Je ne parle pas seulement des pages célèbres de l'œuvre, de cette *tristesse de Roméo*, quel'orchestre Colonne a exécutée d'une façon remarquable, mais des pages les moins connues, les plus rarement jouées, comme le *Scherzetto* chanté de la reine Mab, ou le *Réveil de Juliette*, et la mort des deux amants. J'entends dire quelquefois que cette musique est obscure et littéraire. Je la trouve au contraire d'une justesse expressive et d'une clarté merveilleuse. Et quelle sobriété ! C'est une langue magnifique ; pas un mot de trop, et pas un mot qui n'exprime et ne peigne d'une touche infaillible — *Le convoi funèbre de Juliette* est d'une grandeur de style et d'une pudeur de sentiment que seuls trois ou quatre grands maîtres ont connues. — Quant au *serment de réconciliation* de la fin, qui tient à la fois de la *Bénédiction des Poignards* des *Huguenots* (1836), et de la *Marche des Pèlerins* du *Tannhäuser* (1845) (2), il fait comprendre beaucoup de choses, — deux, entre autres : l'indulgence excessive de Berlioz pour Meyerbeer, envers qui il avait les sentiments du grand artiste créateur, qui reprend son bien chez un artiste moindre, et qui lui en sait gré, — et la rancune de Wagner, dont le génie despotique n'aimait pas le partage de la gloire, et n'était pas beaucoup plus hostile aux pires ennemis qui se mettaient en travers de son chemin, qu'au rival de génie qui en faisait plus de la moitié d'avance, et était le premier à exprimer avec une perfection superbe ce qu'il ne devait exprimer lui-même que six ans plus tard, — ce qu'il sentait peut-être déjà à cette époque.

L'orchestre Colonne s'est surpassé dans une des œuvres les plus difficiles à exécuter qui soient en musique. Sauf quelques instants de sa lourdeur habituelle, dans la *Scène d'amour* par exemple, où les charmants détails étaient empâtés et brouillés, il a une frénésie romantique, une vie, une violence, une mobilité admirable. MM. Daraux et Mauguière, M^{me} Auguez de Montalant, ont été assez bons. Le succès fut triomphal.

ROMAIN ROLLAND.

SCHOLA CANTORUM. — 26 décembre. — Le nom seul d'oratorio a pour nous quelque chose de si grave et de si solennel que plus d'un, l'autre soir, a dû être surpris de ce début de l'*Oratorio de Noël*, de J.-S. Bach :



(1) *Tribune de Saint-Gervais*, novembre 1903.

(2) *Roméo et Juliette* date de 1839.

Sans doute ces appels guerriers et le chœur triomphal qui leur fait suite sont tirés, comme nous l'apprend M. A. Pirro dans son excellente notice, du *Dramma per musica*, composé en 1733 pour l'anniversaire de la reine de Pologne, électrice de Saxe. Mais ce qui est remarquable, c'est justement que Bach ait cru pouvoir donner un sens religieux à une musique profane. Sa foi, plus naïve que la nôtre, ignorait certains de nos scrupules ; et s'il savait comme nous s'abîmer dans la contemplation de la grandeur divine et de la faiblesse humaine, il avait ses heures de confiance et d'espoir, et la joie n'était pas à ses yeux un péché. La joie est à sa place, en cette fête de Noël où le salut apparaît aux hommes, sans s'assombrir encore des tourments de la Passion. La tendresse l'accompagne, mêlée d'une pitié attendrie pour l'enfant qui repose, et que les bergers de la plaine sont les premiers à adorer. Tels sont les sentiments que Bach a exprimés avec plus de naturel et de fraîcheur que personne ; presque tous ses airs pourraient s'intituler, à la mode ancienne, *air tendre*, *air gracieux*, ou *air gai*. Il n'est pas jusqu'à la Pastorale par où débute la 2^e partie qui ne fasse songer aux meilleures pages descriptives de Gluck ; mais cette musique est, en sa douceur limpide, d'une trame serrée et suivie : et c'est justement cette solidité de structure qui maintient à l'œuvre son sérieux et sa grandeur, la garde des attendrissements faciles, la rend digne du mystère qu'elle célèbre. M. Fröhlich a chanté avec une ampleur admirable ses récits et son air. M^{me} de la Mare, dont la voix est fort bien timbrée, a eu plus d'émotion que de coutume, et M. Giraud s'est fort bien tiré, au pied levé, de la partie de ténor. Quant à l'orchestre, composé des élèves de la *Schola*, et dirigé par M. d'Indy, il faisait songer, à la fois par son excellente interprétation et par les défaillances de l'exécution, à une société d'amateurs, dont la dextérité n'aurait pas égalé le zèle. Et certes, entre le fini du détail et la justesse du sentiment, il n'y a pas lieu d'hésiter.

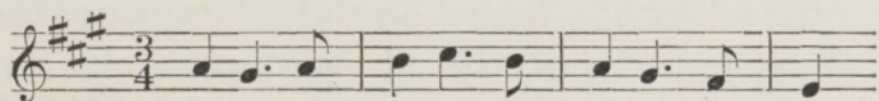
Le concert commençait par le concerto en *ré* mineur de Bach pour piano et instruments à cordes. Un jeune pianiste espagnol, M. Joseph-Joachim Nin, s'y est révélé : beaucoup de vigueur et de précision dans les attaques, le sens du rythme, la puissance du son et la belle tenue du style, telles sont les qualités dominantes d'un jeu viril avant tout. M. Nin, élève de Vidiella et de Moszkowsky, est connu en Espagne et en Amérique, mais non encore en France. Nous espérons que l'occasion de l'entendre se représentera bientôt pour nous : il a su affirmer superbement la carrure du premier motif de son concerto, et faire sonner avec l'éclat des trompettes le thème du finale ; il est sans rival dans la musique héroïque. — L. L.

ROUEN. — CONCERT CHEVILLARD. — Le concert récemment donné par M. Camille Chevillard et son orchestre a obtenu un vif succès. M. Louis Joly, l'organisateur de cette belle soirée artistique, a droit aux remerciements de tous les vrais musiciens de notre ville.

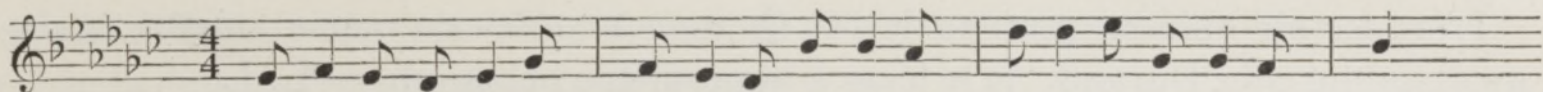
Le programme était composé d'œuvres que M. Chevillard a depuis lors fait entendre à ses concerts dominicaux de Paris : l'ouverture d'*Egmont*, la symphonie en *ut* mineur, les *Murmures de la forêt* de *Siegfried*, les fragments symphoniques extraits du 3^e acte des *Maîtres Chanteurs* et l'ouverture de *Tannhäuser*, dont l'exécution souleva d'enthousiastes applaudissements.

Un intermède vocal divisait le concert en deux parties. C'est à M^{lle} Vila, M^{me} Mayran, MM. Barre et Jan Reder (Quatuor vocal de Paris) qu'incombait

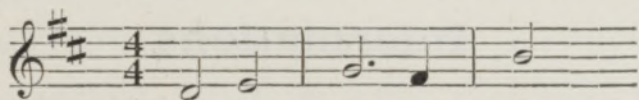
Des mélodies accessoires viennent s'y joindre, plus douces, mais aussi ferventes ; témoin la seconde idée du premier mouvement :



ou celle du finale, qui n'est pas sans analogie, d'ailleurs, avec la précédente :



L'un et l'autre de ces deux motifs s'accompagne d'harmonies soutenues et fondues, précises cependant, grâce aux grands mouvements de la basse : le tout est d'un excellent style symphonique, et rappelle un peu, malgré l'accent moderne, la manière de Beethoven. Le plan de l'œuvre est très simple. Elle débute par une introduction en *ré* mineur où s'indiquent les premiers linéaments du thème principal ; puis ce thème s'expose avec ampleur, pour mener à la seconde idée (en *la* majeur), qui ramène à son tour l'introduction, mais au même ton de *la* (mineur). Après quoi le développement redescend par degrés jusqu'en *ré* mineur, et le premier thème revient, sur un rythme brisé, timide : c'est la réexposition, qui se termine par la reprise de la seconde idée, en *ré* majeur cette fois. Rien de plus classique que cette construction. L'andante repose sur une longue phrase, issue d'un fragment du thème :

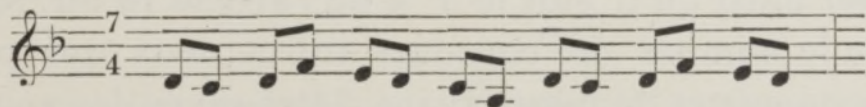


J'en aime beaucoup les développements, surtout celui-ci, où la dernière partie de la phrase se combine avec elle-même en canon :



Je sens en ces quelques lignes une tristesse mâle et un peu rude, qui est belle.

Le finale présente encore le thème principal, mais transposé en un rythme à sept temps qui ne permet point de repos :



Il y a beaucoup de vigueur dans les variations rythmiques qui suivent : c'est le tournoiement d'une fête qui s'anime ; les musiciens noteront le contresujet qui glapit au-dessus du thème, et les curieuses dissonances de fausse octave qui accusent le rythme. Ce finale est d'ailleurs construit en forme de premier mouvement : la seconde idée, présentée d'abord en *sol* b, est ramenée, pour finir, au ton de *ré* majeur, où se réexpose enfin le premier motif, en une strette préci-

pitée. Ainsi se termine une composition où l'on reconnaîtra les meilleures qualités de l'école moderne : le sérieux d'abord et la science, puis la sincérité et la noblesse de l'inspiration, enfin la tenue du style, l'unité du ton, et la simplicité du plan unie au raffinement des détails. M. Witkowski est un digne disciple de M. V. d'Indy.

LOUIS LALOY.

L'espace me manque pour parler du *Quatuor* à cordes du même auteur, également publié chez Durand. Je le ferai à la première occasion. — L. L.

OUVRAGES REÇUS

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733). — *Pièces de clavecin*, transcrites par Louis Diémer. Livre I, Paris, Durand et fils.

CH. M. LÖEFFLER. — *Quatre mélodies* pour chant et piano, sur des poèmes de Gustave Kahn. New-York, Schirmer ; Paris, Durand et fils.

EMILE RATEZ. — *Paula*, tragédie lyrique en 5 tableaux, poème de Jane Grail et Edouard Droz. Paris, Rosoor-Delattre.

AD. MERCIER. — *Par les chemins* (A. Silvestre) et *Pauvre aveugle* (J. Richepin). Paris, Hamelle.

Informations

OPÉRA-COMIQUE. — Un concours pour un emploi de violon à l'orchestre de l'Opéra-Comique aura lieu prochainement à ce théâtre.

PRIX DE ROME. — On sait que la direction de l'Opéra est tenue, aux termes de son cahier des charges, de donner, tous les deux ans, un ouvrage dont l'auteur est un grand premier prix de Rome.

Le nom de ce candidat sera prochainement désigné par l'Académie des Beaux-Arts et son ouvrage sera représenté au cours de cette année sur la scène de notre Académie nationale de musique.

— M. Félix Hecq, directeur du *Journal de Bruxelles*, se propose de faire une étude sur l'organisation des représentations antiques en France. Il visitera successivement les théâtres et arènes d'Arles, Nîmes, Orange et Béziers.

CONSERVATOIRE. — Suivant l'avis émis par le Conseil supérieur d'Enseignement du Conservatoire national, M. le Ministre vient, par arrêté du 26 décembre dernier, de modifier ainsi qu'il suit le 2^e § de l'article 19 du règlement de 1894 en ce qui concerne le nombre de concours infructueux qui peuvent être subis par les élèves d'harmonie et de fugue avant d'être rayés des contrôles :

« Dans les concours d'harmonie et de fugue, les élèves n'ayant encore obtenu aucune récompense ne seront rayés qu'après *trois* concours infructueux. »

— Le Conservatoire national a fait l'acquisition de deux harpes chromatiques (système Lyon) destinées à la classe qui a été récemment créée pour l'enseignement de cet instrument. On sait que M^{me} Tassu-Spencer a été chargée de ce cours pour une période de cinq années.

— M. Eugène d'Harcourt a obtenu de l'administration des Beaux-Arts une mission pour aller étudier les manifestations actuelles de l'art musical (théâtres, concerts, etc.) dans les pays allemands et dans les Etats scandinaves.

RENNES ET TOULOUSE. — Le Ministère des Beaux-Arts vient d'accorder un piano 1/2 queue à l'École du musique, succursale du Conservatoire national à Rennes, et une harpe Erard à la succursale du Conservatoire à Toulouse. Les municipalités de ces deux villes prendront respectivement à leur charge la moitié de la dépense résultant de cette acquisition.

MONTPELLIER. — M. Gabriel Laporte a été nommé professeur titulaire du cours de solfège à l'École nationale de musique de Montpellier, par arrêté préfectoral en date du 1^{er} janvier courant.

M. Xavier Forestier a été chargé du cours préparatoire de solfège à ladite École, par décision du même jour.

MAITRISES. — En exécution des dispositions de la loi de finances du 30 décembre dernier, les subventions accordées jusqu'ici par l'État aux Maîtrises des cathédrales de Reims, Langres, Montpellier et Rodez sont supprimées à dater du 1^{er} janvier 1904. Ces Maîtrises ne jouissent donc plus du caractère d'établissement national.

DIJON. — Dans sa séance du 13 novembre dernier, le conseil municipal de Dijon a demandé une nouvelle prorogation pour 5 années, à dater du 1^{er} juillet 1904, de la convention passée entre la ville et l'État au sujet de l'École de musique succursale du Conservatoire national.

ECOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE. — Une demi-bourse à l'École de musique classique de Boulogne-sur-Seine vient d'être accordée par le Ministère des Beaux-Arts à M. Delord Étienne, à Montagnac (Hérault).

ECOLES DE MUSIQUE. — Par arrêté ministériel en date du 1^{er} janvier 1904, M. Gédalge André, compositeur de musique, a été nommé inspecteur de l'enseignement musical, en remplacement de M. V. Joncières, décédé.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET LE « MOTU PROPRIO » DU PAPE. — On sait que le pape Pie X vient de publier « de son propre mouvement » des instructions très importantes sur la musique religieuse. Ce document porte la date du 22 novembre 1903, fête de sainte Cécile, mais, le 9 janvier, on nous déclarait à l'Archevêché de Paris n'en avoir pas eu encore une communication officielle. Ne pouvant le reproduire ici *in extenso* à cause de sa longueur, nous en donnons analyse.

Chapitre premier. — *Principes généraux.* — 1. La musique sacrée concourt à accroître la magnificence et la splendeur des offices liturgiques. — 2. La musique sacrée doit donc, comme la liturgie elle-même, être sainte, vraiment artistique et universelle.

Chapitre II. — *Genres de musique sacrée.* — 3. Le chant grégorien est le véritable chant de l'Eglise ; à ce propos, le Saint-Père consacre la règle suivante : « Une composition musicale ecclésiastique est d'autant plus sacrée et liturgique que dans le mouvement, l'inspiration et le goût, elle se rapproche davantage de la méthode grégorienne ; elle est d'autant moins digne de l'Eglise qu'elle s'éloigne davantage de ce souverain modèle. » Le chant grégorien doit donc être largement rétabli dans les fonctions liturgiques et spécialement mis à l'usage du peuple, afin que les fidèles puissent prendre de nouveau leur part à la célébration des offices. — 4. La musique pa-

lestrinienne devra également retrouver sa place dans la liturgie. — 5 et 6. Fidèle protectrice du progrès artistique, l'Eglise admet aussi la musique moderne, à l'exclusion de celle dont l'allure serait profane et surtout théâtrale.

Chapitre III. — *Texte liturgique*. — 7. Dans les offices liturgiques solennels, tout chant en langue vulgaire est interdit. — 8. L'interversion, dans le chant, des textes liturgiques, est condamnée. — 9. Le texte liturgique ne doit être aucunement modifié.

Chapitre IV. — *Règles des compositions musicales sacrées*. — 10. Chaque partie de l'office et de la messe mise en musique doit conserver son caractère traditionnel. — 11. Règles spéciales aux divers morceaux : ordinaire de la messe, psaumes, hymnes, etc. Les faux-bourbons sont autorisés ; spécialement, les deux strophes du *Tantum ergo* ne doivent pas présenter un caractère différent.

Chapitre V. — *Les chantres*. — 12. Les chants d'ensemble doivent être préférés aux soli. — 13. Du fait que les chantres font partie du chœur ecclésiastique et qu'ils remplissent réellement dans l'église une fonction liturgique, il suit que les femmes ne peuvent être admises à faire partie du chœur ou de la chapelle musicale ; les parties de soprano et de contralto devront être chantées par des enfants. — 14. Les chantres ne devront être choisis que parmi les fidèles honnêtes et pieux, qui, par leur tenue et leurs mérites, soient dignes de ce saint office.

Chapitre VI. — *L'orgue et les instruments de musique*. — 15. L'orgue est autorisé ; les autres instruments de musique le peuvent être, en des circonstances particulières, avec permission spéciale de l'Ordinaire. — 16. Les instruments ne doivent pas couvrir le chant, mais seulement l'accompagner. — 17. Les longs préludes et intermèdes sont interdits. — 18. La musique d'orgue doit être soumise aux règles édictées plus haut sur la musique sacrée. — 19. L'usage du piano et des instruments bruyants ou frivoles : tambour, grosse caisse, etc., est interdit dans l'église. — 20. Une rigoureuse interdiction est faite aux fanfares de jouer dans les églises, sauf dans un cas spécial, par consentement de l'Ordinaire, et après une sérieuse réglementation du choix des instruments et des morceaux. — 21. Dans les processions, les fanfares peuvent être admises, avec la permission de l'Ordinaire, à condition qu'elles n'exécutent aucun morceau profane ; et le mieux serait alors qu'elles se bornent à accompagner les chants sacrés.

Chapitre VII. — *La longueur de la musique liturgique*. — 22. Que les morceaux ne se prolongent pas de telle sorte qu'ils fassent attendre le célébrant à l'autel. — 23. Que la musique demeure toujours l'humble servante de la liturgie.

Chapitre VIII. — *Moyens principaux*. — 24. Les Evêques devront établir dans leur diocèse une Commission chargée de veiller sur la musique usitée dans les églises. — 25. Les séminaristes devront être encouragés à l'étude du chant. — 26. On devra leur faire connaître les principes et les lois du chant et de l'art sacré. — 27. Dans la mesure du possible, les *Scholæ cantorum* seront rétablies. — 28. Les écoles supérieures ecclésiastiques de chant seront encouragées et développées.

Chapitre IX. — *Conclusion*. — Les autorités ecclésiastiques, évêques, chanoines, curés, supérieurs ecclésiastiques, clergé, chantres, maîtres de chapelle, sont instamment priés de favoriser les réformes indiquées ci-dessus.

On trouve, dans ce document, une affirmation très catégorique des vrais principes de la musique religieuse, trop souvent méconnus par le clergé (nous pourrions citer tel curé de Paris qui déclare dépenser 40 000 fr. par an pour avoir des messes avec orchestre), mais on y trouve aussi une application visible à n'excommunier aucune école de musique, sur quelques points importants — et à laisser entr'ouverte une porte qu'on voudrait voir fermée ; aussi ne faut-il peut-être pas attendre grand changement de ces instructions, où, selon la coutume, les musiciens les plus opposés croiront trouver leur propre éloge.

L'OPÉRA POPULAIRE. — A la fin de ce mois, l'Opéra municipal de la Gaîté va terminer la première campagne au cours de laquelle il a monté *Hérodias*, la *Flamenca*, la *Juive*, *Messaline*. On ne peut dire encore quel sera le bilan de cette saison ; on sait seulement que MM. Isola s'attendaient bien, pour la première année, à voir leurs dépenses excéder sensiblement leurs recettes. Ont-ils aussi bien fait les choses pour le choix des œuvres représentées que pour le choix des artistes ? Un opéra municipal comme celui de la Gaîté doit-il avoir un tout autre répertoire que celui de l'Académie de musique et peut-il même considérer comme sa fonction propre de jouer des œuvres de second ordre ? Au contraire — comme le proclamait dernièrement M. Bourgault-Ducoudray dans un de ses cours du

Conservatoire — faut-il montrer au peuple la même beauté et le même art qu'au public riche ? Est-ce d'ailleurs un public d'ouvriers qui peut faire vivre un théâtre nécessairement luxueux ? La subvention municipale est-elle assez élevée ? Enfin l'épreuve qui vient d'être faite est-elle décisive ? Peut-on considérer le théâtre populaire comme définitivement fondé ? Ces questions nous semblent être toujours pendantes.

M. PFEIFFER. — Nous nous associons bien sincèrement aux félicitations que la presse vient d'adresser à notre collaborateur et ami M. Pfeiffer, récemment nommé chevalier de la Légion d'honneur. Comme professeur, M. Pfeiffer a fourni une longue carrière et formé de nombreux élèves ; il est aujourd'hui membre de plusieurs jurys d'examen au Conservatoire. Comme compositeur, il a écrit des pièces de genre dont quelques-unes, par leur tour élégant et leur charme mélodique, ont eu un succès quasi populaire, en France et à l'étranger ; il a fait jouer à l'Opéra-Comique le *Légataire universel*, œuvre distinguée qu'on songe à reprendre bientôt. Comme confrère enfin, et comme homme privé, M. Pfeiffer n'a autour de lui que des sympathies qu'il doit à sa bonne grâce et à sa parfaite courtoisie.

— M. Luigini rentre à l'Opéra-Comique comme chef d'orchestre ; on ne dit pas encore quel est le départ que sa rentrée occasionnera. S'il ne remplaçait personne, sa rentrée porterait à quatre le nombre des chefs d'orchestre actuellement employés dans le théâtre de M. Carré. Certaines gens, qui prétendent connaître le dessous des choses, ont fait courir le bruit que M. Gailhard allait quitter l'Opéra ; que M. Carré le remplacerait, et emmènerait avec lui M. Luigini. Rien ne permet encore de considérer ce bruit comme fondé.

— Notre collaborateur M. Gustave Samazeuilh vint d'être chargé de la critique des concerts à la *République française*.

— On lit dans les dernières *Tablettes de la Schola* que M. Paul Dukas travaille en ce moment à un drame intitulé *Ariane et Blaubart*, dont le livret (?) est de Mæterlinck. Tous les lecteurs du grand écrivain belge reconnaîtront aisément *Ariane et Barbe-Bleue* dont *Blaubart* n'est que le nom allemand. Mais voilà une singulière manière d'annoncer une bonne nouvelle !

Exercices d'harmonie et de contrepoint : l'Appoggiature. (1)

Qu'est-ce que l'appoggiature ?

Comme l'échappée et la broderie, l'appoggiature est une note secondaire ou accessoire (selon la théorie classique) qui a pour but de faire valoir une note « importante » faisant partie de l'harmonie, et qui la suit immédiatement :

(1) Johannès Malhommé : *Traité des artifices mélodiques* (chez Leduc, p. 2).

Sur ce sujet des ornements mélodiques, on pourrait consulter les ouvrages suivants qui, à ma connaissance, n'ont pas encore été traduits de l'allemand en français : *Essai sur la vraie manière de jouer du piano*, par Philippe-Em. Bach (Berlin, 1753) ; *Introduction à l'étude du piano*, etc..., par Fr. W. Marpurg (1^{re} édit., 1755) ; la *Méthode de piano*, etc..., avec remarques critiques par G. Türk (Halle, 1783), etc...

