

LA
REVUE MUSICALE

N° 3 (quatrième année)

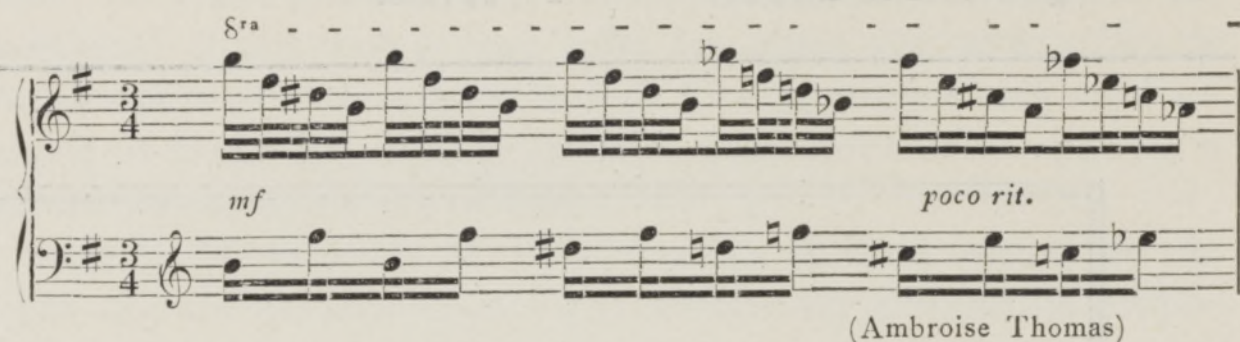
1^{er} Février

1904.



M. Gustave LYON

M. GUSTAVE LYON



« Je me suis toujours senti attiré par la mystérieuse union des mathématiques et de la musique ; par l'application de la science la plus abstraite et la plus logique à celui de tous les arts qui est le plus immatériel, le plus vaporeux, le plus délicat, celui qui nous fait éprouver les sensations les plus incalculables et les plus indéfinissables. » Ainsi s'exprime le grand physicien Helmholtz dans la célèbre conférence qu'il fit à Bonn sur *l'harmonie musicale*.

Nous rendons aujourd'hui hommage à cette alliance des mathématiques et de la musique dans la personne de M. Gustave Lyon. Continuateur de Pleyel, Directeur de cette illustre maison qui a rendu tant de services à l'art, non seulement par les instruments qu'elle a répandus dans les deux mondes, mais par sa salle de concert où se sont fait entendre les meilleurs artistes de tous les pays et dont les archives particulières permettraient d'écrire l'histoire de la musique de chambre au *xix^e* siècle, M. Lyon réalise bien ce mystérieux concours d'activités opposées dont parle Helmholtz. Ce fabricant de pianos, de harpes et de clavecins, est ancien élève de l'École polytechnique et de l'École des mines. Il me plaît infiniment de rappeler ces titres. L'alliance de la haute culture scientifique et de l'habileté pratique est une synthèse trop belle en soi, et trop rare chez les musiciens, pour qu'on ne la salue pas, à l'occasion, avec un soin particulier ; elle crée une aristocratie spéciale de l'intelligence et du travail qui, placée sur la frontière du beau et de l'utile, sait étendre son influence sur ces deux domaines à la fois, et mérite d'y être également honorée.

M. Lyon a prouvé maintes fois les services que la science pouvait rendre à l'art ; et si nous étions encore aux temps lointains où, pour obtenir le titre de « maître », il fallait faire un « chef-d'œuvre », nul ne pourrait justifier mieux que lui les honneurs qu'il a obtenus. En 1889 (pour l'Exposition), il reconstitue le charmant et grêle clavecin d'autrefois ; en 1896, par une combinaison aussi ingénieuse que simple, il crée le piano double, permettant à deux exécutants de jouer avec un accord immuable ; en 1900, étudiant les timbales usitées dans nos orchestres, il imagine un moyen de raccourcir ou d'allonger à volonté le diamètre de la circonférence frappée par les baguettes, et il crée ainsi les timbales chromatiques. Dans le même ordre de faits et de tendances (auquel on peut rattacher son œuvre principale, la harpe, réalisée en 1897), il prépare aujourd'hui, sur la demande du compositeur Puccini, un instrument destiné à rempla-

cer les lourdes cloches parfois employées à l'Opéra : sur des lamelles de métal, frappées comme une peau de tambour, et relativement très légères, il va obtenir, grâce à certaines tensions, des sons aussi pleins, aussi profonds que ceux des savoyardes les plus graves ; mais il les varie sans limites, comme ceux d'un tympanum. J'ajouterai qu'il y a quelques mois, il était installé dans la salle du Trocadéro avec des instruments de physique, pour faire des expériences très utiles qu'a couronnées un plein succès : avec la collaboration de l'éminent architecte M. Bourdais, il était arrivé à déterminer les points précis de la salle où se produisait un écho, et il a indiqué scientifiquement les moyens de guérir ce mal si redouté des artistes et des auditeurs.

Je ne suivrai point une à une, pour les étudier en détail, toutes les étapes de la brillante carrière de M. Lyon (1). Je me bornerai à rappeler quelques faits au sujet de la harpe chromatique dont il est l'inventeur et qui n'a pas conquis sans peine son droit de cité parmi nous. Je me croirais indigne de tenir une plume et de parler musique si, connaissant une injustice *musicale*, je ne la signalais pas avec une entière liberté.

Au cours de l'année 1902, M. Lyon fit une demande officielle pour que la harpe chromatique, déjà adoptée par plusieurs conservatoires de la province et de l'étranger (2), fût admise au Conservatoire de Paris. Le ministre de l'Instruction publique a plein pouvoir pour ordonner, de sa propre autorité, une création de ce genre ; mais une tradition de courtoisie veut qu'il consulte d'abord le *Conseil d'enseignement pour les études musicales* placé à la tête du Conservatoire par le décret du 11 septembre 1878. Ce Conseil est composé du Directeur des Beaux-Arts, du Directeur du Conservatoire, des membres de la Section de musique de l'Institut, des professeurs de composition de l'École, du chef du secrétariat, et du chef du bureau des théâtres. Ces conseillers, d'après le texte du décret, « *peuvent* être appelés à donner, séparément ou réunis en Conseil supérieur, leur avis sur les questions et les mesures d'intérêt général, relatives à l'enseignement du Conservatoire ». Les circonstances voulurent qu'à ce moment je fusse appelé moi-même à me faire une opinion dans la question. J'avais entendu la harpe chromatique dans un salon, et elle m'avait plu par ses qualités propres autant que par sa nouveauté ; cependant, me méfiant de cette première impression, frappé de voir deux musiciens illustres s'opposer au projet, et résolu à m'éclairer aussi complètement que possible, je n'hésitai pas à faire un voyage de quelques heures au delà de la frontière pour recueillir le témoignage d'un juge impartial, universellement reconnu comme la première autorité de notre temps en matière de science musicale : M. Gevaert, Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(1) Né à Paris, le 19 novembre 1857, M. Lyon est le fils de M^{me} Edouard Lyon, professeur de piano, et d'E. Lyon, baryton, qui fit partie de l'Opéra. Sa grand'mère, M^{me} Coche, était professeur au Conservatoire de Paris ; il est enfin le neveu de M^{me} Ambroise Thomas. De tous les côtés, on le voit, les traditions et les hérédités musicales sont nombreuses. Après de brillantes études aux lycées Louis-le-Grand et Saint-Louis, M. Lyon entre à l'Ecole polytechnique en 1877 ; en 1879, il entre à l'Ecole de Fontainebleau avec le n° 2 et en sort, peu de temps après, pour entrer à l'Ecole des mines ; en 1882, il sort de cette dernière Ecole avec le diplôme d'Ingénieur civil des mines ; en 1887, il devient Directeur-chef de la maison Pleyel. Président des comités d'admission et d'installation ainsi que du jury international des récompenses (classe 17) de l'Exposition universelle de 1900, il est aujourd'hui Président de la Chambre syndicale des facteurs d'instruments de musique et Officier de la Légion d'honneur.

(2) Conservatoires, succursales ou écoles de Lille, de Nîmes, de Saint-Étienne, de Bruxelles, d'Amsterdam, de Milan, de Florence, de Bologne, de Venise.

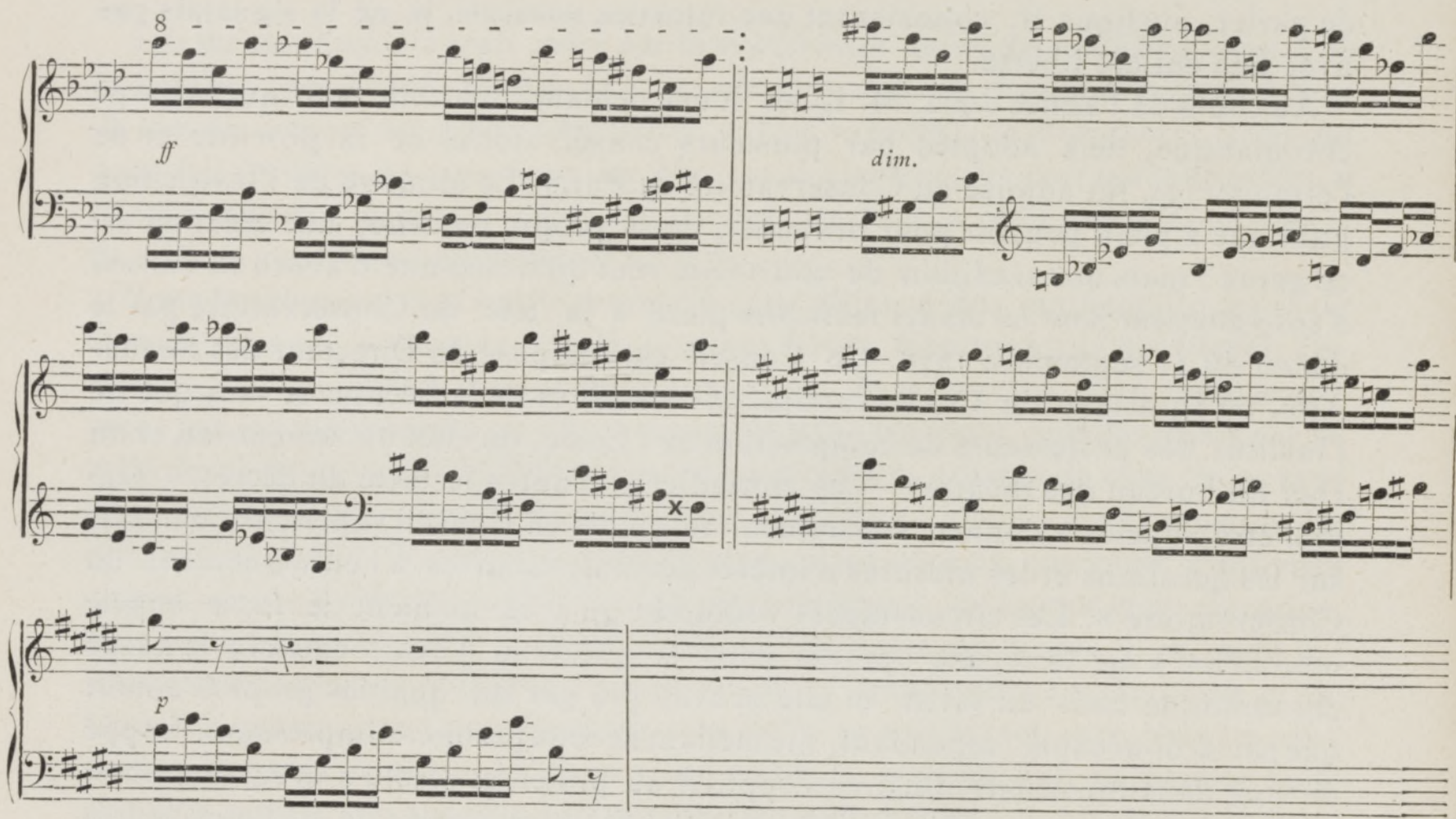
Je revois encore, dans son cabinet de travail, le noble vieillard dont la figure énergique, encadrée de longs cheveux, exprime une si haute personnalité de savant.

« Que pensez-vous, lui dis-je, de la harpe chromatique ? »

Souriant d'étonnement à cette question comme si elle lui paraissait un peu oiseuse, M. Gevaert me répondit exactement :

« Je pense d'elle la même chose que du cor ou de la trompette chromatiques. C'est un instrument qui était limité autrefois à un certain nombre de sons ; il s'est transformé pour se mettre en harmonie avec les exigences de la musique moderne et acquérir plus de richesse. Le progrès est si réel, si évident, que je n'ai pas hésité à créer une classe de harpe chromatique au Conservatoire de Bruxelles...

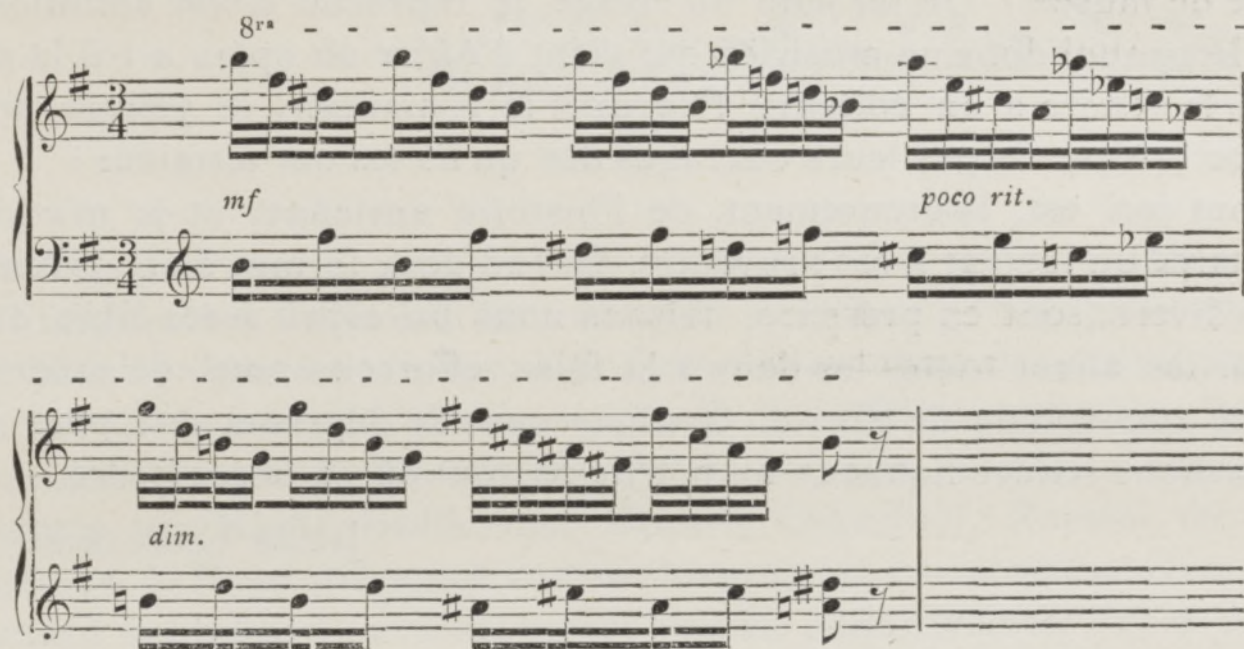
« Voici un passage très connu de la *Walküre* qu'on ne peut exécuter avec les harpes à pédales qu'en divisant le travail des exécutants :



« Dans un tel passage, diviser le travail, c'est rompre l'unité d'exécution. »

A partir de ce moment, ma conviction fut arrêtée. A Paris, d'ailleurs, les compositeurs les plus qualifiés envoyaient publiquement leurs sympathies les plus chaleureuses à M. Lyon : c'étaient M. Massenet, M. Alfred Bruneau, M. Gustave Charpentier, M. Cortot, M. Erlanger, M. Alexandre Georges, M. Charles Lefebvre, M. Xavier Leroux, M. Henri Rabaud, M. Luigini, M. Raynaldo Hahn, au témoignage desquels s'ajoutaient ceux d'un Hans Richter, d'un Félix Mottl... Tous reconnaissaient l'utilité pratique du nouvel instrument, qui est la suivante : dans les harpes à pédales, l'exécutant qui veut produire des demi-tons est obligé de modifier la longueur de certaines cordes par des mouvements du pied qui, forcément, sont limités ; dans la harpe chromatique, rien de semblable : les cordes (qui sont au nombre de 78, au lieu de 47) sont disposées sur deux plans qui se croisent ; dans l'un, sont les cordes corres-

pendant aux touches blanches du piano ; dans l'autre, sont les cordes noires groupées par deux et trois, et correspondant aux notes diésées et bémolisées. A première vue, un pianiste de moyenne force se familiarise avec cette ingénieuse disposition. J'ai déjà cité un fragment de Wagner inexécutable sur la harpe à pédales ; en voici un d'Ambroise Thomas (*Hamlet*, acte IV) qui est dans le même cas :



M. Th. Dubois, qui, en matière administrative, est l'honneur et la correction personnifiés, semblait vouloir s'en rapporter à l'avis qu'émettrait le Conseil d'enseignement. Mais, dans ce Conseil, la majorité était certaine. Le procès-verbal de la séance en fait foi. Aujourd'hui que les difficultés sont aplanies et que la force des choses a fait droit à une cause juste, je veux reproduire, comme curiosité digne de quelques réflexions, les trois objections que j'ai entendues de mes propres oreilles, formulées par deux musiciens, d'ailleurs très estimables. Ils disaient :

1° Il y aurait des inconvénients à introduire M. Lyon au Conservatoire, car cela pourrait gêner un de ses confrères qui est fournisseur de la maison ;

2° La harpe chromatique est beaucoup plus facile à jouer que la harpe à pédales, et, pour cette raison, elle pourrait nuire à celle-ci ;

3° Au fond de cette affaire, il y a un intérêt commercial : M. Lyon a construit des harpes, il veut les écouler.

Je ne sais lequel de ces arguments est le plus énorme. J'affirme qu'ils ont pesé sur la minorité d'un « Conseil supérieur » et empêché l'opinion de la majorité de donner ses pleins effets. Je demande au lecteur sans parti pris d'y penser un instant. Nous sommes en 1902 : et l'obstacle qui se dresse sur la route d'un inventeur voulant faire marcher son œuvre, c'est — plus d'un siècle après la Révolution, et comme au temps de Lulli — le privilège ! Encore, au xvii^e siècle, le privilège était-il fondé sur des lettres patentes ; ici, quel est le texte officiel, quel est le Louis XIV dont on pouvait invoquer la signature pour justifier l'opposition faite à un progrès qui se présentait sous la forme d'une concurrence loyale ? Nous sommes une démocratie : et ce qu'on reprochait à un instrument nouveau, c'est d'être accessible à tous ! — Quant au troisième argument, il dépassait, en vérité, les limites de l'injustice banale et courante. Comment ! voilà un industriel qui a des dépenses énormes à soutenir, puisqu'il fait travailler

six cents ouvriers, auxquels il distribue un million de salaires par an (1) ; à l'État, il paye un formidable impôt annuel de 35.000 francs ; pour construire ses instruments, il lui faut des matières coûteuses, des chantiers de bois à sécher, sur lesquels s'immobilise un gros capital ; et, quand cet industriel, mettant à profit les plus solides études, a construit une harpe qui lui a encore coûté de fortes sommes, on trouve mauvais qu'il ne la mette pas sous une vitrine pour en faire une pièce de musée ? On lui jette au visage le reproche d'une ambition intéressée ? Pourquoi donc un musicien qui vient d'écrire un opéra a-t-il la ridicule pensée de le vendre à un éditeur ? Pourquoi le romancier, le peintre, tous les artistes, ne brûlent-ils pas leurs ouvrages dès qu'ils les ont terminés ?

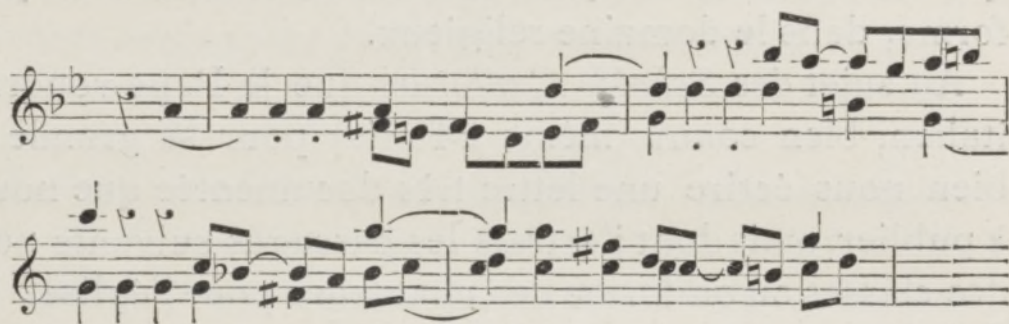
Mais tout ceci est, heureusement, de l'histoire ancienne, et je m'excuse de m'être attardé un instant à ces souvenirs. Quand deux formes d'art, précieuses à des titres divers, sont en présence, faisons-nous un esprit assez libre et assez large pour les aimer toutes les deux à la fois ; efforçons-nous de créer autour d'elles une atmosphère de liberté. Gardons-nous de déprimer *ceci* pour exalter *cela*, et sachons rendre honneur au mérite partout où on le rencontre.

JULES COMBARIEU.

(1) Le piano construit par la maison Pleyel, au moment où j'écris ces lignes, porte le n° 131,600. La production est d'environ 3000 pianos par an. La maison assure à tous ceux de ses ouvriers qui ont 30 ans de services et 60 ans d'âge une pension annuelle de 365 fr. sans qu'aucune somme ait été versée par eux auparavant. Une Société de secours mutuels, dont elle entretient en très grande partie la caisse, assure à tous les malades des soins gratuits.



Musique religieuse.



Beethoven (*Messe solennelle*).

Il y a trois genres principaux de musique sacrée (c'est-à-dire composée sur des textes liturgiques et destinée à être exécutée à l'église) : 1^o le plain-chant, aussi appelé chant *grégorien*, le pape saint Grégoire en étant considéré comme l'organisateur ; 2^o la musique vocale, mesurée et à plusieurs parties, dont Palestrina a donné les plus beaux modèles ; 3^o la musique vocale *et* instrumentale, représentée par Bach, Beethoven, Mozart, Cherubini, Rossini, etc... De ces trois genres, le Pape préconise surtout le premier, en recommandant qu'il soit conforme à *la tradition* ; et ainsi paraît tranché définitivement (1) le conflit qui existait jusqu'ici entre l'édition de Solesmes, établie d'après les manuscrits, conforme aux sources, — et une édition allemande où le plain-chant est simplifié. Pie X veut aussi que la musique palestrinienne ait une place dans la liturgie (sans doute, aux grandes solennités). Quant à la musique où l'orchestre s'allie aux voix, le Souverain Pontife de l'Église l'*admet aussi* (en se bornant à proscrire la musique ayant un caractère *théâtral*).

Cette dernière déclaration fait honneur au libéralisme artistique du Pape. Nombreux sont les puristes qui, depuis le Concile de Trente (1545-1563), auraient voulu bannir de l'Église toute composition pour orchestre, ou restreindre tout au moins les compositions admises à un très petit nombre. « Tout ce qui, après Bach, a été écrit de musique d'église, porte l'empreinte de l'esprit moderne », dit M. Riemann. Le P. Martini a soutenu qu'il n'y avait aucune différence entre le style du *Stabat* de Pergolèse et celui de la *Serva padrona* du même auteur. « Quoi qu'on fasse, dit Fétis, on ne donnera jamais un caractère vraiment religieux à la musique, sans la tonalité austère et l'*harmonie consonante* (sic) du plain-chant. » On pourrait multiplier ces témoignages.

Aux intransigeants qui se montrent volontiers plus catholiques que le Pape, Pie X ferme la bouche d'un seul mot : il ne veut pas de ce qui est mondain et théâtral, mais il admet la musique moderne (orchestre et chant) ; et il ne faut pas s'en étonner. A Saint-Marc de Venise, il a dû songer plus d'une fois que si l'Église admet les plus brillantes richesses de la sculpture et de la peinture pour rehausser son culte, elle ne peut pas, logiquement, proscrire la musique (au sens moderne du mot).

Mais comment distinguer la musique instrumentale *et* vocale, qui est mondaine ou « théâtrale », de celle qui est religieuse ? Le Pape ne donne pas, et ne pouvait pas donner de critérium précis. Certaines personnes, qui n'ont d'ailleurs

(1) Nous rappelons ces faits pour répondre à diverses lettres qui nous sont adressées par nos lecteurs, désireux de connaître l'état de la question.

aucune qualité pour parler au nom des fidèles, en profitent pour bafouer et insulter, — au nom du Pape ! — des compositeurs contemporains. Il est fâcheux que des animosités personnelles cherchent à se prolonger, sous une nouvelle forme, dans le domaine religieux.

Au sujet des *Scholæ Cantorum* que le Pape voudrait voir organiser, un prélat italien, bien connu (même à Paris) pour sa grande compétence musicale, veut bien nous écrire une lettre très documentée que nous ne sommes pas autorisés à publier, mais dont j'extrais les passages suivants : « Les *Scholæ Cantorum* sont des classes où on forme des chanteurs pour l'église. Pie IX en fonda une à San Salvatore in Lauro ; les enfants y étaient instruits par les Frères des Ecoles chrétiennes : son but était de remplacer les maîtrises des basiliques patriarcales. Il y a une autre *Schola* à l'*Anima* (église avec un collège) ; elle est dirigée par le maëstro Müller, et a pour objet le service de l'église allemande. C'est peut-être la seule qui ait un vrai programme de musique sacrée. Il y a aussi quelques *Scholæ* dans la haute Italie, surtout dans les provinces vénitiennes : je citerai celles de Venise, de Padoue, et celles qui sont dirigées, en Piémont, par les Salésiens. En général, elles manquent d'organisation régulière. Souvent, les études de chant sont faites dans des écoles laïques relevant des municipales plutôt que des évêques. Le Souverain Pontife voudrait que dans chaque séminaire il y eût une *Schola* régulièrement consacrée au service de l'église : tel est certainement le sens de ses paroles. »

*
* *

Il nous a paru intéressant de demander aux quelques organistes ou maîtres de chapelle que nous avons eu la bonne fortune de rencontrer si la circulaire récente devait avoir des conséquences immédiates dans certains diocèses.

S'il est permis de tirer déduction des réponses qui ont été faites en général, il est à prévoir que les modifications seront nulles ou à peu près, du moins pour ce qui concerne la France.

Voici ce que nous dit M. Dodemont (Saint-Louis-en-l'Île) : « Les instructions encycliques du Pape, bien que s'étendant à toute l'Église catholique, visent tout particulièrement Rome, où, depuis longtemps, l'on abusait des adaptations profanes empruntées au théâtre : elles devront à l'avenir être exclues de l'office.

« Le Pape et les évêques ne demandent qu'à encourager les compositions modernes, à condition que leurs œuvres aient été spécialement écrites pour les offices liturgiques.

« Il est probable que, pour le moment, on s'en tiendra au chant grégorien et à la composition de maîtres tels que Th. Dubois, Samuel Rousseau, Widor, etc.

« Pour mon compte personnel, j'approuve complètement une décision que l'on n'aurait jamais dû avoir besoin de prendre. »

M. Stoltz (Saint-Germain-des-Prés) : « Je ne crois pas à un effet immédiat à Paris ; cependant il est probable que l'on entendra bien rarement les violons et les voix d'opéra dans d'autres circonstances que les mariages ou les enterrements.

« L'orgue est un instrument méconnu, surtout dans les églises ; certains jours de fête, c'est à peine s'il couvre le bruit des chaises au commencement et à la fin

de l'office; or il arrive que la solennité ne nous fait jouer qu'à l'entrée et à la sortie des fidèles.

« Bien des mariés exigent tel ou tel air d'opéra, au lieu de s'en rapporter à l'exécutant, ce qui fait que certains organistes préfèrent, le cas échéant, se faire remplacer. »

M. Béduin (Notre-Dame de Lorette) : « Il n'est pas impossible que quelques modifications soient apportées en France, bien que seule l'Italie ait été visée. Nous n'avons reçu aucun avis direct, mais, comme les communications doivent être faites par voie hiérarchique, il se pourrait que leur retard soit justifié ; nous ne savons que ce que les journaux nous ont appris. Cependant les décisions nouvelles, en créant un mouvement indiscutable autour de la musique sacrée, pourraient bien mettre en valeur de jeunes talents, sans éclipser toutefois la gloire de Gounod ni la valeur de Rousseau et de Dubois. »

M. l'abbé Chérion (la Madeleine) : « Ah ! que la voilà bien, l'exagération française. N'ayant reçu aucun ordre du cardinal, j'en crois pas à la réforme, tout au moins pour ce que l'on croit ; et s'il s'en produisait une, elle serait générale et ce serait une affaire énorme et très laborieuse, s'étendant jusqu'au plain-chant, ce qui serait loin de me contrarier ; les Bénédictins ont fait des erreurs, mais ils ont été les premiers à les reconnaître par la suite.

« Je profite de notre entrevue pour vous dire que, malgré quelques contestations, je suis le premier représentant de la *musique palestrinienne* en France et que c'est moi qui, en 1876, lui ai rendu le jour à Moulins. »

En nous reconduisant, M. l'abbé Chérion conte l'histoire d'un violoniste commandé pour un mariage à la Madeleine et voulant à toute force jouer la Méditation de *Thaïs*. Le curé lui-même dut intervenir, se fâcher et supprimer le violon.

M. Samuel Rousseau (Sainte-Clotilde). Le jeune maître est tout à fait catégorique ; à la première question il répond nettement : « Aucune modification ne sera apportée, et cela pour maintes raisons ; d'ailleurs, la France n'a pas été visée, le moment eût été bien mal choisi. En Italie, où l'on exécute journellement de véritables horreurs, c'est tout différent.

« La circulaire est un appel au bon goût, et non un ordre.

« Et puis, pourquoi admettrait-on de mauvaises choses dues à l'improvisation, alors que l'on peut en avoir d'autres écrites, qui, bien que sans être parfaites, sont certainement bien supérieures ? » — RENAUDOT.



L'Humour dans la musique

Il importe de dissiper un malentendu. Pour certains, la musique n'existe, en tant qu'*œuvre d'art*, que lorsqu'elle reflète des pensées graves, qu'elle exprime des sentiments héroïques. On la juge apte à chanter l'amour, on comprend qu'elle puisse décrire l'effroi, la douleur, la tristesse ou la résignation. Lorsqu'elle tente, par un rythme imprévu, par un dessin mélodique humoristique, de dérider l'auditeur, de provoquer en lui une impression de gaieté et de joie, celui-ci se renfrogne et proteste. L'intention comique du compositeur, presque toujours incomprise, amène l'une ou l'autre de ces deux alternatives :

Si le musicien n'est pas classé parmi les maîtres, on juge son œuvre frivole, voire impertinente, — dans tous les cas indigne d'être prise au sérieux par une assistance réunie au concert ou au théâtre pour entendre « de la musique », — ce bruit coûteux. C'est ainsi que j'ai entendu traiter de « farce » l'une des œuvres symphoniques les plus sérieusement écrites, les plus musicales, au sens élevé du terme, de l'Ecole moderne, *l'Apprenti sorcier* de Paul Dukas (1). Pourquoi ? — Parce que ce jeune musicien, l'un des mieux doués et des plus instruits de sa génération, s'est permis d'écrire un chef-d'œuvre d'esprit, de gaieté et d'ironie.

Si, d'autre part, l'auteur est de ceux qu'on est généralement convenu d'admirer, les plaisanteries dont il parsème ses œuvres sont accueillies gravement, avec le respect qu'inspirent à un croyant les paroles sacrées tombées de la chaire de vérité. Oui — chacun aura pu en faire maintes fois l'observation comme moi-même — on ne rit pas plus à une représentation des *Maîtres chanteurs* qu'à un sermon de charité ! Et pourtant est-il rien de plus comique — dans l'acception exacte du mot — que cette merveilleuse comédie musicale, exemple le plus typique de l'union géniale de l'Art et de la Raillerie ?

Certes le public daigne se divertir aux mésaventures de Beckmesser, rossé par David pour avoir fait résonner sous les fenêtres de Magdeleine son luth discord et sa voix de fausset. Certes, il saisit la bouffonnerie énorme des couplets par lesquels le fielleux greffier tente, au dernier acte, de disputer au jeune chevalier de Franconie le rameau d'or qui va assurer à celui-ci la main d'Eva dont il a déjà conquis le cœur. Mais ce n'est pas uniquement dans ces épisodes facétieux que réside l'esprit comique qui fait des *Maîtres chanteurs* le chef-d'œuvre de l'humour musical. La raillerie éclate, avec une verve déconcertante, à travers toute la partition, tantôt cinglante et vengeresse comme dans l'apostrophe de Walter à ses juges, tantôt douce, d'une bonhomie enjouée. Rappelez-vous la pompe ostentatoire du thème initial de l'ouverture, où perce la vanité satisfaite des Maîtres dans leurs costumes et leurs attitudes d'apparat ; songez aux malicieux récits de David énumérant au concurrent inquiet les règles absurdes et terrifiantes de la Tabulature ; souvenez-vous de la solennité emphatique avec laquelle Kothner prélude à l'épreuve préparatoire... Mais tout serait à citer !

L'impression comique jaillit de la musique elle-même, de la construction des phrases mélodiques, du style fleuri des cadences, d'un rythme imprévu, d'une harmonie inattendue et baroque, — parfois de la drôlerie de certaines sonorités,

(1) Voir, aux comptes rendus des concerts de ce numéro, l'analyse de cette œuvre, récemment exécutée par l'orchestre Chevillard.

ou encore de l'évocation, par un rappel de thèmes déformés à dessein, d'une scène précédente : tel le burlesque et charmant tableau, tout en pantomime, de Beckmesser pénétrant, au lendemain de la bastonnade, — meurtri, vexé et toujours cauteleux, — dans l'atelier de Sachs...

Par le seul prestige de ses inflexions, de ses accents, de ses modes, de ses timbres, la musique amène sur les lèvres le rire, de même qu'elle peut inspirer la bravoure, provoquer la tristesse, exciter la volupté. C'est une langue génératrice d'idées, de passions, de sentiments d'une infinie variété. « La musique, a dit Lamartine, est la littérature des sens et du cœur. »

Ce n'est donc pas faire déchoir cet admirable instrument que de l'utiliser en vue de récréer les foules. Je n'entends point parler ici des manifestations grossières par lesquelles les fabricants patentés d'opérettes, d'opéras-bouffes et de chansonnettes ont, depuis une date relativement récente, accordé la trivialité de leur conception musicale avec les plus bas instincts de leurs contemporains. Rien n'est, en général, moins gai qu'une opérette, et la chanson de café-concert est habituellement bête à pleurer. Ne confondons point l'enluminure banale, l'imagerie d'Epinal, avec le spirituel crayon d'un artiste.

Les Maîtres d'autrefois — parmi les plus illustres — nous ont légué maint exemple de ce que peut exprimer de bonne humeur et d'enjouement la langue des sons, tout en gardant la noblesse de son caractère. Et si la tension de notre vie contemporaine fait de l'humour musical une fleur plus rare, on en peut néanmoins cueillir d'intéressants spécimens dans les parterres lyriques et symphoniques d'aujourd'hui.

Ici une distinction s'impose. Le sens humoristique d'une œuvre est parfois précisé par le texte auquel la musique sert de commentaire. Mais lorsque celle-ci est réduite à ses ressources personnelles, — c'est le cas pour la Suite instrumentale, la Sonate, la Symphonie, — le badinage s'exprime souvent avec une clarté non moins évidente.

Parfois, c'est le rire qui fuse et éclate en sonorités bruyantes ; d'autres fois, un simple sourire éclaire la composition d'un fugitif rayon de joie.

L'art des maîtres de la polyphonie vocale abonde en exemples d'ironie musicale. La période italo-allemande du motet fournit le plus caractéristique d'entre eux en ce *Dialogue du Pharisien et du Publicain* dans lequel l'austère Heinrich Schütz railla si plaisamment l'orgueil naïf du premier des deux interlocuteurs. Le rire s'insinua dans la musique sacrée ainsi que, dans les cathédrales, il avait pénétré sous la forme des figures satiriques dont la fantaisie des tailleurs d'images se plut à orner quelque clé de voûte, le tympan des portails ou la console des bénitiers.

Dans la musique profane, il apparaît à l'époque du madrigal dramatique, précurseur de l'opéra. Les chansons pittoresques de Clément Janequin, l'auteur du *Chant des oiseaux*, aux onomatopées expressives, et de la célèbre *Bataille de Marignan*, anthologie de refrains militaires du xvi^e siècle, offrent de curieux exemples d'une imagination facétieuse dont, en Italie, Orazio Vecchi, qui semble avoir pressenti Offenbach, et le moine olivétain Adriano Banchieri perpétuèrent, en de solides contreponts à huit parties, l'expression originale.

Ne nous étonnons donc pas de voir, un siècle plus tard, Jean-Sébastien Bach composer, en un jour de gaieté, une cantate sur l'*Abus du café* ou la joyeuse allégorie mythologique *le Défi de Phébus et de Pan*. N'est-ce pas aussi avec une

pointe d'ironie, mêlée à de touchants regrets, qu'il écrivit le *Caprice sur le départ d'un frère chéri* ?

Ne soyons pas surpris de rencontrer dans l'œuvre de Beethoven un canon vocal improvisé en 1812 sur le rythme insupportable du métronome et dédié à Maelzel, l'inventeur de cet instrument aussi bruyant qu'antipathique. L'auteur des Symphonies n'avait-il pas écrit en 1787 une *Elégie sur la mort d'un caniche* ? La perte d'une pièce de deux sous au jeu ne lui inspira-t-elle pas un *Rondeau* désopilant ?

Le *Quatuor humoristique* de Mozart, sa *Plaisanterie musicale* pour quatuor d'archets et instruments à vent, les nombreuses « turqueries » dont il émaille ses opéras — celles de l'*Enlèvement au Sérail* furent évoquées récemment à l'Opéra — ne sont autres que le libre essor du rire porté sur les ailes légères du rythme et de la mélodie.

Le rire musical est de tous les temps (1). Parfois, dans un opéra de style sérieux, un personnage concentre la verve comique de l'auteur. Telle la figure grotesque du géant Polyphème, dont les chants baroques contrastent, dans un ouvrage célèbre de Hændel, avec les discours mélodieux d'Acis et de Galathée. Telle, de nos jours, celle de la fée Grignotte, que l'art spirituel de M. Humperdinck oppose, en une partition qui semble être un conte de Perrault en musique, aux silhouettes ingénues des deux enfants égarés dans la forêt.

Ce parallélisme entre le rire de jadis et celui d'aujourd'hui n'est pas moins frappant dans les œuvres dont l'argument lui-même, ironique ou badin, rend soit plus acérée, soit plus légère, la plume du compositeur. L'art, en effet, s'il se renouvelle dans sa forme extérieure, demeure immuable en son essence, puisqu'il reflète les sentiments éternels de l'humanité.

Ici encore, je me bornerai à citer deux exemples, choisis l'un dans le répertoire d'autrefois, l'autre dans l'art contemporain. Celui-ci, vous l'avez nommé avant moi ; nulle œuvre lyrique n'égale la fantaisie, la gaieté, l'étincelante ironie des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. L'autre exemple, vous le trouverez dans une spirituelle partition de Grétry, le *Jugement de Midas*, représenté pour la première fois sur le petit théâtre mondain de M^{me} de Maintesson le 28 mars 1778, et qui, chose singulière, semble être à la fois le précurseur des *Maîtres Chanteurs* et celui de... *la Belle Hélène* !

Grétry désavouerait-il cette postérité illégitime ? — j'entends parler de la seconde. Du haut de sa partition de *Samson et Dalila*, M. Camille Saint-Saëns déclare qu'Offenbach a gaspillé tous les dons qu'il tenait de la nature (2). Mais l'appréciation est discutable, et peut-être un jour, dans un siècle, trouvera-t-on les partitions d'*Orphée aux Enfers* et des *Brigands* côte à côte, sur les rayons de la Bibliothèque du Conservatoire, avec celles de la *Fausse Magie*, de *Richard* et du *Tableau parlant*.

(1) Par ce mot, nous n'entendons point parler de l'imitation matérielle du rire au moyen de certains trilles, de certaines gammes, de certaines roulades qui sont en quelque sorte, comme le fait observer M. EMMANUEL BRIARD (*le Comique en Musique* ; Nancy, 1884), *du rire tout fait*. « Pour être intéressante, dit avec raison cet auteur, la musique pittoresque ne peut pas se borner à être purement descriptive ; il faut qu'elle devienne bien vite psychologique, c'est-à-dire qu'au lieu de reproduire simplement les bruits, il faut qu'elle vise plutôt à rendre les sentiments que ces bruits éveillent en nous. »

(2) *Harmonie et Mélodie*, Paris, Calmann Lévy, 1895, p. 224.

C'est à propos du *Jugement de Midas* que Voltaire décocha le célèbre quatrain qui fut son suprême adieu à Grétry ; — il mourut, en effet, quelques jours après le lui avoir adressé :

La Cour a dénigré tes chants
Dont Paris a dit des merveilles.
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

Les gentilshommes de la Chambre avaient, en effet, refusé au compositeur l'autorisation de faire jouer l'œuvre à la Cour, ce qui n'empêcha pas celle-ci de triompher bientôt après à la Comédie Italienne (1).

Le *Jugement de Midas* est une allégorie adaptée aux querelles musicales du temps. Elle raille les formes surannées et la mauvaise exécution de la musique en un langage ironique dont l'analogie avec celui des *Maîtres Chanteurs* est frappante.

On y voit, tout comme Walther de Stolzing, Apollon aux prises, en un concours de chant dont le vainqueur épousera une des filles du fermier Palémon, avec la routine, la mauvaise foi et la sottise. Pan et Marsyas — l'un grossier et balourd, l'autre emphatique et ridiculement sentimental — lui sont naturellement préférés par le Beckmesser de l'affaire, le prétentieux et bouffon bailli Midas, chargé de décerner le prix. La colère d'Apollon s'exprime en des termes presque identiques à ceux par lesquels s'exhale la fureur de Walther contre les Maîtres. Et comme il est dieu, il s'offre, en outre, le divertissement de voir pousser sur la tête de son juge imbécile des oreilles d'âne. Le sourire qui éclaire le *Tableau parlant* et la plupart des partitions de Grétry s'est transformé dans le *Jugement de Midas* en un rire sonore et goguenard.

Mais ce n'est pas uniquement dans les œuvres lyriques que rit ou sourit la musique. Des pièces symphoniques charmantes, telles que le *Thyl Eulenspiegel* de Richard Strauss, le *Carnaval à Paris* de Svendsen, l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas, la *Fantaisie sur un thème vallon* de Théo Ysaye, ont en elles une gaieté malicieuse qui n'exclut ni la distinction, ni le caractère essentiellement musical. Le grave Félix Weingartner lui-même, en écrivant *Hilaria*, daigna sourire. Dans *España*, dans *Joyeuse Marche*, dans sa *Bourrée fantasque*, dans son *Menuet pompeux*, ses *Lieder « zoologiques »* et autres, l'inspiration aristophanesque de Chabrier n'a-t-elle pas su concilier avec une bouffonnerie intense le culte de l'art et le souci de l'écriture ? « Dans ces fantaisies, a dit M. Alfred Bruneau, M. Chabrier imprime une personnalité très singulière, très unique. Au milieu des folies les plus outrancières, du sans-gêne le plus extravagant, il reste artiste au vrai sens du mot aussi bien par l'inspiration des idées que par les éblouissantes couleurs de son instrumentation (2). »

Feuilletez les œuvres des maîtres. Vous y trouverez, en maint endroit, une intention spirituelle, un trait satirique, une pensée joyeuse. Schumann prétendait reconnaître dans quelques-uns des *Moments musicaux* de Schubert les mémoires des tailleurs qu'il n'était pas en mesure de régler !

C'est lui aussi qui releva, dans les Symphonies de Beethoven, toute une série

(1) 24 juin 1778.

(2) *La Revue indépendante*, t. XII (1889), p. 496.

d'effets intentionnellement comiques : les timbales accordées à l'octave dans le scherzo de la Symphonie en *ré mineur*, le passage des cors dans celui de la Symphonie en *la* (dont il déclare le finale le *suprême de ce que la musique instrumentale peut présenter en fait d'humour*.) Il cite encore la figure interrogative des contrebasses dans la Symphonie en *ut mineur*, celle de l'adagio de la Symphonie en *si bémol majeur*, etc., etc. (1).

Dans cet ordre d'idées, la *Symphonie burlesque* de Haydn vient immédiatement à l'esprit, avec sa corrélatrice dans la musique moderne, le *Carnaval des animaux*, de M. Camille Saint-Saëns.

C'est encore dans le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn le braiment de l'âne d'un effet si drôle ; dans le *Camp de Wallenstein* l'entrée fuguée des quatre bassons, par quoi s'évoque de façon bouffonne le sermon du capucin. Ici la sonorité des instruments contribue avec la phrase elle-même à intensifier l'effet comique. Vincent d'Indy est, d'ailleurs, de tous les musiciens, celui dont le sens humoristique est le plus aigu. J'en pourrais fournir la preuve en citant maints passages de l'*Étranger* et de *Fervaal*, de sa *Symphonie cévenole* et de sa musique de chambre, si je ne craignais de trop allonger cette étude.

Une seule note, le *fa dièse* que profère, sur un accord de *mi bémol mineur*, puis sur celui de *fa naturel*, la trompe du Veilleur dans les *Maîtres*, suffit à déterminer une impression comique.

Celle-ci résulte aussi d'un contraste de thèmes, du passage d'un mode à l'autre, de l'emploi d'une modalité inattendue éloignée de la précédente, de la volubilité du débit, source abondante de comique dans l'*opéra buffa* italien. La sérénade de *Don Juan*, dont l'accompagnement moqueur raille les déclarations passionnées de l'amant sceptique et frivole ; la réplique ironique de l'orchestre aux supplications de Judas dans la *Passion* de Bach : « Rendez-moi Jésus, mon doux maître » ; la transformation du *Dies iræ* en un thème ricanant et frondeur dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz ; la parodie dont le même compositeur accompagne, dans la *Damnation de Faust*, l'enterrement d'un rat : autant d'exemples d'humour musical. Ceux-ci foisonnent dans l'*Anneau du Nibelung*. Mais la rage comique d'Alberich, les récriminations pleurardes de Mime, les sarcasmes de Wotan sont trop familières aux lecteurs de la *Revue musicale* pour qu'il soit utile que j'en évoque ici le souvenir.

Il faut rappeler aussi, parmi les plaisanteries musicales, l'imitation (volontaire, bien entendu !) du style d'autrui, le portrait, la citation textuelle. La musique peut, tout comme les arts graphiques, reproduire une physionomie, faire vivre un personnage. Évidemment moins précise que la langue des mots, la langue phonétique n'en est pas moins clairement expressive pour ceux qui en possèdent la clef.

Schumann, dans son *Carnaval*, se plaît à peindre, dans une atmosphère de gaieté tourbillonnante, Pierrot, Colombine, Arlequin ; puis il évoque le souvenir de Chopin et de Paganini. Ces pages délicieuses sont, vous le savez, construites sur quatre notes : *la, mi bémol, do, si*, dont les appellations germaniques : A, ES, C, H, forment le nom d'une petite ville de Bohême dans laquelle vivait une amie du compositeur. L'idée de former un thème au moyen des degrés de la gamme

(1) *Écrits sur la musique et les musiciens*. Traduction de H. DE CURZON. Paris, Fischbacher, 1898, p. 181.

dont la réunion constitue un mot, un nom propre, a séduit plus d'un compositeur, et Jean-Sébastien Bach tout le premier. Les musiciens russes se sont particulièrement servis, pour cet usage, des lettres formant le nom de Belaïeff, leur éditeur.

La citation peut être, au même titre, rangée parmi les malices des musiciens. Wagner cite dans les *Maîtres Chanteurs* la phrase initiale du prélude de *Tristan* pour souligner l'observation mélancolique de Sachs : « De Tristan et d'Isolde je connais l'aventure... » Une forêt de hêtres et de pins estompée par le brouillard rappelle à Vincent d'Indy les sites romantiques chers à Weber et sa plume trace dans le *Poème des Montagnes* le dessin mélodique de la valse du *Freischütz*. La sérénade de *Don Juan* apparaît (pourquoi ? nul n'a pénétré le mystère de cette inspiration bouffonne) — dans la *Ballade des gros dindons* d'Emmanuel Chabrier. Une spirituelle composition pour piano, demeurée inédite, de Pierre de Bréville, crayonne finement, en traits sûrs, quelques *Portraits de musiciens*. Le thème du *Tarnhelm* précède chacun d'eux. Comme Siegfried sur la Roche ardente, M. de Bréville coiffe le heaume pour déguiser sa personnalité : et c'est, tour à tour, la candeur séraphique de César Franck, l'élégance voluptueuse de Gabriel Fauré, l'impétueux brio de Vincent d'Indy, qui colore et anime cette divertissante parodie.

On sait que M. de Bréville excelle à composer sur des chansons populaires de petits joyaux d'une ciselure impeccable. Là encore, l'humour rehausse l'inspiration personnelle, et le *Furet*, les *Lauriers sont coupés* ou la *Tour prends garde !* dont l'ingénuité a bercé notre enfance, prennent dans cette version nouvelle une grâce piquante et un précieux intérêt.

Charles Bordes s'est servi de thèmes connus dans l'accompagnement de deux mélodies délicieuses, *Dansons la Gigue* et *Sur un vieil air*. Dans ses *Petites fées*, il reproduit inopinément, pour exprimer le charme mystérieux de la forêt, une phrase de la *Viviane* d'Ernest Chausson.

Chez M. Jaques-Dalcroze, que l'ouverture de *Sancho* et plusieurs autres pages symphoniques de valeur ont mis en lumière, l'instinct comique se traduit parfois en bouffonneries désopilantes. La satire y frise la caricature, bien qu'elle demeure essentiellement musicale. L'épître musicale qu'il adressa naguère à M. Gauthier-Villars en lui expédiant le recueil de ses *Chansons normandes* est un exemple de lied macaronique, de farce musicale qui, logiquement, devait trouver sa place dans le cadre de cette étude.

Mais j'en ai dit assez pour attirer l'attention de nos lecteurs sur les aspects multiples de la gaieté musicale et pour leur faire éprouver quelque agrément à en écouter les expressions. Je leur souhaite, quand ils entendront de la musique joyeuse, de ne plus avoir crainte, par suite de quelque respect humain ou d'un malentendu sur la mission de la musique, de rire comme il sied et de se divertir.

OCTAVE MAUS.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à notre prochain numéro la fin de la *Correspondance inédite de Liszt*.



*Hic nouus Amphion Gallis nouus audit Apollo
Cantus et fidium restituisse melos
Vix oculos pictor vix frontis adumbrat honorem :
Quis cultum Aonijs artibus ingenum .?*

De La Rochemaillet .

Matheus fecit . Eggerick Hilsken a pnr .

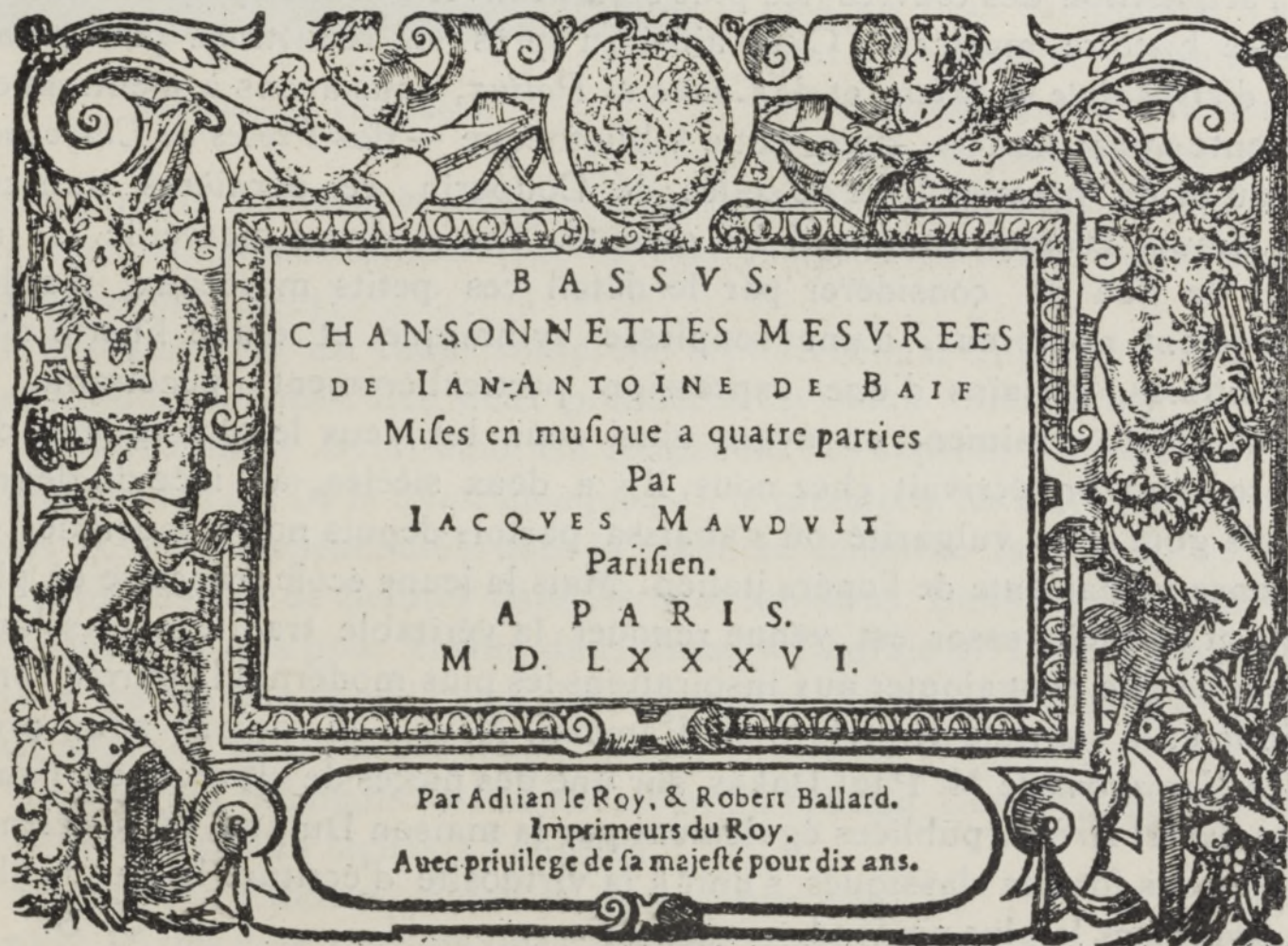
1 6 3 3

Jacques MAUDUIT (1557-1627).

Ce portrait a été publié en fac-simile par M. H. Expert, en tête de son édition des *Chansonnettes de Mauduit*, qui forme la 10^e livraison des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française* (Paris, Leduc, éditeur). Cette belle publication, sur laquelle nous attirons l'attention du public musicien dès la fondation de cette revue (*Revue* de janvier, février et mai 1901), s'enrichit toujours : après R. de Lassus, Goudimel, Costeley, Janequin et les chansonniers du début du xvi^e siècle, Lejeune, M. Expert nous promet du Caurroy, et le reste de l'œuvre de Mauduit. Remercions encore une fois ce travailleur aussi modeste qu'infatigable de nous mettre sans cesse en possession de fleurs nouvelles, cueillies au jardin de musique de notre xvi^e siècle.

« Nouvel Amphion, nouvel Apollon, c'est lui qui rendit aux Français chants et
« musique ; à peine si le peintre exprime l'éclat du regard et la beauté du front ; qui
« peindra jamais un génie paré des dons de Poésie ? »

Ce quatrain louangeur se lit au bas du beau portrait de Mauduit que Mersenne fait figurer à la fin du livre VII^e de son Harmonie universelle, et que nous reproduisons ici. Mauduit fut en effet très célèbre en son temps : c'est le seul musicien auquel Mersenne consacre un éloge, et cet éloge est enthousiaste. Né à Paris le 16 septembre 1557, et baptisé sur les fonts de Saint-Landry, J. Mauduit était de noble famille : il portait de sinople à la fasce d'argent chargée de trois coquilles de sable (1). Mais il ne s'engagea point dans les intrigues de la Cour, et se contenta de la charge paternelle de Garde du dépôt des Requêtes du palais : c'était, comme nous disons aujourd'hui, un riche amateur. Sa première œuvre fut la Messe de Requiem chantée au service funèbre célébré le 24 février 1586, en l'honneur de Ronsard, mort deux mois auparavant. Membre de la nouvelle Académie des Valois, reconstituée sous Henri III par le sieur de Pibrac, c'est lui qui y fit chanter des vers. Après Thibaut de Courville, Claude Lejeune et du For, il mit en musique les chansons rythmées à l'antique de Baïf, en se conformant à la quantité des syllabes (1586) : et c'est le frontispice de la partie de basse de ce charmant recueil, exhumé par M. Expert, que nous reproduisons ci-dessous. Musicien moins raffiné que Lejeune, mais d'une inspiration fraîche et gracieuse, Mauduit méritait de passer à la postérité.



(1) Nous empruntons la plupart de ces détails à l'excellente étude de M. Brenet sur Jacques Mauduit parue dans la Tribune de Saint-Gervais (avril, mai, juin 1901).

Publications nouvelles.



JEAN-PHILIPPE RAMEAU. — *Pièces de Clavecin* avec une préface de M. C. Saint-Saëns.

FRANÇOIS COUPERIN. — *Pièces de Clavecin*, transcrites par M. Diémer.

Deux recueils publiés par MM. Durand et fils, éditeurs.

On sait la satisfaction qu'éprouvèrent tous les amateurs d'art, voici déjà quelques années, à la nouvelle que la maison Durand allait entreprendre la besogne considérable de remettre en honneur toute la musique classique française du

xvi^e au xviii^e siècle, si mal connue jusqu'alors faute d'éditions correctes et pratiques. Ce fut d'abord la publication des premiers volumes de la collection complète des œuvres de Rameau, avec le concours de musiciens tels que MM. Saint-Saëns, Vincent d'Indy et Paul Dukas, pour ne citer que les plus considérables. Grâce à leur revision et à leur réalisation scrupuleuses du texte du vieux maître, des auditions d'*Hippolyte et Aricie* (1), *Castor et Pollux*, soit intégrales, soit fragmentaires, s'organisèrent à la *Schola Cantorum* avec le plus vif succès. Ce chaleureux accueil détermina M. Durand à faire paraître, à côté des partitions d'orchestre et des éditions de luxe, d'un prix forcément élevé, une bibliothèque populaire de format plus modeste, rendant accessible à tous l'acquisition des œuvres les plus significatives de cette époque si glorieuse de notre histoire musicale. C'est ainsi qu'après les réductions pour piano et chant d'*Hippolyte et Aricie* et de *Castor et Pollux*, nous avons à mentionner ici la récente apparition — dans cette bibliothèque — des *Pièces de Clavecin* de Rameau et du premier livre de celles de Couperin, ces dernières transcrites par M. Louis Diémer comme il les exécute, c'est-à-dire à merveille. Ce n'est pas ici le lieu de considérer par le détail ces petits morceaux, d'ailleurs extrêmement nombreux, d'une souplesse rythmique et d'une liberté d'écriture infinies, certains d'une expression particulièrement pénétrante. On reste confondu vraiment, en ayant ainsi sous les yeux le témoignage de la manière dont on écrivait chez nous, il y a deux siècles, à l'idée du degré de mauvais goût et de vulgarité où s'abaissa parfois depuis notre musique, sous l'influence malfaisante de l'opéra italien. Mais la jeune école française en pleine vitalité et en plein essor est venue renouer la véritable tradition classique et montrer ce que peut ajouter aux inspirations les plus modernes la pureté contrapontique et la sobriété de style d'un Rameau. Nous n'en voulons pour preuve que les *Variations* de M. Paul Dukas sur une des pièces de clavecin de l'auteur d'*Hippolyte et Aricie*, publiées également par la maison Durand, où la science la plus sûre des formes classiques s'unit à la virtuosité d'écriture la plus brillante et au sentiment le plus profond.

G. S.

(1) Le 4^e acte vient d'être exécuté le 21 janvier. Voir nos comptes rendus des Concerts.

L'Enseignement du chant dans les lycées.

I. EN ALLEMAGNE.



LES ENFANTS CHANTEURS.

Jusqu'au commencement du XVIII^e siècle, la musique chorale figurait en tête des programmes des établissements secondaires, en Allemagne. La victoire définitive de la musique instrumentale sur la musique vocale, au cours du XVIII^e siècle, amena la décadence de l'enseignement musical dans les écoles. La fondation de l'*Académie de chant* (Sing Academie) de Berlin au commencement du XIX^e siècle marque une époque de réaction en faveur de la musique vocale. En 1808, le gymnase *Zum Grauen Kloster*, un des meilleurs de Berlin, organisa son enseignement dans le sens de cette réaction. Au point de vue scolaire, c'est à peu près le seul témoin qui subsiste de cette renaissance, mais il est parfaitement organisé. Les hommes les plus compétents s'accordent à considérer l'enseignement et les programmes musicaux de ce gymnase comme des modèles

presque parfaits. En voici le résumé d'après un document officiel (*Berlinisches Gymnasium zum grauen Kloster. Ostern, 1899. Jahresbericht vom Director Dr. Ludwig Beller mann, p. 15*) :

« L'enseignement du chant comprend sept divisions, en partie coordonnées, en partie subordonnées. Les deux premières divisions (inférieures) coïncident avec les deux classes de sixième. En cinquième, les soprani sont distingués des alti, pour les leçons. De la quatrième jusqu'à la première, les élèves sont partagés en trois classes indépendantes, dont la première constitue la Chorale de l'école, ayant pour mission de chanter dans les fêtes scolaires. Dans les deux autres, les élèves sont préparés pour entrer dans cette « Chorale ». Dans l'une sont les ténors et les basses ; dans l'autre, les soprani et les alti. Les programmes de travail sont les suivants :

1^o Sixième a) : Éléments de l'harmonie et du rythme. Connaissance des notes. Exercices sur des airs faciles à l'unisson.

2^o Sixième b) : Étude de motets et d'airs à une voix.

3^o et 4^o Ici, les voix sont séparées, d'après leur nature. Il y a un professeur pour les soprani, un autre pour les alti. On continue à étudier des chœurs, des motets, des lieder. A la fin de la classe de cinquième, les meilleurs élèves des

deux divisions passent de suite dans la première *classe de chant* (Chorale de l'école) ; les autres entrent dans

5° et 6° la *deuxième classe de chant* (voix d'enfants) ou dans la *deuxième classe de chant* (ténors et basses) où on étudie des chœurs à deux et trois parties.

7° Dans la *première classe de chant* — point d'aboutissement de tout ce qui précède — est formé le chœur complet. On y étudie des chants *à cappella* (sans accompagnement) pour voix mixtes. On y exécute aussi des compositions pour voix et instruments, par exemple des oratorios de Hændel. La Chorale doit chanter régulièrement deux fois par semaine.

Au commencement de chaque année scolaire, la voix de chaque élève est soigneusement examinée, et, à l'aide d'une fiche individuelle, le professeur suit l'élève jusqu'au moment où se produit la mue de la voix. Durant cette période, l'élève est dispensé des exercices. (Cf. *Der Gesangunterricht an den höheren Schulen*, par E. Böhm, dans la *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, janv. 1900, p. 97.)

A l'exception du « Grauen Kloster », l'état de l'enseignement du chant dans l'immense majorité des écoles secondaires est loin de satisfaire les pédagogues. Il est vrai que les nouveaux programmes prussiens, élaborés à la suite du rescrit royal de 1900, rendent obligatoires deux heures de chant par semaine pour les deux classes inférieures (sixième et cinquième) des gymnases classiques et réaux ; et les directeurs sont invités à « obliger » les élèves des autres classes à faire partie de la Chorale de l'école. Mais il n'en est pas ainsi partout. Les chœurs que l'on entend, aux fêtes scolaires, sont médiocres ; souvent même les directeurs les remplacent par des séances de gymnastique. Il n'y a de salles de chant et de fête que dans les établissements de construction récente. Et tout le monde s'accorde à dire que la préparation des professeurs est, en général, insuffisante.

(A suivre.)

Les Concerts

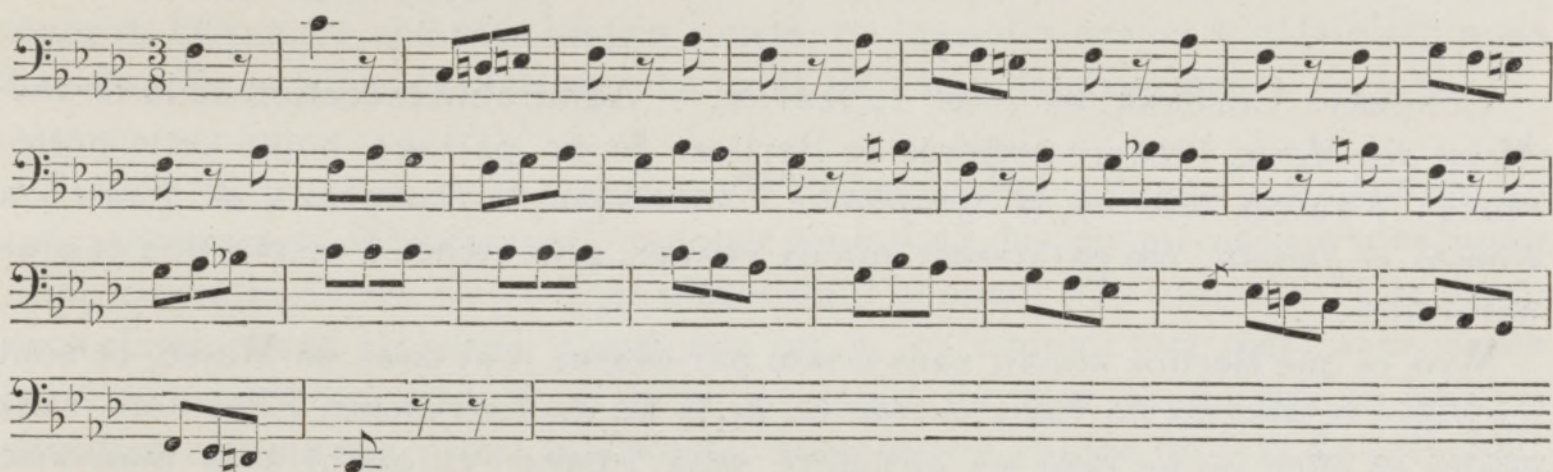


CONCERTS CHEVILLARD. — 17 janvier. — Poursuivant son ouvrage, M. Chevillard nous donne aujourd'hui la 2^e *Symphonie* de Schumann (en *ut* mineur), que je ne puis parvenir à goûter. Cette œuvre n'est pas heureuse, elle sent l'effort, l'application, la fatigue, et aussi l'influence de Mendelssohn. Les *Variations* pour piano et orchestre de M. Rhené Baton ne sont point amusantes, et c'est un tort. La Variation doit être amusante lorsqu'elle se contente, comme c'est ici le cas, d'exposer

plusieurs fois de suite un thème avec quelques altérations de rythme et d'harmonie, et des jeux variés de contrepoint ; c'est la variation à l'ancienne mode, telle que la concevaient Haydn et Mozart. Quant à la grande variation, dont on trouve des exemples dans certaines sonates de Beethoven, dans les *Chorals variés* de

César Franck, ou encore dans les *Variations sur un thème de Rameau*, de M. Paul Dukas, c'est un tout autre genre, l'un des plus élevés qui soient, car il s'agit alors, non pas de répéter un motif, mais d'en pénétrer l'âme et les secrètes affinités. C'est ce que n'a point fait M. Baton, dont le thème en mode éolien (mineur sans note sensible, si mineur en l'espèce) ne prêtait guère d'ailleurs à de profondes interprétations. Dès lors je ne saisis point l'intérêt de son morceau, malgré toute l'habileté de l'écriture et de l'instrumentation.

Le scherzo de M. Paul Dukas intitulé *l'Apprenti sorcier* (d'après une ballade célèbre de Goethe) est lui aussi une Variation, si l'on veut : je sais bien qu'on y peut distinguer deux idées et quelques motifs, ou plus exactement quelques bruits accessoires ; mais l'une de ces idées est de beaucoup la plus importante et reparaît avec une obstination diabolique. C'est celle qu'exposent, au début, trois bassons, lorsque le balai enchanté se lève, campé sur deux jambes et armé de deux seaux.



Cette démarche saccadée et boiteuse, cet empressement gauche, sont d'un excellent comique, que Berlioz n'eût pas désavoué. La grotesque mélodie s'enfle ensuite et traverse l'orchestre entier jusqu'à ses régions les plus élevées, et tout autour d'elle on croit entendre bouillonner l'inondation. Le coup de hache du jeune sorcier épouvanté ramène un instant le calme, mais presque aussitôt la terrible phrase se relève, d'abord aux bassons, puis aux clarinettes. Ce sont les deux morceaux du balai qui se remettent à l'œuvre, chacun de son côté. Impossible de ne pas sourire à cette rentrée. Quant à l'orchestration, c'est d'un bout à l'autre une merveille de clarté et d'esprit ; il y a surtout un certain unisson des cors, des cornets et de la clarinette basse dans son registre aigu, que je recommande aux amateurs de combinaisons de timbres. Une longue ovation salue la fin de l'œuvre, que M. Chevillard a conduite avec une précision remarquable. Cette précision même nuit un peu à l'Ouverture de la *Suite en ré* de Bach : la phrase perd de son ampleur, parce que le rythme est trop fortement battu ; son uniformité dispense d'une pareille accentuation et la rend nuisible. La lourdeur spirituelle de la *Gavotte*, en revanche, est fort bien rendue. Le Prélude de *Lohengrin* et l'Ouverture d'*Obéron* complètent ce beau programme. L. L.

24 janvier. — La troisième Symphonie de Schumann, très agréablement jouée, un peu vite par instants, et avec plus d'entrain que de sentiment, laisse la salle un peu froide. — M^{me} Henriette Motte a une voix délicate, mais trop faible pour lutter contre l'acoustique défectueuse de la salle et le fracas wagnérien de la grande scène de *Günlod*, par Peter Cornelius, instrumentée par Mottl. Cornelius

de Mayence, ami de Wagner, de Berlioz et de Liszt, est un artiste intéressant, qui mériterait d'être plus connu en France. Il est fort apprécié de la jeune école allemande ; et je me souviens d'avoir entendu, sous la direction de Richard Strauss, son *Barbier de Bagdad*, qui est plein de vie et de gaieté. Sa personnalité n'est pas très accusée ; elle est souvent attirée par tel ou tel de ses grands amis. On le remarque dans la scène de *Günlod*, qui a d'ailleurs de jolies phrases, simples et gracieuses.

La *Symphonie dramatique*, « troisième partie du *Poème pour orchestre* » de M. F. Le Borne, veut peindre, d'après les indications de l'auteur, l'apparition aux yeux de l'artiste de « la splendeur de son rêve créateur ». L'artiste cherche en vain à saisir son idéal, et « finit, à jamais vaincu, par tomber au milieu des éclats de rire ». — C'est à peu près ce qui s'est produit au concert. « La vision enchanteresse », qui se traduit le plus souvent par des danses d'almées, ou de vagues espagnas, a tenu l'auditoire dans une douce gaieté.

ROMAIN ROLLAND.

CONCERTS COLONNE. — 17 et 24 janvier. — Admirable exécution de la *Grand' Messe des Morts*, l'œuvre préférée de Berlioz. Je ne partage point cette préférence : d'autres œuvres, la *Symphonie Fantastique*, la *Damnation de Faust* ou *Roméo et Juliette*, me paraissent mieux venues, plus riches d'inspiration et plus naturelles.

Mais ce que Berlioz aimait sans doute par-dessus tout dans sa Messe, ce sont les pages éclatantes du *Tuba mirum* ou de la fin du *Lacrymosa*. Elles sont sans égales en effet, on ne peut les entendre sans frémir ; et quant à la mauvaise querelle que l'on cherche à Berlioz pour ses cuivres et ses timbales, c'est pur pédantisme : on ne saurait reprocher à un maître de l'orchestre comme Berlioz d'avoir aimé le son jusqu'à en faire orgie : car ce serait lui demander de n'être plus lui-même.

M. Colonne a mis en valeur, avec un art consommé, les lumières et les ombres de cette œuvre toute en contrastes ; pour une telle musique, ainsi que je l'entendais dire à côté de moi, « il n'y a que lui ». — L. L.

CONSERVATOIRE. — La *Société des Concerts* vient de nous faire entendre les *Saisons* de J. Haydn, dont elle avait souvent inscrit des fragments sur ses programmes, mais qu'elle n'avait exécutées intégralement que deux fois, en 1857 et en 1860. Cet oratorio, composé en 1799 et 1800, est divisé en 4 parties qui ne comprennent pas moins de 44 numéros. Pour chaque saison, un groupe d'airs et de récits, de duos et de chœurs, forment une suite de tableaux de genre et sont précédés d'une introduction : la première décrit le passage de l'hiver au printemps ; la deuxième est consacrée à l'aurore ; celle de « l'Automne » exprime la satisfaction du paysan devant l'abondante moisson ; et la dernière peint les brouillards profonds du commencement de l'hiver. Ce sont les *Géorgiques* de l'art musical. La plupart de ces sujets ont été repris dans la suite par des compositeurs qui furent des coloristes plus éblouissants et plus raffinés ou qui eurent un sentiment plus profond de la nature ; mais Haydn n'en conserve pas moins son charme original : noble et simple, œuvre de foi naïve et de grâce, sa musique, où tout est pur, bien ordonné, rappelle parfois le style de Gluck, mais avec plus d'enjouement ; dégagée de toute inspiration vulgaire et exempte de réalisme puéril,

elle est colorée là où le texte littéraire semble lui en faire une obligation, mais reste, en général, expressive d'états d'âme élevés plus que de sensations. La description y est à la fois sobre et ingénue : dans le tableau de l'aurore, quelques notes de hautbois indiquent le chant du coq, sans le reproduire ; dans l'orage, quelques basses de trombone soulignent le cri de la grenouille ; plus loin, des notes de flûtes dissonantes et perlées indiquent le chant des oiseaux. L'ensemble est plein de fraîcheur ; partout semble circuler l'air salubre des bois et des plaines. Révérons cette musique d'où l'art de l'instrumentation est sorti, et que n'a pas encore effleurée le « mal du siècle » ; musique saine, aimable, charmante, qui a la jeunesse des œuvres vraiment classiques ! L'orchestre du Conservatoire l'a interprétée avec une correction qu'il faut louer, bien que les compositions de ce genre soient pour lui une épreuve difficile. Les chœurs ont été excellents de justesse, de style et de sonorité. La voix chaude de M^{lle} Mary Garnier a bien exprimé la noblesse et la grandeur sans emphase de certains récits. L'organe bien timbré et homogène de M. Paul Daraux a été fort apprécié. M. David Devriés, ténor de l'Opéra, a une voix un peu courte, où les notes graves sont faibles ; mais il a chanté avec goût et justesse, et a eu sa part d'applaudissements. — J. C.

SCHOLA CANTORUM. — 19 janvier. — M^{lle} Blanche Selva donne le sixième de ses concerts du mardi. Nous entendons douze petits préludes, des pièces tirées des *Suites françaises* et *anglaises*. Ces petites pièces ont l'honneur trop commun d'être devenues classiques et scolaires. C'est dire qu'on les connaît fort mal, sans doute parce qu'on les connaît trop, et qu'on les débite du bout des doigts, en les bredouillant comme une prière machinale. Aussi est-on étonné un jour de découvrir qu'elles ont un sens et infiniment de saveur. Nous avons cette révélation à la *Schola*, chaque mardi, grâce à M^{lle} Selva ; sous ses doigts, ces formules s'animent et retentissent dans le souvenir et dans le cœur. Tant de poésie ignorée tenait dans ces phrases condensées, « comme un champ de roses dans un flacon », sarabandes langoureuses et graves, gigue et menuets alertes comme des airs populaires. — JOSEPH TRILLAT.

21 janvier. — Le deuxième Concert mensuel, dirigé par M. Vincent d'Indy, est fort beau, et, répondant au programme exposé à maintes reprises par le Directeur de la *Schola*, révèle des œuvres qu'il est impossible d'entendre ailleurs. Une Cantate de M.-A. Charpentier, la *Descente d'Orphée aux Enfers*, écrite, d'après M. Henry Quittard, aux environs de 1683, était entièrement inédite jusqu'à ce jour. Une introduction assez développée, un air d'Orphée (M. David), un dialogue entre Ixion (M. Bourgeois) et Tantale (M. Gébelin), puis Orphée, enfin un chœur final où les trois personnages déplorent le malheur des amants, le tout expressif, et de belle tenue, mais un peu austère : Gluck nous a accoutumés à plus de charme ; cependant c'est Gluck et Rameau que cette musique évoque, plutôt que le majestueux Lulli, dont la Proserpine (M^{me} Tarquini d'Or) paraît bien compassée en son désespoir. M. A. Guilmant nous fait entendre ensuite trois pièces de N. de Grigny, le dernier exhumé de ses maîtres de l'orgue ; elles sont fort soigneusement écrites, et sonnent assez bien, ce qui n'est pas toujours le cas à cette époque ; il est vrai que l'art merveilleux de l'organiste y est pour quelque chose aussi.

On donnait enfin le quatrième acte, tout entier, d'*Hippolyte et Aricie*, le premier opéra de Rameau (1^{er} octobre 1733). Ce fut un triomphe : une musique

d'une force et d'une fermeté extrêmes, toute en pensées neuves, en traits hardis et saisissants, avec un air d'une noblesse et d'une dignité qui sent sa haute naissance : c'est Rameau qui tranche du chevalier, voire du marquis, et non pas du tout Gluck, qui jamais ne porte l'épée au côté. Et cependant l'air d'Aricie, et surtout le récit final de Phèdre, désespérée, en proie aux remords, égalent, l'un en tendresse et l'autre en puissance, les plus émouvantes pages de Gluck. Le duo d'Aracie et d'Hippolyte, où leurs prières à Diane semblent monter comme des fumées d'encens, est d'une invention charmante ; l'entrée des Chasseurs, leurs danses, avec des effets de cors, de hautbois et de basson, les airs de danse chantés (M^{lle} Pironnet), enfin l'orage, décrit avec une instrumentation très sobre, mais des rythmes aussi ingénieux qu'expressifs, appartiennent en propre à Rameau, ne pouvaient être conçus que par ce musicien qui fut en même temps un poète, selon la vieille et excellente tradition de notre race. Je n'ai aussi que des éloges à faire pour l'interprétation : M. David soupire à souhait les plaintes d'Hippolyte amoureux ; la voix un peu sèche de M^{lle} de la Rouvière a, dans le rôle d'Aracie, une sorte de grâce enfantine qui ne me déplaît point, et M^{me} Tarquini d'Or déclame en artiste le récit de Phèdre. L'orchestre m'a paru meilleur qu'au précédent concert, plus fondu et mieux dans la main de son excellent chef, qui dirige comme personne cette nerveuse musique. Une mention particulière est due à M. Ermans, pour le timbre égal et nourri de son basson.

L. L.

SALONS MUSICAUX. — C'est encore une heure de musique exquise que M^{me} la Princesse de Cystria offrait, le 16 janvier dernier, à quelques élus. M. Debussy faisait à lui seul tous les frais de la fête, avec son Quatuor d'abord, si fortement pensé, si frémissant de vie et d'émotion (MM. Zeitlin, Duittenhofer, Vieu et de Bruyn), puis deux mélodies où M^{lle} M. Legrand fait sonner sa belle voix : *La Mer* et *Le son du cor s'afflige*. M^{lle} Selva interprète avec une grande intelligence les *Estampes* ; les deux premières pièces de ce nouveau recueil (1), *Pagodes* et *La Soirée dans Grenade*, ne ressemblent en rien à l'Espagne ou à l'Orient truqués et frelatés de nos bazars musicaux : car elles ont la saveur fraîche et un peu sauvage des fruits naturels ; la dernière, *Jardins sous la pluie*, rappelle, avec plus d'ampleur, la *Toccata* pour piano : c'est, de part et d'autre, le même tour très classique, malgré la nouveauté de la langue. Nous aurons bientôt l'occasion de revenir sur ce recueil digne du maître auquel il est dédié : M. J. Blanche. Enfin M. Bagès chante avec un goût et une légèreté délicieuse deux *Proses lyriques* (*De grève* et *De soir*), petits chefs-d'œuvre d'expression, et une *Mandoline* (d'après Verlaine), page charmante, écrite à dix-sept ans. Les concerts plus ou moins publics ne manquent pas à Paris : il n'est pas de soir où l'on n'ait le choix au moins entre deux ou trois ; mais aucun ne nous offrira jamais ce que nous avons pu entendre l'autre samedi, en ce salon qui est le temple de la musique vivante...

L. L.

SALLE ERARD. — 15 janvier. — Concert donné par M. Eugène Borrel, violoniste. — Le programme, qui est varié à souhait, comprend des pièces techniques de Corelli, Leclair et Rust, la sonate en *la* de Bach et la sonate de Franck. Ce

(1) Durand et fils, éditeurs.

choix était excellent pour mettre en relief les qualités de virtuose et de professeur, la dextérité intelligente et le goût de M. Borrel.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — 23 janvier. — Le *Quintette* de M. Grädener manque quelque peu d'originalité, et beaucoup de sonorité : on croirait entendre un maigre trio. Les deux mélodies de R. Ducasse (*Le cœur de l'eau*, de Rodenbach) sont froides comme glace ; les deux *Noëls* pour hautbois et piano de M. Henri Mulet ont un certain agrément. *Stamboul*, suite pour piano de M. P. de Bréville, est une œuvre de grand mérite, dont j'aime beaucoup le coloris fin et discret. De délicates harmonies accompagnent le chant des muezzins de Stamboul, et des rythmes souples nous disent l'animation de Galata ; des mélodies plus émues se mêlent à ces indications pittoresques, et le tout est d'une poésie pénétrante, que M^{lle} Selva comprend à merveille.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES. -- Petit concert intime, le 24 janvier. — M^{lle} Anne Vila chante d'une voix pure et délicatement nuancée deux mélodies de Fauré : *Rencontre* et *Après le Rêve*, accompagnée par M^{me} Landormy-Plançon. C'est un grand plaisir d'entendre à Paris la charmante artiste qui vient de remporter un si grand succès aux excellents concerts d'Angers, dans la cavatine d'*Iphigénie en Tauride*, et la *Procession* de Cés. Franck.

Le 15 janvier, M. Vincent d'Indy, montrait, devant un nombreux auditoire, « comment on fait une sonate. » Conférence du plus haut intérêt, non seulement par l'analyse pénétrante que M. d'Indy a faite de sonates de Beethoven, mais par la lumière que cette étude jetait, à son insu, sur sa propre façon de penser et de créer. M^{lle} Selva joua ensuite, avec sa maestria ordinaire, la *Sonate appassionata* de Beethoven.

Le 22 janvier, M. Romain Rolland parla de *Gluck*, s'appliquant à montrer combien la personnalité et l'art de Rameau étaient, quoi qu'on dise, profondément opposés à la personnalité et à l'art de Gluck, et faisant voir dans la réforme dramatique de ce dernier la conclusion des pensées et des travaux de l'Encyclopédie française depuis vingt ans. Son succès fut très vif.

Actes officiels et Informations.

ACADÉMIE DE MUSIQUE. — La reprise de *Thaïs*, de M. Massenet, a été fort brillante.

CONSERVATOIRE. — M. Gabriel Pierné, compositeur de musique, est nommé membre du Conseil supérieur d'Enseignement du Conservatoire national (section des études musicales), en remplacement de M. Réty, démissionnaire.

LE CAIRE. — M. Lagoanère, ancien directeur de théâtre à Paris, se propose d'organiser au Caire (Egypte) des concerts analogues à ceux qui ont été institués à Paris par MM. Colonne et Chevillard.

PALMES ACADÉMIQUES. — Nous relevons, sur la nouvelle liste de palmes académiques parue au *Journal officiel* du 15 janvier dernier, les deux noms suivants qui intéressent le personnel enseignant de nos écoles de musique :

M. Charles Gripois, directeur de l'École nationale de musique à Boulogne-sur-Mer ;

M. Camille Hierle-Granger, professeur à l'Ecole nationale de musique de Montpellier.

MUSÉE INSTRUMENTAL DU CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel, M. René Brancour, professeur de musique et auteur de divers ouvrages sur la musique, a été nommé conservateur du Musée instrumental du Conservatoire national de musique et de déclamation, en remplacement de M. Pillaut, décédé.

PRIX PONSIN. — Par testament olographe en date du 20 juin 1884, M^{me} Provost-Ponsin, sociétaire retraitée de la Comédie-Française, a fondé un prix annuel de 435 francs, pouvant être accordé au moment des examens, et destiné à l'élève femme la plus méritante des classes de Déclamation dramatique.

Dans sa séance du 13 janvier dernier, le Comité d'examen des classes de déclamation dramatique a proposé d'accorder ce prix à M^{lle} Ferdinande Bergé, 1^{er} accessit de comédie en 1903.

TROCADÉRO. — La petite salle des fêtes du Palais du Trocadéro sera mise à la disposition de M. Félix Bloc, professeur de violon, pour y organiser, le dimanche 20 mars prochain, en matinée gratuite, une audition de ses élèves.

BESANÇON. — M. André Gédalge, inspecteur de l'enseignement musical, a été désigné par M. le Ministre des Beaux-Arts pour se rendre à Besançon et assister à la première représentation de *Paula*, œuvre lyrique de M. Ratez, directeur de l'École nationale de musique, succursale du Conservatoire, à Lille.

TOULOUSE. — Par arrêté préfectoral en date du 15 janvier 1904, M. Bladviel a été nommé professeur de déclamation lyrique à l'École nationale de musique, succursale du Conservatoire, à Toulouse.

CONCERTS POPULAIRES. — L'inspection des Grands Concerts populaires s'effectuera de la façon suivante pour l'année 1904 :

M. Maréchal, Marseille et Nancy ;

M. Gédalge, Lille ;

M. Fauré, Angers ;

M. Lenepveu, Bordeaux.

MONTPELLIER. — On annonce la prochaine transformation de l'École de musique de Montpellier en succursale du Conservatoire national.

CONCOURS CRESSANT. — Le jury chargé de décerner le prix de la fondation Cressant pour le 11^e concours triennal procède actuellement, au Conservatoire national, à l'examen des partitions déposées et fera connaître prochainement le titre de l'ouvrage couronné et le nom de son auteur.

OPÉRA-COMIQUE. — M. Albert Carré se propose de donner, dans les premiers jours de février prochain, une grande représentation au profit de la Caisse de pensions viagères et de secours du personnel du théâtre national de l'Opéra-Comique.

NICE. — Le mouvement musical à Nice en cette dernière quinzaine est un peu ralenti. L'Opéra est si mal placé, au bord de la mer, que presque tous ses artistes ont été grippés. On en a profité pour jouer, avec succès, *Coppelia*, le joli ballet de

Léo Delibes. Je dois mentionner aussi une très remarquable reprise de *Lakmé*, un des rares opéras comiques qui se maintiennent au répertoire, où M^{lle} Lalla Miranda et M. Leprestre ont obtenu un véritable triomphe. Sont à l'étude : *Cendrillon*, la *Vie de Bohême* (avec M^{lle} Guiraudon) et le *Mefistofele* de Boïto, si rarement joué. Sont en outre annoncés : la *Flamenca*, de Lucien Lambert, *Siegfried* et *Messaline*.

Au Casino, notons les reprises de *Philémon et Baucis*, *Mireille*, *Carmen*, et enfin de *Zampa*. Il serait certes injuste de ne pas reconnaître, dans cette œuvre d'Hérold, quelques heureux effets scéniques ainsi que de jolies trouvailles d'orchestre, qualités malheureusement effacées par le peu de distinction des idées, le tapage des instruments à percussion dans les finales, et l'impression de niaiserie sentimentale qui se dégage de l'ensemble, et qui déplaisait si fort à Berlioz. Le rôle de Zampa, que je préfère chanté par un baryton, est ici tenu par un ténor, M. Salignac, avec autorité.—Aux Concerts du Casino, devenus malheureusement plus rares, M^{lle} Marie Gamovetsky, élève du violoniste Auer, a obtenu beaucoup de succès dans l'ennuyeux concerto de violon en *ré mineur* de Wieniawski.

A MONTECARLO, le 8^e concert (jeudi 7 janvier) avait à son programme plusieurs nouveautés. D'abord la *Symphonie en ut mineur* de Glazounow, qui est la 6^e et, je crois, la dernière du compositeur russe. Elle est divisée en quatre parties et se termine par un *andante maestoso* assez imposant. Elle contient en outre un *thème avec variations* de touche légère et un *allegretto* en forme de scherzo très gracieux qui ont beaucoup plu. L'ensemble a de la grandeur, mais certains développements sont un peu longs, défaut commun à beaucoup de compositions de l'école russe.

Venait ensuite la 1^{re} audition du *Cygne de Tuonela*, poème symphonique de M. Jean Sibellius, dans lequel se fait grandement sentir l'influence de Wagner. Dans la mythologie finnoise, Tuonela est l'empire de la mort autour duquel coule une sorte de Styx sur lequel s'avance en chantant un cygne qui n'est pas sans rappeler celui de *Lohengrin*. Cette légende a inspiré un poème qui consiste en un solo de cor anglais (bien rendu par M. Dorel), joli mais un peu long, soutenu par des accords de violons divisés.

Au 9^e concert (jeudi 14 janvier), on nous a fait entendre *Francesca de Rimini* de M. Bazzini, poème non sans valeur certainement, où se distingue un certain élan de passion, mais prétentieux en commençant, vide vers la fin, sans aucune originalité dans l'ensemble, applaudi néanmoins grâce à la fougue avec laquelle il fut exécuté. A côté de ces premières auditions, M. Jehin fait quelques exhumations intéressantes. Cette fois il tirait de l'oubli l'ouverture du *Barbier de Bagdad*, qui date de 1858 (Weimar) et dont l'auteur, P. Cornelius, critique allemand, fut un des premiers et des plus ardents défenseurs de Wagner. A cette même séance étaient données la *Symphonie en si bémol* de Schumann, admirablement interprétée ; l'ouverture *Au printemps*, de Goldmark, et la *Rhapsodie hongroise* n° 13, de Liszt, plus brillante que profonde, mais dont l'exécution a valu à l'orchestre une ovation méritée.

EDOUARD PERRIN.

LILLE. — CONCERTS POPULAIRES. — Séance du 17 janvier. — Le concert débutait par l'exécution de la *Symphonie en la* de Beethoven. Nulle ne demande plus de poésie unie à plus de puissance et de grâce, aussi

tous les grands chefs d'orchestre la conduisent-ils avec prédilection, chacun avec sa maîtrise et sa compréhension particulières. Nous avons vu tour à tour Colonne et Lamoureux, Richter et Strauss, Weingartner et Nikisch, tous dissemblables dans les détails, mais tous réunis dans une même compréhension générale de l'œuvre, se haussant au génie du Maître. Que ne pouvons-nous en dire autant de notre exécution lilloise ! mouvements trop lents dans l'allegretto (ce n'est pas une marche funèbre) et confusion dans le finale (le tumulte n'est pas exempt de rythme), etc. Beethoven exige beaucoup de cœur ! L'Ouverture de *Benvenuto Cellini* fut mieux enlevée, quoique avec pas assez d'éclat et de sonorité, ce qui tient à la faiblesse numérique de l'orchestre, et la qualité ne peut remplacer complètement la quantité.

M. Grovlez, élève de Diemer, et Lillois de naissance, interpréta les *Variations symphoniques* de Franck, avec infiniment de distinction et de maîtrise, peut-être un peu froid, mais ne se souciant que du style de l'œuvre ; il y a tout à fait réussi, et son exécution, plus animée dans le finale (en *fa* dièse majeur), a pleinement satisfait. Dans trois pièces pour piano seul, une « Burlesque » de sa composition, il a montré combien il s'était assimilé les qualités de son Maître.

M. P. Carolus Duran, aux œuvres duquel était consacrée la deuxième partie du concert, possède un beau tempérament de chef d'orchestre, intéressant toujours et que nous aurions voulu voir conduire, outre ses compositions, des pièces classiques. Sous sa direction énergique, l'orchestre, bien en main, enleva avec adresse le *Prélude symphonique*, la *Méditation*, avec violon-solo (toujours ces méditations de concert ou de cathédrale) et la *Danse*. Chef des Concerts le Rey, M. Pierre Carolus Duran, très jeune et très artiste, très doué, n'écrit pas de musique révolutionnaire ; son style est simple, aimable et distingué, l'écriture en est aisée, et l'audition fort agréable. Il y a là plus que des promesses.

DOCTEUR GAUDIER.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 décembre 1903 au 19 janvier 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Décembre	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	14.872 41
23 —	<i>L'Etranger — Samson et Dalila.</i>	V. d'Indy. Saint-Saëns.	14.932 76
25 —	<i>L'Etranger — Paillasse.</i>	V. d'Indy. Léoncavallo.	14.962 91
26 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.158 »
28 —	<i>L'Etranger. — L'Enlèvement au sérail.</i>	V. d'Indy. Mozart.	13.516 91
30 —	<i>Lohengrin.</i>	Wagner.	14.255 76
1 ^{er} Janvier	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.548 41
2 —	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	14.645 »
4 —	<i>Othello.</i>	Verdi.	12.609 91
6 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.571 26
8 —	<i>L'Etranger. — L'Enlèvement au sérail.</i>	V. d'Indy. Mozart.	14.577 41
9 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	9.841 »
11 —	<i>L'Etranger. — La Korrigane.</i>	V. d'Indy. Widor.	12.129 41
13 —	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	14.753 76
15 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	15.420 41
18 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.189 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 décembre 1893 au 19 janvier 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Décemb. (popul.)	<i>La Fille du Régiment. — Le Médecin malgré lui.</i>	Donizetti, Gounod.	3.892 »
22 Décemb.	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.419 50
23 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	1.199 »
24 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	9.755 »
25 — matinée	<i>Mignon — Les Rendez-vous bourgeois.</i>	A. Thomas, Nicolo.	5.879 »
25 — soirée	<i>La Traviata. — Les Noces de Jeannette.</i>	Verdi, Massé.	5.983 50
26 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	8.820 50
27 — matinée	<i>Werther. — Le Maître de chapelle.</i>	Massenet, Paer.	8.181 50
27 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.173 50
28 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	4.486 »
29 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.584 50
30 —	<i>La Tosca. — Le Toréador.</i>	Puccini, Adam.	3.877 »
31 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.309 50
1 ^{er} Janvier	<i>La Basoche — Les Rendez-vous bourgeois.</i>	Messager, Nicolo.	4.145 »
2 — matinée	<i>Lakmé — La Fille du Régiment.</i>	L. Delibes, Donizetti.	8.333 50
2 — soirée	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	9.766 50
3 — matinée	<i>La Dame blanche — Le Médecin malgré lui.</i>	Boïeldieu, Gounod.	7.852 50
3 — soirée	<i>Mignon — Les Rendez-vous bourgeois.</i>	A. Thomas, Nicolo.	5.855 50
4 — matinée	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.143 50
4 — soirée	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.489 50
5 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	3.889 »
6 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.772 50
7 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	7.651 50
8 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.368 »
9 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	7.920 »
10 — matinée	<i>Les Noces de Jeannette. — Muguet.</i>	Massé, Missa.	4.579 50
10 — soirée	<i>Lakmé — Maître Wolfram.</i>	L. Delibes, E. Reyer.	3.783 »
11 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	3.944 50
12 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	6.638 50
13 —	<i>La Dame blanche — Le secret de Maître Cornille.</i>	Boïeldieu, G. et J. Paris.	3.507 50
14 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	7.802 »
15 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.761 50
16 —	<i>Le roi d'Ys.</i>	Lalo.	9.014 50
17 — matinée	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.448 »
17 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.211 »
18 —	<i>Muguet — Le secret de Maître Cornille.</i>	Missa, Paris.	3.751 »
19 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	4.022 »

Comme on le voit par ce tableau, c'est Gounod et M. Xavier Leroux qui détiennent, en ce moment, la recette la plus élevée sur nos deux grandes scènes lyriques ; mais MM. V. d'Indy, avec *l'Étranger*, et Cl. Debussy, avec *Pelléas*, viennent, Dieu merci, en bon rang. — MAX SCHÖNE.

ROUEN. — *Concerts de la Schola Cantorum.* — Les occasions d'entendre de la musique de chambre sont fort rares à Rouen ; aussi devons-nous remercier la

Schola Cantorum d'avoir eu l'excellente idée de s'assurer le concours du quatuor Zimmer pour son deuxième concert. Il nous paraît inutile de dire avec quel soin artistique ces admirables virtuoses interprétèrent le Quatuor en *ut* majeur de Mozart, ainsi que celui en *mi* mineur de Beethoven.

De même, M. Van Hout a admirablement joué la Sonate pour alto et piano de Pietro Locatelli.

A ce même concert nous eûmes aussi le plaisir d'entendre M^{lle} Eléonore Blancher, de sa voix au timbre si sympathique, l'air : « Divinités du Styx » d'Alceste, la *Rencontre* de G. Fauré et l'*Absence* de Berlioz.

BORDEAUX. — *Grand-Théâtre*. — A son dernier passage sur notre scène, M. L. Escalaïs a brillamment triomphé dans *Guillaume Tell* et la *Juive*.

L'excellent ténor a vaillamment pris sa revanche, car, indisposé à sa précédente apparition, il fut des moins heureux dans la partition de Rossini.

Les débuts de notre nouvelle chanteuse légère, M^{lle} Courtenay, me font un peu regretter ses devancières — M^{lles} Landouzy et J. Meray — appelées ailleurs. Je pense néanmoins que, l'émotion des débuts dissipée, elle saura se montrer plus égale, d'une vocalise plus pure et d'un jeu plus souple que celui qu'elle a montré dans *Manon* et la *Traviata* pour ses débuts.

A signaler également un nouveau ballet (*Nuit de Noël*) de M. Stoumon et réglé par M. Laffont, qui a été bien accueilli, malgré quelques trivialités.

On répète toujours très activement les *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner, qui passeront au premier jour.

JOS. GRIMO.

AU PAYS DE LA CRITIQUE MUSICALE. — Sous ce titre, c'est à un voyage en Allemagne que nous convie M. L. de la Laurencie, dans un fort intéressant article de l'*Art moderne* (1). Chacun sait combien l'Allemagne est fermée, voire hostile, à toute musique venue de France : Cés. Franck commence à peine à y pénétrer, la musique de V. d'Indy, selon M. Steuer, de Berlin, « n'est pas de la musique », tandis que M. Krebs, de Berlin également, relève dans le Prélude du deuxième acte de l'*Étranger* « des pensées wagnériennes pensées une seconde fois » ; quant à M. Debussy, son *Prélude à l'après-midi d'un Faune* ne met en jeu que notre oreille externe (*unser äüsseres Ohr*). Ici M. de la Laurencie fait ressortir avec raison l'étrange contradiction où s'empêtre la critique allemande, en prônant d'une part la « musique pure » et réclamant d'autre part des œuvres qui « fassent penser », ce qui est proprement l'objet de la musique à programmes ». Quant aux erreurs matérielles, elles ne manquent pas, et la *Schola Cantorum de Saint-Gervais* ou le Charles Debussy de M. H. Riemann sont, pour nous autres Français, d'assez plaisantes inventions. Il est parfaitement possible d'ailleurs que nous commettions de pareilles bévues quand nous parlons de Brahms ou de Bruckner. Mais notre goût, au moins, semble plus large, puisque nous savons admirer à la fois des musiciens aussi distants que MM. d'Indy et Debussy ; plus pur aussi : il n'eût pas été possible en France de remettre en musique et d'orner de motifs conducteurs l'*Armide* de Gluck, ainsi que vient de faire M. Schlar, avec de hautes approbations. — L. L.

— Au Cercle catholique du Luxembourg, M. A. Pirro faisait, le 22 janvier, une conférence sur J.-S. Bach qui témoigne d'un goût fort délicat et d'une connaissance approfondie du sujet. La puissance expressive de cette musique est fort bien caractérisée, et l'influence du mot, de la forme et du sens de chaque mot, sur l'imagination de Bach, est très nettement dégagée. Voilà qui fait bien augurer de la thèse que soutiendra bientôt, en Sorbonne, M. A. Pirro, sur l'*Esthétique de Bach*. Des fragments de l'*Oratorio de Noël* ont été exécutés ensuite sous la direction de M. P. de Saunières. Le prochain concert aura lieu le 26 février ; il sera consacré à Saint-Saëns et précédé d'une courte allocution de M. Louis Laloy.

WIESBADEN. — Le compositeur *Lucien de Flagny*, qui, pendant son séjour à Mayence, eut l'honneur de voir exécuter ses *Kinderlieder*, œuvre d'une piquante originalité, à la Cour du Grand-Duc régnant de Hesse-au-Rhin et à la résidence de S. A. R. Madame la Princesse Lichtenstein, vient de remporter un nouveau succès avec l'audition qu'il donnait ici de ses œuvres dans la salle de concert *Victoria*. Le public très distingué n'a pas ménagé ses applaudissements à l'auteur et à ses interprètes. W.

Nos concours (Suite et fin).

Nous avons reçu les nouvelles compositions portant les devises suivantes :

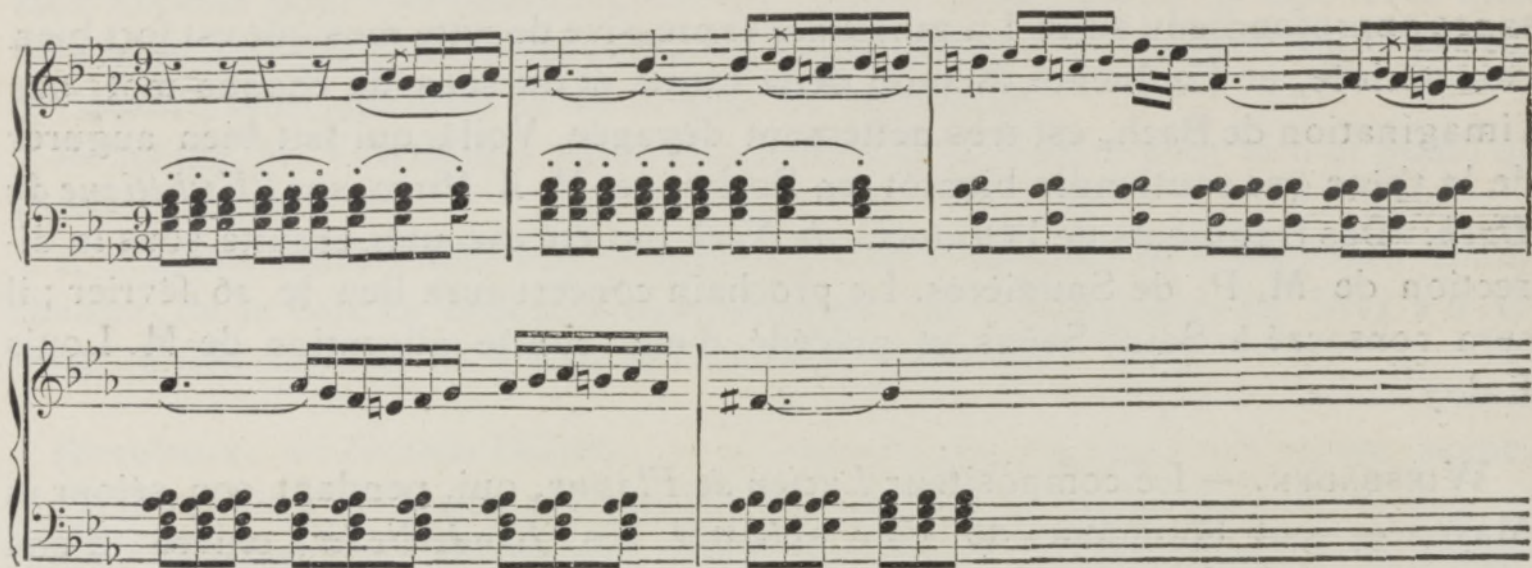
Sur l'herbe molle, dans la nuit, les jeunes filles ont dansé toutes ensemble (Pierre Louys, les Chansons de Bilitis). — *Au petit bonheur.* — *In tenui labor.* — *Le rythme est l'élément masculin de la musique ; la mélodie en est l'élément féminin* (J. C.). — *Quot capita, tot sensus.* — *L'aurore apparaissait* (Victor Hugo). — *Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras.* — *De verre pour gémir, d'airain pour résister.* — *Ire et lætare.* — *Le simple plaît aux petits.* — *Lætamini.* — *Regarde ton but et marche.* — *Permamero.* — *Nil desperandum.* — *Il est bon de lire et d'écrire.* — *Abbiamo uno fratello.*

Exercices d'harmonie et de contrepoint.

Nous avons reçu, en réponse à la question posée dans notre dernier article, plusieurs lettres ; la suivante nous paraît donner l'analyse la plus claire et la plus précise du passage que nous citions :

Monsieur le Directeur,

Votre *Revue* du 15 janvier pose (p. 72) une question à laquelle répondront sans peine tous les lecteurs de vos précédents articles sur les *notes de passage*, *broderies*, *échappées* et *appoggiature*. L'harmonie classique aura tôt fait de remettre à sa place chacune des notes de cette longue phrase de Beethoven :

BEETHOVEN, *Début de l'adagio de la Sonate op. 22*

* On voit facilement que tout repose ici sur deux accords seulement : l'accord de la tonique, qui règne sur les deux premières mesures pour revenir à la dernière, avec un « retard » ou prolongement du *la* \flat bientôt résolu sur le *sol* ; et l'accord de septième de dominante (*si* \flat -*ré*-*fa*-*la* \flat) dans son premier renversement (*ré*-*fa*-*la* \flat -*si* \flat) occupe les deux mesures intermédiaires ; la mélodie, en ajoutant un *ut* à cette harmonie, en fera un accord de neuvième, dont la signification tonale sera exactement la même. Seront donc étrangères à l'harmonie : dans les deux premières mesures et la dernière, toutes les notes qui ne seront ni des *mi* \flat , ni des *sol*, ni des *si* \flat ; dans les deux autres, toutes celles qui ne s'appelleront pas *si* \flat , *ré*, *fa*, *la* \flat ou *ut*. Reste à leur trouver des dénominations.

1^{re} mesure. Le *la* \flat (petite note) est une broderie brève du *sol* ; le *fa* est une broderie de ce même *sol*, et le *la* \flat est une note de passage, qui doit aboutir sur le *si* \flat .

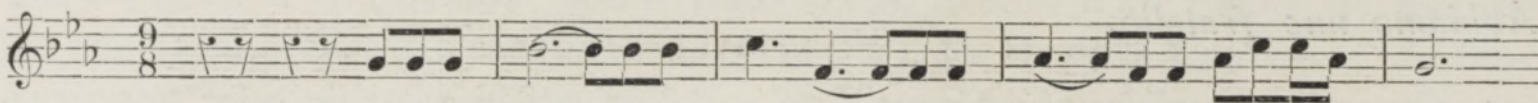
2^e mesure. Mais ce *si* \flat est remplacé d'abord par une appoggiature chromatique (*la* \sharp) qui dure trois temps. On trouve ensuite une broderie brève (*ut*), une broderie chromatique (*la* \sharp), et un *si* \sharp qui doit être considéré comme une anticipation du *si* \sharp de la mesure suivante.

3^e mesure. Ce *si* \sharp , qui forme une dissonance très forte, est symétrique au *la* \sharp de la mesure précédente. C'est une appoggiature chromatique de l'*ut*. Mais il est lui-même brodé par l'*ut* et le *la*, et lorsqu'on croit qu'il va se résoudre, survient une autre appoggiature, supérieure cette fois, de l'*ut*, auquel il ne reste plus qu'une triple croche. Le *fa* qui suit est une note « réelle », ornée d'une broderie supérieure et inférieure et d'une note de passage (*sol*).

4^e mesure. Le *la* \flat est une note réelle, le *sol* une note de passage qui mène au *fa*, autre note réelle, brodée d'un *mi* \sharp ; on retourne au *la* \flat par le *sol*, à l'*ut* par le *si* \flat , cet *ut* est orné d'une broderie chromatique (*si* \sharp) ; le dernier *la* \flat est note réelle aussi.

5^e mesure. Le *fa* \sharp est une appoggiature chromatique du *sol*.

Récapitulons. La phrase se compose de 30 notes ; réduite à ses notes réelles, elle n'en contient que 18.



Tout le reste est condamné, banni de l'harmonie pour différents motifs. Et maintenant une question se pose : Beethoven a-t-il d'abord pensé la phrase sous sa forme réduite et harmonique, ou au contraire lui est-elle venue à la pensée avec tous ses accents expressifs ? Je laisse le soin de la résoudre à de plus experts, et me contente d'affirmer ma préférence personnelle pour la phrase complète.

Veillez agréer, etc.

PROSPER DOURAQUE.

Le Gérant : A. REBECQ.