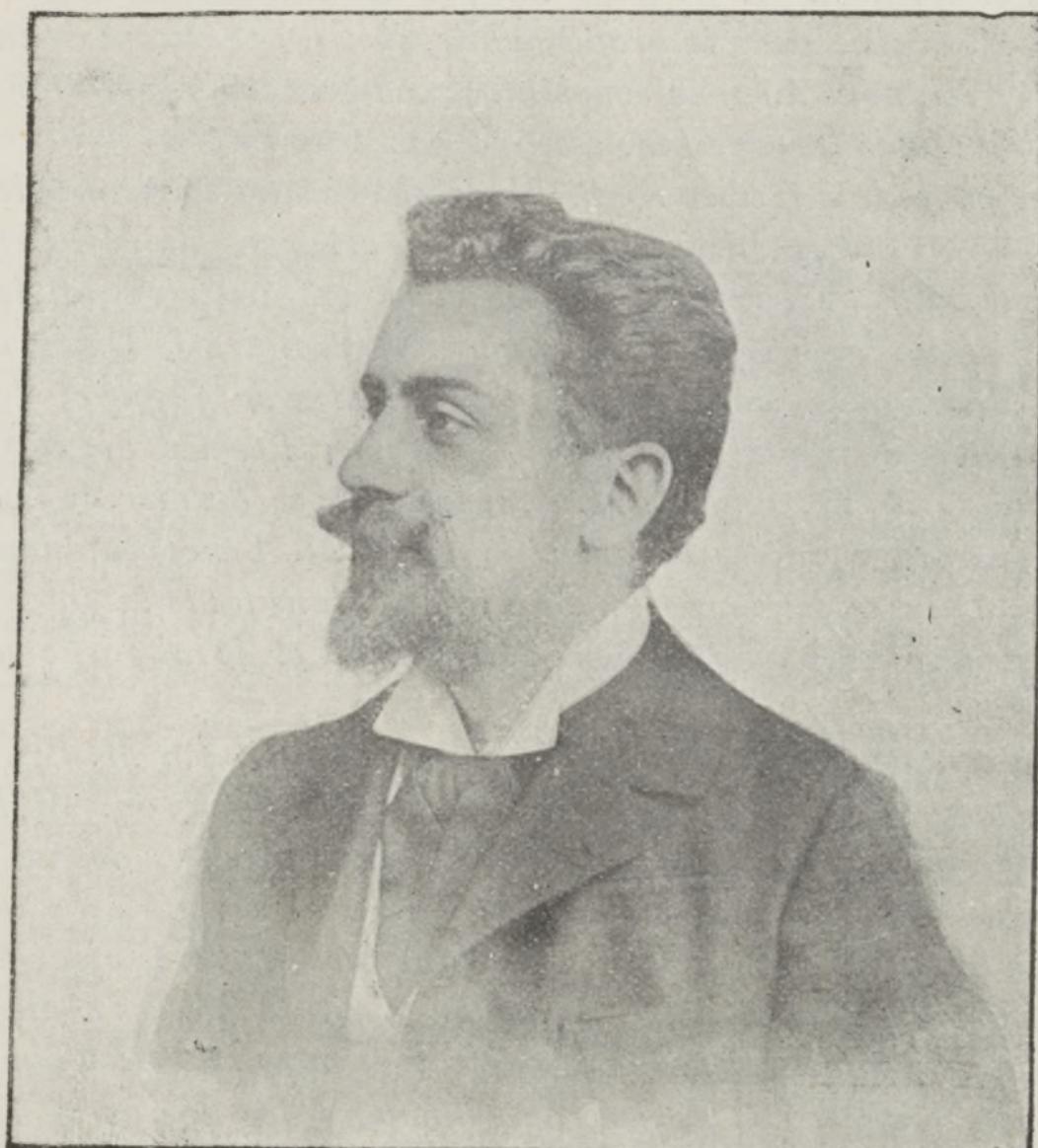


LA
REVUE MUSICALE

Nos 15-16 (quatrième année) 5 Août

1904.



M. PECH (Raymond-Jean)

Premier grand prix de Rome au dernier concours de Composition musicale.

M. PECH (Raymond-Jean).

L'aurore, un jour de printemps ; — les premières lueurs de la gloire !

On a dit combien ces deux choses étaient exquises. L'une et l'autre ont le charme de la jeunesse, la poésie des commencements, la sérénité souriante des triomphes pleins de promesses. M. Pech goûte la seconde en ce moment ; de tout cœur, nous lui envoyons notre sympathie profonde avec l'assurance de notre foi dans l'avenir...

M. Pech, que nous avons eu le plaisir de voir à la Revue musicale, semble armé de toutes les ressources nécessaires à un artiste. C'est un élégant et robuste jeune homme à l'œil bleu, à la barbiche châtain, en qui tout respire l'énergie, l'intelligence, la loyauté, la possession calme de soi-même. Avec un tact qui lui fait honneur, très simplement il s'effraie un peu de voir son nom en vedette dans les journaux, alors que, pour le grand public, il n'a pas encore donné sa mesure : « dans dix ans d'ici, nous dit-il en souriant, je comprendrais peut-être qu'on publiait ma photographie ; mais aujourd'hui, n'est-ce pas trop tôt ? »

Né à Valenciennes le 4 février 1876, M. Pech accentue la rivalité légendaire qui s'est établie, pour les succès artistiques, entre le département du Nord et... Toulouse, la ville qui aime à dire : « Tous les bons musiciens de Paris viennent de chez nous ! » Après avoir passé un an à Lille, il vint au Conservatoire de Paris, où il obtint le premier prix d'harmonie (1896), puis le premier prix de fugue et de contrepoint (1900). Il fut l'élève de Raoul Pugno et de Xavier Leroux avant d'être, pour le grand concours de Rome, celui de M. Lenepveu. De ce dernier, je tiens à le mentionner, il fait un éloge sincère et sans réserves : « M. Lenepveu, nous dit-il, n'est pas seulement un professeur hors ligne, un maître dans toute la force du terme : il s'intéresse à ses élèves avec un affectueux dévouement, et je lui garde une profonde reconnaissance. »

C'est avec la cantate Médora, dont le livret fut écrit par M. Ed. Adenis, que M. Pech a obtenu son grand prix de Rome. Mlle Cesbron, MM Cazeneuve, Daraux et Catherine (accompagnateur) ont été ses interprètes devant l'Institut, le 2 juillet. Que va-t-il faire, maintenant qu'il a terminé ses années d'apprentissage ? De quel côté de l'horizon va se diriger cette jeune force ? Après avoir fait, au cours d'une conversation à bâtons rompus, l'éloge de plusieurs maîtres contemporains (en particulier celui de Saint-Saëns, qu'il admire beaucoup), M. Pech nous confie qu'il se sent porté vers le théâtre et qu'il écrira volontiers des opéras de caractère moderne. Nous le croyons, car (bien qu'il ne faille pas juger sur les apparences) le jeune compositeur semble devoir être un homme d'action plutôt qu'un homme de rêve. Il a déjà, en portefeuille, un drame lyrique tout prêt, Issara (pièce basque dont le titre signifie Etoile), que nous entendrons l'an prochain. L'aurore brille en ce moment ; mais pour savoir si la journée sera belle, il faut, dit le proverbe, attendre le soir. Puissions-nous n'avoir pas à dire un jour à M. Pech, comme à tel ancien lauréat : « Tu Marcellus eras !... »

J. C.

Une erreur de transcription nous a fait attribuer, dans notre dernier numéro, à M. G. Gillet la petite composition intitulée Loin du Bal, qui est l'œuvre de son frère, Ernest Gillet, le violoncelliste.

La « Fileuse » de Mendelssohn.

Au concours de piano du Conservatoire, j'ai été frappé du mal que se sont donné *tous* les élèves pour introduire certains « effets » dans cette charmante pièce : accents, retards, crescendo, oppositions de sonorité, nuances imprévues, etc. J'ose dire (pour terminer ici une longue discussion avec un de nos maîtres) que cette pièce, pour laquelle il faut sans doute une extrême légèreté de doigts, veut être jouée *sans nuances*, avec un détachement souriant, très calme (comme certaines pages du *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns), et qu'en fait de « nuances », le virtuose doit se borner à éteindre en *perdendosi* le joli trait final. J. C.

La musique à Paris il y a cent ans (1).

LE PUBLIC DE L'OPÉRA. — LE PREMIER CONSUL. — CHUTE DE « MA TANTE AURORE » DE BOÏELDIEU. — « PROSERPINE » DE PAISIELLO. — MOZART ET HAYDN. — LA SOCIÉTÉ PARISIENNE.

En observateur perspicace, Reichardt jugeait sévèrement le public des théâtres, qui le révoltait. Pour bien le comprendre et ne pas lui reprocher son animosité, il faut remarquer que le caractère du public, surtout — et encore de nos jours — dans les petits théâtres, se distingue nettement en Angleterre et en Allemagne de celui qu'on rencontre en France et en Italie. L'immobilité et la tranquillité du public qui fait ressembler un théâtre à une église est inconnue de la population latine ; la vivacité du caractère des habitants de ces pays ne permet pas cette contrainte et cette raideur qui ne leur semblent pas convenir à un lieu de plaisir. Les dix dernières années du XVIII^e siècle n'ont évidemment pas contribué à affiner les manières, et nous ne devons pas nous étonner que Reichardt, aristocrate-né, qui mettait toujours des gants, ait été choqué au plus haut point par les spectateurs du parterre, qui était très éloigné d'être « un parterre de rois ». Mais la peinture de ce public est d'une vivacité et d'une réalité telles que je ne puis m'empêcher de résumer ici ce petit tableau qui pourrait entrer dans une histoire de la civilisation. Il est au théâtre Feydeau, où il avait toujours été satisfait, et assiste à la première représentation qui le mécontente. « Pour Joanne, Méhul a écrit de la musique qu'il ne trouve pas digne de son talent, bien qu'on y trouve quelques heureux détails. Mais ce qui lui a toujours paru insupportable dans tous les théâtres de Paris, c'est le parterre, qui autrefois contribuait à former l'auteur et l'acteur ; le tact avec lequel il discernait toute faiblesse et toute maladresse, les signes même finement gradués, de son approbation ou de son blâme étaient souvent pour un vrai dilettante un spectacle aussi intéressant que celui qui se passait sur la scène. Maintenant le parterre est une foule sale et vulgaire qui n'a pas plus de sentiment que de jugement et arrivera à ruiner toute espèce d'art. » Le public parle et raille continuellement : c'est ce qu'il ne peut supporter. Et il poursuit : « Etre là au milieu de ces gens, c'est chose impossible pour qui veut vraiment jouir d'une pièce. Si ce

(1) Suite et fin. Voir la *Revue* du 15 juillet.

n'est pas le bruit, ce sera le sot étonnement de cette populace qui viendra le troubler. On dirait qu'elle voit tout pour la première fois ; ou ce sont combien de remarques sur les histoires scandaleuses, souvent inventées, qu'ils se racontent sur les actrices, presque à haute voix ! L'odorat et la vue ne sont souvent pas moins choqués que l'ouïe. Une place est-elle vide auprès de moi, je ne suis pas du tout certain qu'un garçon assis derrière moi ne mettra pas sur mon banc ses pieds boueux, qu'un spectateur assis devant moi ne s'étendra pas en arrière, appuyé sur le coude, tout près de moi, augmentant ainsi la mauvaise odeur de bière, d'eau-de-vie et de tabac qu'il répand déjà autour de lui. Une autre grossièreté de parterre : les spectateurs, assis (car maintenant dans tous les théâtres les places du parterre sont assises) souvent pendant des heures avant que la pièce commence, font un bruit effroyable avec leurs pieds, leurs cannes et de petits sifflets par-dessus le marché ; souvent l'un d'eux frappe le banc de son gourdin et trépigne, secouant le spectateur assis devant lui de la façon la plus désagréable. » Notre ami pense même qu'une personne qui veut jouir du spectacle sérieusement et avec tranquillité ne peut pas aller au parterre, mais est forcée de prendre des places chères, comme les loges du balcon : et là nous l'approuvons entièrement. Mais même là se trouvent des prêtresses de Vénus qui, sans gêne et effrontées, cherchent à faire des conquêtes. Après avoir encore tempêté contre les Anglais, qui viennent en masse et se conduisent comme si le théâtre leur appartenait, il s'en prend à la claque, qu'il compare à une race maudite — et il faut bien être de son avis. Tout ce qui brille, tout ce qui est éclat est fatalement applaudi au théâtre, même si c'est insipide. Il a observé les claqueurs et nous les montre : ce n'est pas comme en Allemagne, où ils manifestent par quelques applaudissements leur enthousiasme de commande. Non. Ils prennent position, posent leur chapeau à côté d'eux, mettent leur canne entre les jambes et travaillent alors tant qu'ils peuvent, des pieds et des mains. S'agit-il d'un acteur qu'ils aiment particulièrement ou dont ils sont les obligés, ils n'ont de cesse que tout le monde n'ait suivi. Souvent on parierait que le quart des spectateurs fait partie de la claque, comédiens, chanteurs ou danseurs ayant pour toutes les représentations un grand nombre de billets à leur disposition.

Pendant les entr'actes, les cris des marchands vous mettent au désespoir. Cela choque surtout quand le théâtre est si plein qu'on est forcé de dégager l'orchestre pour y mettre des spectateurs ; et à peine la dernière tirade tragique a-t-elle pris fin, que ces crieurs, qui attendaient, la bouche ouverte, au seuil des portes, se précipitent en hurlant comme des possédés : « Orangeade ! Limonade ! Glaces ! Marchand de lorgnettes ! » à écorcher les oreilles des spectateurs sensibles.

Mais assez de cette atmosphère qui, je le crains, n'est pas plus sympathique au lecteur qu'elle ne l'était à Reichardt. Nous allons plutôt l'accompagner le jour où il fut présenté au premier Consul. Ce n'était pas chose si commode qu'on se l'imagine d'être présenté au premier Consul d'une république qui allait, il est vrai, peu de temps après, mettre sur sa tête la couronne impériale, créant ainsi une apparence de constitutionnalisme alors qu'en fait l'absolutisme régnait. Sans avoir été présenté chez Talleyrand, il eût été impossible à Reichardt, malgré toutes ses recommandations, d'être présenté au premier Consul. Talleyrand, dont l'extérieur débile et désagréable n'exprimait rien de l'esprit qu'on lui attribue,

ne parla que du cérémonial à observer, de la tenue à endosser, cependant que les domestiques remettaient les cartes aux quatre préfets du palais et à M^{me} Talleyrand. Avant la présentation, qui eut lieu le lendemain, Reichardt se rendit en voiture aux Tuileries avec l'ambassadeur de Prusse, pour assister commodément des fenêtres du palais à la grande revue. La revue fait grande impression sur notre voyageur : « La splendeur de ces troupes magnifiques sur cette place admirable ne se peut décrire » dit-il, et il ajoute plus tard : « Il pleuvait encore peu de temps avant le commencement ; mais tout d'un coup le ciel s'éclaircit. Bonaparte doit avoir eu souvent cette chance dans ses magnifiques préparatifs militaires. » Il nous décrit ensuite, en détail, les vestibules où les 130 ou 140 personnes qui attendaient l'audience s'occupaient à boire du café noir venu d'Egypte, du chocolat, des vins fins, xérès ou madère. Il nous montre les laquais innombrables, beaux hommes en habits verts à tresses d'or, commandés par des valets de chambre en habit noir. Puis, ce fut l'apparition de Bonaparte, qui — pour ne pas enfreindre l'étiquette — commença à parler au prince Louis de Bade, et n'invita que plus tard les ambassadeurs et les autres dignitaires à prendre part à la conversation. « Il me fit l'honneur de me poser quelques questions sur notre cour et notre opéra. » Le détail de tout ceci manque peut-être un peu d'intérêt, mais je ne puis m'empêcher de citer ici la description qu'il fait alors de cet « homme extraordinaire ». Nous le verrons bon observateur et fin portraitiste. « Bonaparte est de petite taille, il a peut-être 5 pieds, et est très maigre. Il serait difficile de trouver un corps, des bras et des jambes plus fines. La poitrine et les épaules sont larges, le visage aussi, où les os ne ressortent pas, bien que la peau soit fortement tendue. Le sang ne met pas une teinte vive sur son visage jaune olive. Le nez un peu aquilin et la bouche sont fins, et son menton puissant n'est pas désagréable. La ligne médiane de la bouche serait très jolie, si elle n'était pas si droite et si, quand il se tait, les lèvres n'étaient pas si fortement serrées qu'on ne les aperçoit presque plus. Elles se séparent violemment au contraire quand il parle, et c'est comme un sourire qui continuellement flotte sur ses lèvres. La voix est profonde et la plupart du temps rauque ; ses paroles faiblement sonores sont si peu modulées que la question vous apparaît comme imprécise ; très souvent un rire profond et un peu enroué, formé au plus profond de la gorge et s'y perdant. Les yeux sont petits et enfoncés, sans couleur bien nette, tantôt bleus, tantôt gris ; le regard est toujours en mouvement, examinant tout autour de lui. Le passage du front au nez n'est pas aussi grec qu'il l'est dans ses portraits et fait une courbe sensible, mais douce. Le front est large, mais pas extraordinaire, couvert presque toujours de ses cheveux noirs taillés en rond autour de la tête ; ils sont fins et plats, et comme humides. » Vient alors la description de son costume de velours rouge éclatant que l'image a répandu, puis encore : « Sa tenue est simple, tranquille et sûre ; il s'incline d'une façon à peine sensible. Malgré ce calme apparent, on reconnaît l'Italien à tous ses traits ; les Italiens disent : le Corse, car il paraît que sa physionomie a le type national le plus parfait. Il ne cherche pas ses expressions, il les choisit à peine ; ses questions sont héroïques, s'adressant droit à l'homme, allant droit à l'objet. Il aime à finir par une pointe, mais on reconnaît vite que ce n'est pas sa tournure d'esprit naturelle. Au surplus, personne ne le prendrait tout d'abord pour un Français, bien qu'il n'ait en parlant aucun accent étranger.

« Il n'est ni distingué, ni vulgaire ; il fait aussi peu de cas de la bonne cuisine et

des bons vins que des beaux-arts, qu'il n'a d'ailleurs jamais pratiqués. Il n'aime pas les femmes ; les joies de la société ont maintenant pour lui aussi peu de charme qu'elles en étaient pleines dans sa jeunesse ; il n'aime ni la musique, ni la danse. Il s'intéresse parfois au théâtre, mais seulement à la tragédie, et surtout à Corneille, bien plus pour les sentiments héroïques que pour l'art lui-même. Il n'aime pas le jeu ; il n'aime pas monter à cheval ou chasser, bien qu'il ait à l'écurie quelques centaines des plus magnifiques pur-sang anglais.

« Dominer est sa seule passion, et comme ses études furent toujours exclusivement militaires, il s'occupe nuit et jour des affaires de l'État. Les heures où il travaille ne sont pas réglées, comme pour d'autres hommes. Souvent, pendant le jour il s'étend sur le lit de repos de son cabinet de travail, et reste là des heures s'il se sent fatigué ; par contre, il tiendra tout éveillé autour de lui une partie de la nuit, sans en excepter sa femme qui ne se couche pas avant lui. Parfois même il fait venir de la ville, au milieu de la nuit, les personnes à qui il veut parler, qu'il soit à Paris ou à Saint-Cloud, et à la façon dont il les renvoie après les avoir fait attendre plusieurs heures, on voit que le temps n'a pas de signification pour lui.

« Sa maison est sans joie. La société de sa femme se borne de plus en plus à sa propre famille, et les rares fois où il y a un cercle d'amis, il prend à peine part à la soirée. Les petites représentations théâtrales deviennent de plus en plus rares, et sa famille est seule à y assister. Il partage sa table avec sa famille et les fonctionnaires de la cour. Ce n'est qu'aux jours de grande audience qu'on invite les ambassadeurs et, parmi les étrangers, seulement les princes et les personnes spécialement recommandées par les diplomates ; pour le reste des étrangers, c'est le deuxième Consul qui fait les honneurs. Bonaparte ne vit donc ni isolé, ni en société ; il n'a ni les joies familiales, ni les jouissances et la magnificence royales. Il a le plus grand soin de sa sûreté personnelle ; son entourage militaire la lui donne en empêchant qui que ce soit d'entrer librement chez lui, si bien que même si les événements lui sont favorables, il ira au-devant d'une vieillesse triste et isolée. »

Cette peinture, qui n'est pas autrement aimable, doit être exacte en général. Si nous nous rappelons qu'elle émane d'un homme qui avait un jour coupé dans un jeu de cartes les têtes de tous les rois en s'écriant : « Puisse-t-il en être ainsi de tous les rois ! » nous ne nous étonnerons pas que l'homme qui avait salué la Révolution comme une bénédiction du ciel, ne voie pas de bon œil l'état de choses qui précéda l'établissement de l'Empire. D'ailleurs le reproche qu'il fait à Bonaparte de ne pas aimer la musique n'est pas entièrement justifié, car le contraire ressort de quelques anecdotes que Reichardt lui-même nous confie. Nous avons vu qu'à la grande colère de tous les musiciens français, il avait fait venir de Naples Paisiello pour composer, sur un livret français, un opéra italien qui servirait de modèle à tous les compositeurs. Un soir, assez tard, l'idée lui passe par la tête d'entendre dans son palais une répétition des premiers rôles. Il n'y avait pas opéra et le temps était beau ; la plupart des chanteurs n'étaient pas chez eux ; enfin vers minuit tous étaient réunis, et voici que commence dans sa chambre la répétition d'un opéra écrit pour grand orchestre.

Après avoir recommandé aux dames de chanter, et non de crier suivant leur mauvaise habitude, il s'assit, les mains appuyées au fauteuil, la tête sur les bras, et resta dans cette position pendant tout l'acte. A la fin, il alla à Paisiello et lui fit à haute voix une foule de remarques sur sa prosodie mauvaise, sur des mots

coupés par la musique ou répétés inconsidérément, sur les divertissements qui interrompaient le chant et retenaient l'acteur dans son action. Il montra, paraît-il, dans ses remarques, plus de connaissance de la musique et de la poésie qu'on ne l'aurait attendu d'un simple amateur. Méhul fit une autre expérience avec Bonaparte : il s'agit de l'histoire de la composition de l'*Irato* (l'Emporté). Alors que Méhul avait encore, avec beaucoup d'autres savants et d'autres artistes, libre accès chez les Bonaparte et qu'il y dînait souvent, Bonaparte prétendit un jour que seuls les Italiens étaient capables d'écrire des opéras bouffes d'effet vraiment comique. Méhul s'offrit alors à composer un opéra comique français dans le style des Italiens et à le faire chanter à l'italienne par les artistes du théâtre Feydeau. Marsollier, poète et librettiste connu (1750-1817), lui fournit le texte de l'*Emporté*, comédie-parade en un acte, avec les personnages types de la comédie italienne. Lysandre affecté et doucereux, le Signore Capitano fanfaron et ivrogne, le bruyant oncle Pandolphe en lutte avec une foule de domestiques maladroits, la nièce rusée et coquette et ses joyeuses caméries. — Il mit tout cet appareil comique en mouvement, mais le traita intentionnellement en farce, et c'est une parodie, et comme une caricature ridicule de l'opéra italien que l'*Irato*. — Bonaparte assistait à la première représentation et fit compliment à l'auteur, à la fin du spectacle, de l'habileté avec laquelle il avait su atteindre le but. Mais le musicien poussa son triomphe trop loin en priant le consul de lui accorder la permission de lui dédier cette opérette. Bonaparte la lui donna, mais ne l'invita plus (1).

Reichardt était au théâtre Feydeau tout yeux et tout oreilles, quand eut lieu la chute d'une des meilleures œuvres d'un des compositeurs français les plus doués : *Ma tante Aurore*, de Boieldieu. Le compositeur avait alors 27 ans et venait de donner deux ans auparavant, après quelques opéras de valeur indécise, le *Calife de Bagdad*, succès retentissant qui lui valait une grande popularité. C'est le livret qui fit tomber la pièce ; j'y reviendrai tout à l'heure. Mais qu'on me permette d'introduire ici une brève notice de Fétis, qui était un de ses élèves : « Au moment où je devins son élève, Boieldieu écrivait son *Calife de Bagdad*. Souvent il nous consultait avec une modestie charmante, et la leçon de piano passait à se grouper autour de lui pour chanter les morceaux de son nouvel opéra. Je me souviens que Dourlen et moi, tous deux fiers de notre titre de répétiteurs de nos classes d'harmonie, nous tranchions du puriste et nous tourmentions fort notre maître pour quelques peccadilles harmoniques échappées dans la rapidité du travail. Un grand débat s'élevait entre nous là-dessus, et nous finissions d'ordinaire par nous transporter chez Méhul, l'oracle de Boieldieu et notre juge à tous. » — Reichardt nous raconte donc que, ce soir-là, il venait de dîner chez un banquier et arriva tard au théâtre qui était comble ; et il dut, comme on faisait alors, prendre place sur le théâtre, dans les coulisses. Il avait entendu dire au café qu'il avait été convenu qu'on sifflerait la pièce et il put en avertir les artistes ! Jusqu'au troisième acte la pièce tint bon ; la plus grande partie du public, goûtant la musique fine et délicate, soutint le compositeur. Mais dans la première scène du troisième acte, où l'on s'amuse un peu trop d'un domestique habillé en nourrice, ruse

(1) Une lutte secrète s'engagea entre les partisans de Paisiello et le Conservatoire ; Méhul fit contre l'engouement pour la musique italienne la triste plaisanterie de l'*Irato* (l'Emporté). [Fétis.]

de jeune amoureux, le scandale éclata : « Les ennemis s'étaient si bien dispersés dans la salle et suivirent une si bonne tactique que le bruit recommençait toujours d'un autre côté quand il s'était calmé en un point; puis ce fut une tempête générale. »

Les artistes ne se troublèrent pas et chantèrent le finale au milieu du tumulte. Les amis du compositeur se mirent en devoir de faire sortir le compositeur, qui prudemment était déjà parti. Les acteurs, qui n'étaient pas habitués à être traités ainsi, étaient si irrités que personne ne voulait rentrer en scène pour l'excuser. Enfin le bruit continuant de plus en plus furieusement, on réussit à y envoyer un jeune homme, qui, sans réfléchir, dit le nom de l'auteur du livret (Reichardt ne le nomme pas (1)). Alors ce fut de la folie, et les acteurs, inquiets, se réunirent en comité et décidèrent qu'à l'avenir on ne jouerait plus le troisième acte. — Reichardt loue la musique au delà de toute expression : « C'est, dit il, une des œuvres les plus charmantes que j'aie entendues depuis longtemps. » Elle est dans le genre gracieux de l'opéra bouffe italien, mais quelques traits y sont vraiment beaux et pleins de sentiment. Le caractère dominant en est la grâce. « Elle a la physionomie de son auteur, homme charmant, aimable et beau, de manières distinguées; il était depuis longtemps recherché et aimé dans la société. C'était comme l'enfant gâté du monde élégant. Mais il a épousé depuis peu une jolie danseuse de l'Opéra, fêtée du public pour son grand talent. Il est maintenant mal vu de la bonne société et on ne le reçoit plus. Peut-on s'imaginer pareille contradiction! »

Reichardt nous parle encore en détail de la répétition générale et de la première représentation de *Proserpine*, l'opéra de Paisiello si impatiemment attendu. Qui sait lire entre les lignes remarquera sa joie malicieuse de voir le célèbre Italien tomber avec une œuvre que Paris attendait depuis de si longs mois (2). Il écrit à cette occasion : « Je suis heureux de n'avoir pas accepté la proposition que la direction de l'Opéra me faisait de composer de la musique pour *la Colère d'Achille*! Quel temps et quel plaisir n'aurais je pas perdus à ce travail qui m'aurait fait l'adversaire du favori que le consul protège aveuglément et de son entourage! » Nous qui savons que le chef d'orchestre de la Cour de Berlin n'est resté si longtemps à Paris que dans l'espoir de voir son opéra représenté, nous ne pouvons nous empêcher de songer à la morale de la fable « Les raisins sont trop verts, et bons pour les goujats ».

Il assiste à la répétition générale et trouve, contre l'habitude, toutes les places occupées. Il remarque une claque innombrable et furieuse applaudissant à tout rompre l'ouverture, très faible, et tous les morceaux d'un premier acte fort ennuyeux. « Au second acte, la musique commence à s'élever pour retomber au dernier, qui manque de toute envergure. Si les messieurs du parti italien de la cour ne s'avisen pas d'une meilleure tactique, Paisiello s'en tirera fort mal. » Reichardt fut bon prophète; l'opéra eut peu de succès, bien qu'on ait, après la répétition générale, supprimé les parties les plus faibles. La critique de

(1) Il s'appelait Longchamps. L'œuvre fut éditée à la maison : Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu. Magasin de musique.

(2) En 1803, Paisiello donna à l'Opéra *Proserpine*, pièce de Quinault remise en trois actes par Guillard. Cet ouvrage ne réussit pas [Fétis].

Reichardt nous prouve que si, sans aucun doute, son tempérament passionné et facilement irritable le pousse dans la vie privée à des paroles et à des actes irréfléchis, qu'il n'aurait ni prononcées, ni commis, après quelque réflexion, il était presque toujours dans ses critiques très calme et d'une grande impartialité. Après avoir reconnu le talent de Paisiello qui écrit des mélodies douces et agréables, il lui faut pourtant dire qu'elles ne sont jamais à leur place et conclure que, à quelques scènes près, il semble ignorer la grande réforme que Gluck fit dans l'opéra français, « car tout le reste ressemble au travail ordinaire et plat, sans plan et sans caractère, auquel les Italiens nous ont habitués ces derniers temps ».

Reichardt n'est guère édifié non plus d'une représentation du chef-d'œuvre de Mozart. « J'ai vu dernièrement à l'Opéra notre *Flûte enchantée* estropiée sous le titre : *les Mystères d'Isis*. Le calembour auquel donne lieu le nouveau titre : *les Misères d'ici* est vraiment à sa place. Morel a fait de ce mélange de romantisme et de burlesque, qui rend l'original si piquant, un spectacle très sérieux. Le rôle de Papageno même n'a plus rien de comique ; on l'a soigneusement élagué... » Il loue surtout une scène rendue de façon si pittoresque et si parfaite qu'il n'y a qu'à Paris où on le puisse voir ; mais il regrette en terminant qu'on ait enlevé à la musique de Mozart, d'une unité et d'une tenue si parfaites, tout son romantisme charmant en y incorporant des scènes entières de *Don Juan* et de *la Clémence de Titus*. Et pour qui ce sacrilège ? — Pour mademoiselle Maillard et monsieur Lainez, qui peuvent ainsi chanter quelques airs de plus ! Papageno même chante avec son maître un duo de *la Clémence de Titus*.

Au nombre des célébrités musicales de Paris comptait alors *Pierre Rode*, un des maîtres du violon. Reichardt assiste à son concert, au théâtre Louvois. Il admire la maîtrise de son jeu : « On ne peut s'imaginer, écrit-il, une plus grande pureté et une plus grande perfection d'intonation, un son plus clair et plus pénétrant ; le son de son violon est aussi parfait que sa technique. Même dans les plus grandes difficultés il ne laisse échapper aucune note douteuse. Son jeu est parfois bizarre, mais toujours d'un goût très sûr. Il s'est vraiment assimilé le jeu de son maître *Viotti* ; il a dans les adagios et les romances une grâce naïve, adéquate à la douceur de son caractère. C'est, en dehors de son talent, un homme charmant et de bon ton. » Rode l'invite à une séance privée de quatuor : « C'était dans une maison charmante et élégante de l'ancienne France ; je me croyais revenu dix-huit ans plus tôt. Tout respirait l'amour de la musique, on en jouissait avec volupté. Rode joua quelques quatuors de Mozart, si difficiles à bien exécuter, avec une netteté, une précision, une maestria telle que je ne me souviens pas les avoir entendu jouer avec autant de perfection. C'était comme un concert d'adieu qu'il donnait dans une maison où il fréquentait, car il partit bientôt, avec son ami Boieldieu, pour la Russie, où il devait faire un assez long séjour. » Il nous raconte aussi une autre séance de quatuor, que Kreutzer donna chez Sieber (1). « La force, la clarté et la pureté du son de

(1) Jean-Georges Sieber, professeur et éditeur de musique, fut admis dans l'orchestre de l'Opéra en qualité de premier cor en 1765. Il fut le premier artiste qui eut de la réputation en France pour cet instrument. D'après les conseils de Chrétien Bach, il se fit éditeur de musique, et

Kreutzer au milieu des plus grandes difficultés est indescriptible. » Il entend au concert Cléry deux symphonies de Haydn fort bien exécutées. Mais son sens critique est blessé par une des exécutions. Dans une petite salle, trop étroite déjà pour un grand orchestre, où une foule d'auditeurs sont forcés de s'asseoir tout autour des musiciens, retentit une musique de janissaires insupportable et violente, avec triangles, timbales et un énorme tambour, suspendu pour résonner plus fort et sur lequel on tape de toutes ses forces. Cela plut surtout beaucoup aux dames. » Notre subtil observateur fait ensuite une remarque qu'il rapporte au caractère national. Il accorde que cet orchestre où jouent les meilleurs musiciens de tout Paris et quelques amateurs excellents, peut faire les *fortissimo* les plus parfaits et les *pianissimo* les plus réussis, mais non pas les nuances intermédiaires. On entend de longues phrases jouées avec force et audace — la salle s'en écroulerait, — puis des passages caressants d'une finesse extraordinaire, comme un souffle ; jamais la tranquillité ample, la plénitude soutenue, respirant la grandeur puissante et calme que donnent nos meilleurs orchestres ; mais je dois avouer que jamais orchestre n'a été plus doux, plus caressant, et n'a joué avec plus de finesse que celui-là.

Le fils d'un ami personnel de Reichardt nous le représente comme un très bel homme, d'une culture profonde et vaste, doué d'un talent spirituel et même sarcastique pour la conversation. Il laisse même entendre qu'il connaissait parfaitement le français ; ses voyages précédents à Paris devaient lui avoir donné de la pratique, et à la cour du roi de Prusse on parlait presque exclusivement le français, si bien qu'il ne perdait pas l'habitude de le parler. Rien d'étonnant alors à ce qu'il se sentit chez lui dans les salons parisiens et qu'il fût un hôte bien accueilli, surtout par les femmes. Nous ne voulons pas l'accompagner à toutes les réceptions, assemblées, dîners, soirées de toutes sortes, où il connaît les représentants les plus autorisés de l'art et de la science, de l'aristocratie d'argent et de la noblesse, qu'il nous décrit avec une sûreté admirable — je dirais même qu'il les « portraitise ». Il se trouve naturellement le mieux du monde partout où la bonne chère est accompagnée de bonne musique, chez *Louis Bonaparte* par exemple, où il passe des matinées agréables au piano avec M^{me} Bonaparte, chez son beau-frère, le jeune colonel Beauharnais, qui, sans pour cela comprendre la musique, chante d'une agréable voix de basse les plus jolis morceaux du répertoire italien. Il entend, chez le banquier Scherer, M^{le} Cantar, une des plus grandes et des plus intéressantes pianistes de Paris. Elle joue à une des soirées les plus élégantes les sonates les plus difficiles de Steibelt ; puis ce sont des duos, cor et harpe, exécutés par le célèbre Duvernois et M^{me} d'Albimar ; un amateur de Lyon vient encore chanter des chansons populaires françaises. Il fait chez M^{me} Louis Bonaparte la connaissance de M^{me} Ney, la femme du général-ministre, commandant en chef des troupes de Suisse : elle avait alors vingt ans. Elle n'est pas seulement belle et gracieuse, mais musicienne comme peu d'amateurs. Elle chante,

l'activité qu'il déploya dans ce commerce fut une des causes des progrès du goût musical en France. Ses relations en Allemagne lui procuraient les manuscrits des artistes les plus célèbres. Ce fut lui qui fit exécuter la première symphonie de Haydn, en 1770, et qui publia les premières éditions françaises de ce grand homme, ainsi que les premières sonates de Mozart, les concertos de Viotti, les œuvres de Fiorillo, Clementi, Cramer, etc. — Il est mort à Paris en 1815, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

à son grand étonnement, quelques scènes de son nouvel opéra, qu'elle ne connaissait par conséquent pas auparavant. « Rien n'est plus rare que de rencontrer ici de belles voix qui sachent chanter la musique italienne. » La maison du général *Moreau* lui est des plus sympathiques. Peut être l'air démocratique qu'on respirait chez ce célèbre général de Napoléon, qui était en même temps un de ses plus dangereux rivaux, l'attirait-il. Mais en tous cas la très charmante et très intelligente M^{me} *Moreau* (1) fit grande impression sur lui. « Cette très jolie et très agréable femme est une des danseuses les plus élégantes, en même temps qu'une des plus grandes pianistes de Paris. Elle peut se faire entendre auprès des plus grands artistes, et elle a le talent, qu'on ne rencontre pas souvent à Paris, de ne pas s'en tenir aux œuvres d'un seul maître, mais de jouer brillamment les grandes compositions de notre Mozart — qui ne sont pas souvent exécutées ici — et les œuvres de Clementi et de Steibelt. C'est à une des soirées du général qu'il connaît son compatriote le violoniste *Romberg*, qui appartenait à la célèbre famille d'artistes des *Romberg*.

Au début du printemps, dans les premiers jours d'avril 1803, Reichardt quitta Paris pour retourner en Allemagne. « C'est gai, joyeux, et sans regret » qu'il retourna dans sa chère patrie — sans avoir réalisé ses projets, pouvons-nous ajouter ; car ses anciens opéras, qu'il espérait voir jouer, n'ont pas été exécutés, et il n'a pas trouvé de poète qui lui compose un livret pour le théâtre Feydeau, « cette maison charmante où se trouvent réunis les artistes les plus excellents ». Mais son humeur changeante et facile lui fait oublier ces déboires. Il est plutôt heureux de n'avoir pas d'obligations qui le forcent à revenir bientôt ou à atténuer ses libres jugements. « Mais tout l'éclat de Paris, les relations amicales que j'y ai trouvées et qui m'attachent à cette ville, me laisseront un bon souvenir et le désir de trouver l'occasion de rendre cette agréable hospitalité. sans pourtant me laisser aller à la flatterie. Penser et juger librement, c'est la dignité de l'homme et son plus grand privilège. »

C'est ainsi que Reichardt conclut ses « Lettres familiaires », et si nous les comprenons bien, nous serons portés à lui pardonner quelques mots sévères ; — il n'y manque pas d'allusions qui nous montrent que le souvenir d'anciennes relations les lui a faites meilleures et plus belles. — Mais il n'était pas sans intérêt — et j'espère qu'on m'approuvera — de tirer des lettres de voyage d'un grand musicien allemand une contribution à l'étude de la *musique française il y a cent ans.*

HUGO CONRAT.

(1) Son nom de jeune fille était *Hulot*. C'était une créole née en 1782, à l'Ile-de France.



La Harpe chromatique au Conservatoire.

La séance du 25 a été marquée par les débuts officiels, dans la série des concours, de la harpe chromatique, système Lyon. Le nouvel instrument, pour lequel une classe spéciale a été récemment créée, a fait excellente figure, et dissipé les dernières erreurs que nous avions partagées nous-même pendant quelque temps. Au point de vue de la sonorité d'abord, il est manifestement l'égal de la harpe à pédales ; d'ailleurs, de récentes expériences ont prouvé que les auditeurs les plus experts, quand ils entendent sans voir, ne savent guère l'en distinguer. On nous avait dit aussi que les « glissando », les « fusées de notes » étaient impossibles sur la harpe chromatique ; ceux qui ont assisté au dernier concours du Conservatoire savent maintenant que rien n'est moins exact. Ce qui est acquis et démontré aujourd'hui, c'est que la harpe chromatique est tout simplement beaucoup plus facile que la harpe à pédales, surtout pour ceux qui sont déjà un peu pianistes, ces derniers n'ayant aucun effort à faire pour se reconnaître au milieu des cordes si ingénieusement disposées par M. Lyon : et certes, ce n'est pas là un défaut ! En outre, la harpe chromatique a des effets qui sont interdits à sa sœur aînée (ou à sa grand'mère, si vous préférez). Pour ce concours, M. Pfeiffer avait écrit une très jolie ballade et un morceau de lecture à vue où les difficultés sont accumulées. Bien qu'elle ne soit enseignée au Conservatoire que depuis un an, la harpe chromatique a obtenu un prix (décerné à M. Cantelon), un premier accessit à M^{lle} Blot, et un second accessit seulement à M^{lle} Lenars, qui, de l'avis unanime du public, eût mérité mieux. C'est la seule qui ait déchiffré la redoutable page de M. Pfeiffer, non seulement avec correction, mais avec goût et sentiment. En somme, l'éminent inventeur, M. Lyon, et l'excellent professeur, M^{me} Tassu-Spencer, doivent trouver dans ce premier résultat un précieux encouragement. L'avenir est à eux !

Les harpistes de la classe de M. Hasselmans ont montré leur virtuosité coutumière — que j'ai été heureux d'applaudir — en jouant de charmantes compositions (la première, peut-être, un peu trop longue) de M. Gabriel Fauré. Tous nos compliments à M^{lles} Macler, Kahn, de Orelly, Mauger, Mollica et Janet ; c'est l'ordre dans lequel elles sont inscrites, désormais, dans le livre d'or de l'histoire musicale !

J. C.

La gamme de Pythagore, la gamme de Ptolémée et la gamme « tempérée », d'après le Dr Auguste Guillemin.

« L'histoire des gammes ressemble à l'histoire des peuples. Au commencement, avec la gamme de Pythagore, il existe deux pouvoirs absolus : l'octave et la quinte ; c'est Dieu et le Roy — tout le reste obéit. — Avec la gamme des physiciens, nous sommes en pleine féodalité ; les tierces et les sixtes, les ducs et les marquis veulent leur part de la puissance royale ou divine ; et les causes de conflits, les commas, les « loups » se multiplient... ; ils ont fini par s'entre-dévorer. — Avec le clavier tempéré, cinquante ans avant la Révolution de 1789, nous avons inauguré le régime démocratique et égalitaire. Même nous nous figurons que nous jouissons de l'Egalité parfaite, puisque le « Tempérament égal » est

le nom officiel de la constitution qui nous régit. C'est là encore une illusion sur laquelle nous devons souffler ! »

Ainsi s'exprime (p. 243) M. le Dr Guillemin, ancien élève de l'Ecole normale supérieure, professeur de physique à l'Ecole de Médecine d'Alger, dans le livre savant, spirituel et hardi qu'il vient de publier chez Alcan (*Les premiers éléments de l'acoustique musicale*). Je voudrais essayer de donner au lecteur le moins préparé par les études spéciales une idée très sommaire de la question examinée dans cet important travail.

* * *

I. On sait que la hauteur du son (ou nombre de vibrations à la seconde) produit par une corde tendue dépend : 1^o de la longueur de la corde; 2^o de la tension de la corde; 3^o du diamètre de la corde; 4^o de sa densité. La formule de ces quatre lois a été donnée par un mathématicien français, Lagrange.

Les anciens connaissaient la première de ces lois; ils savaient que la hauteur des sons, pour des cordes différentes, varie en *raison inverse des longueurs*: que, par exemple, si on diminue de moitié la corde qui vibre, on obtient l'*octave* du son émis d'abord par la corde entière; et que si on prend les deux tiers de la longueur totale de la corde, on obtient une *quinte*. En d'autres termes: quand deux cordes différentes produisent deux groupes de vibrations à la seconde dont le rapport peut être ramené, par simplification, aux chiffres 3 et 2, l'intervalle produit est une *quinte*.

Pythagore (vi^e siècle avant J.-C.), à qui on attribue la découverte du rapport exprimant l'intervalle de *quinte*, n'en est pas l'inventeur. Les Chinois le connaissaient avant lui; et, comme lui, ils eurent l'étrange idée d'y voir un symbole d'importance capitale et universelle. C'est, encore aujourd'hui, le défaut de certains savants, de se faire illusion sur la portée de certaines découvertes et de croire qu'elles peuvent tout remplacer. Les Chinois disaient: 3 est l'emblème du ciel; 2 est l'emblème de la terre; le rapport $\frac{3}{2}$ représente donc l'harmonie universelle et parfaite (1).

C'est ce rapport de *quinte*, $\frac{3}{2}$, que les pythagoriciens ont pris comme principe pour constituer la gamme, c'est-à-dire pour trouver la place et le nombre des sons compris dans un intervalle d'*octave*. Voici le procédé.

Etant donné un son quelconque pris comme point de départ, *ut* par exemple, représenté par le chiffre 1, on trouve sa *quinte* (*sol*) en le multipliant par $\frac{3}{2}$. De cette première *quinte* on en tire une *seconde*, une *troisième*, un nombre indéfini, en multipliant toujours par $\frac{3}{2}$. Pour ramener les sons ainsi obtenus dans l'espace qu'il s'agit de remplir pour constituer la gamme, on les abaisse d'une ou plusieurs *octaves*, en les divisant par 2, par 4, par 8, etc... Ainsi, la *seconde quinte* s'obtient en multipliant $\frac{3}{2} \times \frac{3}{2}$, soit $\frac{9}{4}$. C'est une neuvième; on la baisse d'une *octave* en prenant la moitié, soit $\frac{9}{8}$, et elle devient un intervalle de *seconde*, premier échelon de la gamme cherchée. Il en est de même pour les autres notes.

Après avoir établi cette série *ascendante* de *quintes*, on en établit une *seconde*, *au-dessous* de la note prise comme point de départ, en divisant au lieu de multiplier et en employant un procédé inverse (élévation au lieu d'un abaissement) pour faire entrer les sons obtenus dans la gamme qu'il s'agit de former.

(1) V. J.-A. VAN AALST : *Chinese music*, Shanghai, gr. in-4°, 1884, p. 7.

Voici les deux séries :

(a) *Série ascendante de quintes* :

ut sol ré la mi si fa \sharp ut \sharp sol \sharp ré \sharp ...
 $(\frac{5}{2})^0 (\frac{5}{2})^1 (\frac{5}{2})^2 (\frac{5}{2})^3 (\frac{5}{2})^4 (\frac{5}{2})^5 (\frac{5}{2})^6 (\frac{5}{2})^7 (\frac{5}{2})^8 (\frac{5}{2})^9$

(b) *Série descendante de quintes* :

ut fa si \flat mi \flat la \flat ré \flat sol \flat ut \flat fa \flat si \flat ...
 $(\frac{5}{2})^0 (\frac{5}{2})^1 (\frac{5}{2})^2 (\frac{5}{2})^3 (\frac{5}{2})^4 (\frac{5}{2})^5 (\frac{5}{2})^6 (\frac{5}{2})^7 (\frac{5}{2})^8 (\frac{5}{2})^9$

Ainsi s'est formée la gamme dite « pythagoricienne », formée de 7 sons principaux, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, représentés par les rapports suivants :

$$1, \frac{9}{8}, \frac{81}{64}, \frac{4}{3}, \frac{5}{2}, \frac{27}{16}, \frac{243}{128}, 2.$$

Cette gamme donne lieu aux critiques suivantes :

1^o Les deux séries de quintes, ascendante et descendante, étant illimitées, pourquoi adopte-t-on, en haut et en bas, certaines notes à l'exclusion des autres ? pourquoi se borne-t-on à prendre les cinq premières notes qui suivent l'*ut* de la ligne (a) et la première note seulement de la ligne (b) ? Pourquoi se borne-t-on à constituer une gamme de *sept* notes ? — Je posais récemment cette question à un professeur du Conservatoire, chargé de l'article *gamme* dans une encyclopédie prochaine. Il me répondit : « C'est pour éviter des *doubles bémols* et des *doubles dièses* qui seraient trop compliqués ! » Mais un « double bémol » n'est « compliqué » que par une convention d'écriture ; en réalité, c'est une note comme les autres, ne différant des autres que par un nombre spécial de vibrations. On s'obstine, dans le langage courant, à dire par exemple que le *si* \flat est un « accident » du *si* \sharp ; c'est un peu comme si l'on disait que les nombres 99 et 101 sont des « accidents » du nombre 100, ou que la race noire est un accident de la race blanche ! Helmholtz lui-même a dit : « Il n'y a aucune raison de s'arrêter, une fois que la gamme diatonique est remplie. »

2^o Dans ce système, tous les intervalles musicaux procèdent de l'octave et de la quinte justes ; mais comme la quarte est complémentaire de la quinte, et que la justesse de celle-ci entraîne forcément la justesse de celle-là, on pourrait retourner le principe pythagoricien et déduire la gamme de deux séries de quartes :

Série ascendante : *ut, fa, si \flat , mi \flat , la \flat , ré \flat , sol \flat*

Série descendante : *ut, sol, ré, la, mi, si, fa \sharp*

et, comme le fait observer justement M. Guillemin, on aboutirait à des résultats un peu différents.

3^o La gamme pythagoricienne a le tort de prendre les voies les plus longues et les plus bizarres pour nous amener à ce qui est, pour ainsi dire, à portée de notre main.

D'après elle, la notion de sixte majeure (*ut-la*) serait donc plus compliquée, plus difficile à acquérir que la notion de seconde majeure (*ut-ré*) ?.... Songeons que le premier venu, parmi les accordeurs, établira sans difficulté une sixte majeure juste, tandis que le plus habile ne saurait répondre d'établir une seconde majeure juste. Voyez-vous en outre un musicien ayant à passer de *ut* à *ré \flat* et disant : *descendons, par la pensée, à 5 quintes au-dessous de ut, puis remontons de 3 octaves...?*

4° En prenant la quinte ($\frac{5}{2}$) pour base, la gamme pythagoricienne s'appuie sur un concept fondamental, celui des nombres *simples*: 3, 2. La loi de formation est simple en effet; elle devait être très commode pour accorder la lyre antique; mais certains intervalles ainsi obtenus ne le sont pas: ceux de tierce ($\frac{8}{5}$), de sixte ($\frac{9}{4}$) et de septième ($\frac{15}{8}$) sont compliqués. Pythagore a eu raison d'attribuer une grande importance à la justesse de la quinte, car, sans elle, il n'y a pas d'accord parfait. et on sait le rôle important qu'elle joue dans la composition; il a eu le tort de considérer la tierce et la sixte comme des intervalles accessoires, des résidus et des déchets.

II. A la gamme dite « de Pythagore » s'est opposée une seconde gamme (théorique), dite de Ptolémée (II^e siècle après J.-C.) ou de Zarlino (XVI^e siècle) ou encore dite *des physiciens*. Elle est constituée par les rapports suivants:

$$\begin{array}{ccccccccc} ut, & ré, & mi, & fa, & sol, & la, & si, & ut \\ 1 & \frac{9}{8} & \frac{5}{4} & \frac{4}{3} & \frac{3}{2} & \frac{5}{3} & \frac{15}{8} & 2 \end{array}$$

Il suffit de jeter un coup d'œil sur cette série pour voir qu'elle est, en ce qui concerne les notes *mi*, *la*, *si*, une simplification de la gamme pythagoricienne. Au lieu des seuls facteurs 3 et 2, admis dans la formation des rapports qui expriment les intervalles, nous avons les facteurs 3, 2 et 5; au lieu d'un seul intervalle de ton, $\frac{9}{8}$, nous en avons deux, $\frac{9}{8}$ entre l'*ut* et le *ré*, le *fa* et le *sol*, le *la* et le *si*, et $\frac{10}{9}$ entre le *ré* et le *mi*, le *sol* et le *la* (1). Ces modifications paraissent être peu de chose; en réalité, elles bouleversent la gamme pythagoricienne. En effet, représenter l'intervalle *ré-mi* par $\frac{10}{9}$, au lieu de $\frac{9}{8}$, c'est abaisser le *mi*; abaisser le *mi*, c'est augmenter l'intervalle *mi-fa*; de même pour l'intervalle *si-ut*, qui se trouve agrandi, par suite de l'abaissement du *la*. Ce n'est pas tout; les musiciens veulent un *do* ♯ qui, pour constituer l'accord parfait *la-do* ♯ *mi*, soit plus haut que le *ré* ♭, entrant dans l'accord parfait *ré* ♭ - *fa-la* ♭. Or, dans la gamme des physiciens, par suite des changements qui viennent d'être indiqués, le *do* ♯ est *plus bas* que le *ré* ♭ ... Aussi M. Guillemin conclut-il: « La gamme des physiciens ressemble à la jument de Roland. Elle a des octaves justes, des tierces majeures et mineures justes, etc.; mais on n'a jamais pu s'en servir. »

III. On a donc créé une 3^e gamme, celle du clavier « tempéré » actuellement en usage, qui partage l'octave en douze intervalles égaux, mais qui est loin de satisfaire les musiciens un peu exigeants, attendu qu'elle est très artificielle et ne contient qu'un intervalle juste : l'octave.

Les échecs qui ont marqué les trois tentatives que nous venons de rappeler, et qui laissent encore aujourd'hui la gamme musicale dans un état d'incohérence inextricable, semblent venir d'une préoccupation singulière: n'introduire dans la gamme que *sept* notes principales, *sept* notes privilégiées. Y a-t-il une corrélation, comme l'ont dit plusieurs écrivains antiques, entre les sept voyelles de l'alphabet grec, les sept planètes et les sept notes de la gamme?.... M. Guillemin nous propose une nouvelle gamme avec un nouveau clavier, le clavier « de Costeley » ayant 19 touches à l'octave et réalisant pour tous les tons une réforme que Rameau avait proposée pour les tons les plus usuels seulement. Sur ce projet, je me bornerai à une simple observation.

Bien qu'il me paraisse évident que le compositeur doive désirer, comme base

(1) L'intervalle compris entre *ré* ($\frac{9}{8}$) et *mi* ($\frac{5}{4}$) est $\frac{5}{9} \times \frac{8}{4} = \frac{40}{36} = \frac{10}{9}$; ainsi pour les autres.

de ses travaux, une gamme logiquement construite et correcte, et apporter même, dans cette recherche d'un bon système musical, une sorte de délicatesse raffinée, analogue à celle du virtuose choisissant un violon chez le luthier, ou du peintre préoccupé de la fabrication industrielle des couleurs qu'il emploie, ce n'est pas pour des raisons d'acousticien fondées sur le calcul et surtout décisives dans les livres, que la tentative de M. Guillemin me paraît digne d'attention. C'est pour une raison d'ordre artistique et esthétique. Notre système musical actuel se meurt d'épuisement. Comme l'a dit M. Bourgault-Ducoudray au Congrès international de 1900, « c'est une mine qui a été exploitée .. jusqu'au grisou ». La plupart des compositeurs contemporains ne s'en doutent pas ; mais ils en souffrent profondément. En usant de formules qui semblent avoir fait leur temps, ils produisent des œuvres que la postérité apercevra peut-être comme confondues dans un même brouillard grisâtre et qui, aujourd'hui, n'arrivent qu'exceptionnellement à éveiller l'intérêt du public. On constate d'ailleurs chez eux un effort inconscient pour sortir du système qui les emprisonne. Très bien venu sera le physicien qui fondera une théorie nouvelle, et la fera accepter !

J. C.

Le chant dans les églises de Paris (1).

SAINTE-AMBROISE (boulevard Voltaire, ci-devant du Prince-Eugène). — Belle et vaste église, construite dans les dernières années du second Empire, d'un bon style roman, sévère et sans ornementations inutiles. Elle fait grand honneur à son architecte, Ballu.

En y entrant, quelques minutes avant l'heure de la grand'messe, je suis ravi du coup d'œil que présente la nef principale. Elle est comme un champ rempli de bluets, de coquelicots et de marguerites. L'église est pleine de petites filles dont les chapeaux fleuris ondulent doucement. J'aperçois même, dans les chapelles latérales, les têtes rondes, rosées, et les yeux vifs de quelques groupes de petits garçons qui ont, sans doute, manqué la messe précédente, qui leur est destinée.

Des religieuses, en costumes divers, chacune faisant face à la section qu'elle conduit, veillent sur ce nombreux troupeau. Tout le monde se lève et s'assied au même signal et tout le monde chante de bons vieux cantiques très simples, qui s'adaptent bien avec cet aspect presque champêtre.

A la fin de la messe on ouvre les portes toutes grandes ; les genuflexions gauches, adressées à l'autel, quand la tête est déjà tournée vers la sortie, se succèdent rapidement, et tout ce peuple de fillettes s'éparpille lentement sur la place ensoleillée, en babillant de ses petites affaires.

Nous sommes loin des paroisses aristocratiques du centre de Paris. Toute la nef de droite est réservée aux places non payantes, et l'on se demande comment une douzaine de prêtres, malgré leur vaillance, peuvent administrer une paroisse d'environ 90.000 âmes, et préparer, chaque année, près de 900 enfants à la première communion. Il ne serait pas besoin, comme on le voit, d'aller à l'étranger pour trouver un terrain où le zèle des missionnaires pourrait s'exercer.

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

Malgré les conditions peu favorables, au point de vue du milieu et des encouragements qui pourraient la stimuler, la musique n'est pas négligée à Saint-Ambroise. M. Jules Meunier, son courageux et distingué maître de chapelle, y a donné, le jour de Pâques, la messe *Æterna Christi* de Palestrina, avec l'*Alleluia* du *Messie* de Hændel. Les vêpres, chantées *à cappella* avec divers morceaux des maîtres anciens, complétaient cette résurrection des chants entendus naguère à Saint-Gervais. On m'en a dit grand bien, mais je n'ai pu y assister.

La messe que j'ai entendue aujourd'hui se composait d'un *Kyrie* de M. Théodore Dubois, assez bon et bien construit ; — d'un *Gloria* de Dietsch, coupé malencontreusement par un solo de ténor, tortillé et froid ; d'ailleurs, ce *Gloria* n'a de bon, à mon avis, que la fugue de la fin ; d'un *Sanctus* insignifiant de Niedermeyer, et enfin d'un très bon *Agnus Dei*, d'après Gluck, d'un caractère naïf et simple.

J'ai remarqué qu'on ne chantait pas l'*Asperges me* à la grand'messe. Il est supprimé, m'a-t-on dit, pour ne pas retarder l'office, que les nombreuses et obligatoires publications de mariage prolongeraient d'une manière inusitée.

Je louerai la maîtrise de chanter le *graduel* en entier ; mais elle le dit beaucoup trop lentement, sans rythme et sans vigueur. Cette partie de la messe est la plus intéressante pour les musiciens, et je ne saurais trop en recommander l'étude à des chanteurs expérimentés et désireux de bien faire, comme ceux de Saint-Ambroise. Le *Credo* de la Messe royale de Dumont a été chanté comme le *graduel*, trop lentement.

Après l'élévation, j'ai écouté avec un vif plaisir un très intéressant *Jesu, Rex admirabilis*, à trois voix, de Palestrina. Les soprani de la maîtrise l'ont dit avec beaucoup de sûreté et de goût.

Aux vêpres, l'abondance et la variété des morceaux étaient encore plus grandes qu'à la messe. J'ai remarqué surtout l'adaptation faite par le maître de chapelle du psaume *Dixit Dominus* et du *Magnificat* de Zachariis. La psalmodie s'y trouve fortifiée par une harmonie simple et colorée.

A noter aussi un *O fons pietatis* de Haydn, d'une bonne inspiration religieuse, et le *Tu es Petrus* de Clemens non Papa.

Enfin, on nous a donné un *Ave Maria* de Franck dont la complication étouffe quelque peu le sentiment. J'en dirai autant d'un *Tantum ergo* de Fauré, qui m'a paru mièvre, théâtral et froid.

Voilà, certes, beaucoup de musique pour un dimanche ordinaire ; on travaille à la maîtrise de Saint-Ambroise, on y accueille la musique religieuse moderne, qui a bien droit à l'existence, en même temps qu'on y recueille l'ancien répertoire de Saint-Gervais. Les fidèles de ce quartier populeux sont mieux partagés que ceux de mainte paroisse aristocratique.

Je ne sais si l'organiste, M. Piffaretti, est un virtuose ; en tout cas, il a eu le bon goût de ne pas nous le montrer. J'aime beaucoup son jeu simple et clair qui m'a permis de suivre toutes les parties de la fugue de l'oratorio de Hændel, la *Fête d'Alexandre*, qu'il nous a donné à la fin de la messe.

En résumé, on trouve d'excellents éléments musicaux à Saint-Ambroise ; je souhaiterais seulement que l'étude du plain-chant proprement dit y tînt une plus grande place.

CONSTANT ZAKONE.

Le chant et les méthodes (1).



La méthode de Garcia marque une ère nouvelle dans l'*Art du chant* : l'introduction de la méthode expérimentale et du laryngoscope dans le domaine artistique. Ce fait scientifique va métamorphoser l'Art et lui donner la base solide qui lui manquait. Il y aura des erreurs, des tâtonnements ; mais il y en a aussi dans les premiers pas de l'enfant qui deviendra homme. Nous voici enfin sur le grand chemin des découvertes, de la vérité. L'*Art du Chant* de Garcia date de 1856. On y remarque cet esprit d'observation et d'analyse qui a conduit l'auteur à l'étude de la glotte en mouvement au moyen du laryngoscope. Sur bien des points, l'auteur rompt en visière avec la méthode du Conservatoire. Il rattache plus étroitement les effets vocaux au mécanisme du son, à ses qualités, à ses origines

Il cherche dans la nature même de la voix les raisons de la direction à lui donner ; c'est évidemment la méthode la plus complète qui ait paru depuis la méthode du Conservatoire de l'an XI, et j'ajoute qu'elle l'emporte de beaucoup sur la première par la précision et la netteté.

Bien qu'elle date d'un demi-siècle, la méthode Garcia n'a certainement pas encore trouvé de rivale ; mais les points scientifiques sur lesquels elle s'appuie ont été mieux appréciés, plus déterminés et donneraient lieu actuellement à une revision. On a reconnu la très grande difficulté de l'examen laryngoscopique ; il n'est donc pas étonnant que Garcia ait été parfois trompé par des jeux de lumière, ou par de faux mouvements du sujet. La question du timbre a vivement préoccupé l'auteur. Il paraît en avoir compris les qualités ; mais il le divise, en quelque sorte, par *tranches* dont il fait des entités spéciales ; or, le timbre est *un* ; il revêt simplement des formes différentes, suivant la position du larynx et le mécanisme du générateur : la glotte ; suivant enfin la nature des parois qu'il traverse, leur forme, leur position réciproque, il devient : clair, sombre, éclatant ou sourd, guttural ou nasal ; il produit toutes les teintes des voyelles. Tels sont les qualités ou les défauts de cette merveilleuse propriété du son : le *timbre*, de cette propriété vivante et sympathique que nulle autre n'égale.

(1) Suite. Voir les *Revues* du 1^{er} mai et du 15 juin.

Posée de cette façon, la question est plus simple et plus vraie. Garcia a le très grand mérite de donner dans l'émission une part égale à toutes les voyelles.

Il ne conseille pas une ouverture de bouche uniforme et un son fixe de *a* ou *e* — il conseille l'étude de toutes les *nuances-voyelles* avec les ouvertures de bouche qui leur conviennent. Voilà une grande vérité que Molière avait déjà enseignée dans le *Bourgeois gentilhomme*, que la science a justifiée, mais que les maîtres de chant en général biffent de leur méthode, comme un bagage gênant, comme si, *expressivement* parlant, une voyelle sourde, *ou* par exemple, ne valait pas une voyelle claire *è* ou *a* clair. Or, pour donner à une voyelle claire ou sombre la somme de qualités qu'elle comporte il est nécessaire d'en assurer l'émission par la position d'ensemble du larynx et par la position buccale. Les timbres sont indépendants des divers mécanismes, mais ils sont modifiés par eux, comme la couleur du jour est indépendante du lever du jour, du coucher du soleil ou de son plein midi, mais est modifiée par ces phénomènes, subit leur influence.

Garcia reconnaît cinq registres, y compris la voix de contre-basse et la voix inspiratoire. Il entend par *registre* : « une série de sons consécutifs et homogènes, « allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe « mécanique et dont la *nature* diffère essentiellement d'une autre série de sons « également consécutifs et homogènes produits par un autre principe méca- « nique. »

La définition paraît inattaquable, mais les divergences sont nombreuses à propos de la *nature même* du principe mécanique qui régit la voix de fausset. Le nombre des registres est également discuté. Là où Garcia en reconnaît trois principaux : le registre de poitrine, de fausset et de tête, d'autres en reconnaissent deux seulement. Nous résumerons ces diverses opinions à la fin des études sur les méthodes. Ce que nous avons à remarquer ici surtout, c'est la séparation nette et franche des registres et du timbre, qui se mêlent sans se confondre. Dans la méthode Garcia, les difficultés sont présentées graduellement du simple au composé : c'est ainsi que le son filé, qui suppose une connaissance achevée des ressources respiratoires est présenté en dernier lieu.

Garcia préconise le coup de glotte ; c'est évidemment un moyen d'attaque un peu brutal qui fixe plus sûrement l'intonation cherchée ; mais l'*abus* du coup de glotte amène la fatigue vocale. Nous tenterons plus tard d'en fixer les limites.

Garcia a essayé dans une étude curieuse de déterminer les ouvertures et les tensions glottiques dans l'agilité : « Cette vocalisation peut être portée, liée, « marquée, piquée ou aspirée. Ces cinq manières d'enchaîner les sons devront « s'exécuter sur toutes les voyelles, dans les trois registres, dans les deux timbres, « dans tous les degrés de vitesse, en y introduisant des inflexions, en y faisant « des suspensions, en combinant tous les moyens. »

Nos réserves faites pour les deux timbres et les trois registres, nous admirons franchement cette marche méthodique qui n'oublie aucun détail vocal, les résume tous et tente de fixer les lois de leur mécanisme.

Tableau glottique de Garcia dans l'agilité.

Port de voix	{ Poumons : pression égale et continue de l'air. Glotte : changement graduel de tension des lèvres.
Agilité liée	{ Poumons : pression égale et continue de l'air. Glotte : changements subits de la tension des lèvres glottiques.

Agilité marquée	{ <i>Poumons</i> : pression continue et accentuée de l'air. { <i>Glotte</i> : changements subits de la tension des lèvres de la glotte.
Agilité détachée	{ <i>Poumons</i> : pressions et repos alternatifs correspondant aux : { <i>Glotte</i> : tensions et distensions alternatives et subites de la glotte.
Agilité aspirée	{ <i>Poumons</i> : pression continue. { <i>Glotte</i> : contractions et relâchement alternatifs.

Quand ce tableau ne servirait qu'à mettre en valeur le rapport étroit qui unit le mécanisme respiratoire et glottique à la nature des sons produits, il resterait un modèle précieux ; mais il a une valeur intrinsèque, bien que le mot *tension des lèvres de la glotte* ne donne peut-être pas l'idée absolue du phénomène qui se produit. Nous en reparlerons. Garcia distingue très heureusement l'agilité en agilité de force et agilité de manière. Il remarque avec raison que l'agilité se produit plus facilement *piano* que *forte*.

Garcia décrit parfaitement le trille : deux sons contigus à la distance d'un demi-ton ou d'un ton entier. Mais le mécanisme qu'il indique : « mouvement oscillatoire du larynx de haut en bas », paraît inexact ou incomplet ; il prend l'*effet* pour la cause qui réside dans la glotte. Cette description nous ramène à *la voix pharyngienne* de Panseron. Mais Panseron, lui, n'avait pas de laryngoscope. Garcia adopte la respiration diaphragmatique combinée avec la respiration latérale ; il suppose avec raison que l'habitude de serrer les côtes inférieures détermine chez les femmes la respiration costo-supérieure.

En résumé, malgré quelques lacunes, cette excellente méthode a fixé enfin la voix dans sa véritable demeure : le larynx et les cordes vocales inférieures. Elle a donné au souffle toute sa puissance respiratoire ; elle a séparé nettement les registres des timbres, tout en abusant un peu des uns et des autres comme nombre. Elle a attaché la plus légitime importance au timbre général en tant qu'*expression* et aux timbres voyelles en tant que nuances de *valeur égale* bien que de *formes différentes* ; mais, chose étrange, Garcia parle de la voix, de son timbre, de son volume, et oublie la *hauteur* de voix au moins comme définition. Le fait est assez singulier chez un chanteur.

Il se préoccupe avec raison des accents, de la quantité ; il recommande d'avoir présentes à l'esprit les *lois de formation de la phrase musicale*, celles de la *prosodie* et de la *versification*.

« Dans l'exécution, dit-il, on applique une syllabe à chaque note isolée ou à « chaque groupe de notes liées ou barrées ensemble. Lorsque chaque syllabe « répond à une note unique, les notes s'écrivent isolément ; lorsque chaque syllabe répond à un groupe de notes, celles-ci sont réunies par une ou plusieurs « barres, si leur valeur en comporte, ou par une liaison, si cette valeur exclut « les barres. Dans ce dernier cas, chaque groupe ne représente que la place « d'une syllabe .. Lorsque diverses voyelles se rencontrent, il faut les contrac- « ter..., la voix doit courir jusqu'à la voyelle accentuée..., glisser sur les autres, « en les réunissant dans une seule émission. »

Ce passage m'a paru assez important pour être cité. Il est rare que les paroles soient distribuées sous la mélodie de façon à ne pas contrarier la marche de celle-ci ; la réciproque est vraie, du reste ; et les librettistes n'ont rien à envier sous ce rapport aux auteurs lyriques.

EXAMPLE I

Otello de Rossini : Romance du Saule.

con expressione.

1 2 3 4

Au pied d'un saule, I- sau-re, As-sise a-vant l'au-

5 6 7 8

ro-re, Sup-plie, ap-pelle, im-plo-re L'in-grat qu'elle ai-me en-

co-re, Et sur son front dé-jà pâli L'arb.e sin-

cli-ne et pleure aus-si.

2^e mesure : une syllabe par note sauf la dernière partie du temps, contraction *e-i* ;3^e mesure : 1^{er} temps, une syllabe pour deux notes.4^e mesure : une syllabe par temps, sauf au deuxième temps, contraction *e-a*.5^e mesure : une syllabe pour une note et un *gruppetto* de 4 notes ; le reste de la mesure, une syllabe par note.8^e mesure ; contraction *e-ai* à la fin du second temps ; six notes pour la syllabe *ai* ; contraction au quatrième temps *e-en*, et ainsi de suite

EXAMPLE II

Orphée de Gluck : Air : J'ai perdu mon Euridycé ! (1774).

Andante

1 2 3 4

J'ai per-du mon Eu- ri-di-ce, Rien n'é-ga-le mon mal-

5 6 7 8

heur. Sort cru-el, quel-le ri-gueur ! Rien n'é-ga-le mon mal-

9 10 11

heur. Je suc-com-be à ma douleur!

Union du phrasé musical et de la parole au point de vue de la *quantité* et de l'*accent*.Mesure 2 : le temps fort se rencontre avec l'*accent tonique u* de *perdū*, mais le temps musical est long, et *u* est bref. La rencontre absolue serait meilleure.Mesure 3 : temps fort musical bien placé sur *di* de *Euridice*, bien que ce soit bref, la liaison avec *ut* donne l'effet de quantité voulue.

Mesure 4 : accord entre l'accent tonique *ga de égale*, qui est en même temps une longue, et le temps fort musical, également long.

Même observation pour la mesure 5.

Mesure 6 : accord de la forte musicale et de la forte *cruél*, désaccord de quantité.

Mesure 7 : accord des deux fac eurs, quantité et temps fort, sur accent tonique.

Les mesures 8 et 9 reproduisent les mesures 4 et 5.

Les mesures 10 et 11 font alliance parfaite de quantité musicale et de temps fort avec l'accent tonique et les longues de *succōmbe* et de *douleūr*.

La phrase musicale se termine très bien sur la tonique longue *leūr*, rime masculine qui s'accorde avec la terminaison musicale.

(A suivre.)

A. LENOEL-ZÉVORT.

Concours de musique de Suresnes et Congrès de la Fédération musicale de France.

Les sociétés fédérées et non fédérées qui prendront part au concours de Suresnes sont priées de vouloir bien désigner des délégués qui assisteront au congrès de la fédération musicale de France.

A cette assemblée, qui sera présidée par M. Laurent de Rillé, président d'honneur de la Fédération, seront discutées les questions qui intéressent le plus l'orphéon et les orphéonistes.

Le congrès s'ouvrira le 15 août à 10 heures très précises du matin dans les salons de l'Hôtel de Ville de Suresnes, gracieusement mis à la disposition du comité directeur par la municipalité de Suresnes.

Le drapeau de la Fédération musicale de France, qui avait été apporté l'an dernier de Cognac à Evreux, sera remis à Suresnes par une délégation de la société municipale d'Evreux, dont le directeur est M. Clérisse, président de l'Union départementale de l'Eure.

Le drapeau fédéral restera un an à Suresnes, sous la garde de l'Harmonie libre de Suresnes.

Cette Société est, bien entendu, affiliée à la Fédération musicale de France, puisqu'elle a adhéré à la Fédération des Sociétés musicales de Seine et de Seine-et-Oise. Son délégué, qui fait partie du comité de cette union régionale, est M. Collet, l'auteur du morceau d'ensemble qui sera exécuté au concours du 14 août.

Le drapeau de la Fédération ne pourra donc se trouver en meilleures mains.

Les membres réguliers du congrès de Suresnes valideront l'élection du bureau de la Fédération, dans lequel figurent quelques noms nouveaux, régleront les questions à l'ordre du jour, et fixeront, s'il est possible, le lieu où se tiendra le congrès de 1905.

On a déjà annoncé que les troisièmes divisions n'exécuteraient pas de morceau au choix pour le concours d'exécution.

Même décision vient d'être prise pour les deuxièmes divisions.

Les divisions d'excellence, supérieures et premières divisions auront donc seules un morceau au choix en exécution.

Publications nouvelles.



EUSTACHE DU CAURROY. — *Mélanges*, 1^{er} fascicule (17^e livraison des *Maitres Musiciens de la Renaissance française*, publiés par M. HENRY EXPERT). Paris, Alphonse Leduc.

Il est superflu, en cette *Revue*, de faire une fois de plus l'éloge de M. Henry Expert et du magnifique travail de réédition auquel il s'est consacré avec une admirable persévérance, une science et une conscience à quoi les musiciens ne sauraient trop rendre hommage. Ce recueil de documents nous a révélé toute une époque de notre art. Il met à la disposition de tous, sous une forme commode, les œuvres si longtemps oubliées de nos véritables classiques et fournit à l'histoire de la musique française une base solide.

C'est enfin la seule collection que nous puissions raisonnablement opposer aux grands travaux analogues qui se poursuivent en tous les pays d'Europe, où l'enseignement officiel est moins indifférent que chez nous à l'histoire des origines et des premiers monuments de l'art. Il importe donc que la critique musicale en suive attentivement les progrès.

Avec cette 17^e livraison, M. Expert aborde cette période curieuse où l'art polyphonique du XVI^e siècle va se transformer pour devenir l'art moderne. L'ancienne musique, sur le point de disparaître, tenta des voies nouvelles et chercha des moyens d'expression à peine soupçonnés. Très peu marquées dans l'œuvre d'un Claude Lejeune, ces tendances sont nettement perceptibles en ces *Mélanges* de du Caurroy. Bien que tout à fait contemporains, les deux compositeurs paraîtront bien loin l'un de l'autre. Le premier (en dehors de ses pièces mesurées à l'antique) reste un maître du contrepoint classique ; Du Caurroy, sans être un musicien moderne, en a déjà presque oublié la tradition. Et comme il est le premier de nos musiciens qui, au sens propre du mot, soit devenu classique, son style exercera l'influence la plus profonde sur tout le XVII^e siècle français, du moins jusqu'aux jours de la prépondérance définitive de l'opéra.

Si ce style s'écarte grandement de la polyphonie classique, ce n'est pas dans le sens où on le supposerait d'abord. Dans ses *Mélanges* comme ailleurs, il n'est pas de compositeur qui ait moins employé le « style d'air », où une mélodie s'affirme au-dessus des autres voix soumises à son rythme. Il use de cette disposition bien plus sobrement que les Italiens de l'époque classique, mais, en revanche, il abandonne presque tous leurs procédés d'écriture et de développement. On verra bien rarement ses sujets circuler à toutes les parties. Tout au plus, en deux groupes, les voix traiteront alternativement le thème et son contre-sujet, et le plus ordinairement ce thème ne sera soutenu que de contrepoints très libres. Les imitations ne sont ni rigoureuses ni suivies. Leurs alternances irrégulières ne sauraient plus déterminer la marche ni la signification de la pièce, et le sens de la mélodie, isolée de l'ensemble, ordinairement paraît trop vague pour assumer ce rôle.

Mais, au milieu de ce désordre apparent, un sentiment tout nouveau se fait jour. Chaque note de ces figures mélodiques surperposées semble moins nécessairement conçue comme dépendante de ce qui la précède et la suit qu'en fonction des résonances harmoniques qu'elle détermine. Cette polyphonie pressent la valeur esthétique et émotionnelle des groupes sonores qui naissent de la marche même indifférente des parties. Et cette recherche à demi consciente des sonorités complexes, de l'accord considéré en soi pour sa beauté propre et non parce qu'il sert de base à une mélodie, serait le trait le plus caractéristique de cet art très singulier.

Les *Meslanges* dont M. Expert commence la publication sont une œuvre posthume. Eustache du Caurroy, né en 1549 à Gerberoy près Beauvais, d'une famille ancienne et assez noble, admis à vingt ans parmi les chantres de la chapelle de Charles IX, plus tard, vers 1580, devenu l'un des deux maîtres de cette même chapelle, ne s'avisa que vers la fin de sa vie de faire imprimer ses compositions ; et la mort, en 1609, l'interrompit dans cette tâche. Son œuvre en conséquence semble peu considérable, et nous avons le regret de savoir irrémédiablement perdus les ouvrages théoriques qu'il avait écrits et qui servirent de base à l'enseignement de la composition figurée pendant tout le XVII^e siècle.

M. Expert, publiant l'ouvrage en plusieurs fascicules séparés, n'a pas cru devoir suivre l'ordre original des pièces, se réservant de l'indiquer pour finir. Chaque fascicule contient donc un aperçu général de ce que renferme l'ensemble. Parmi les vingt pièces à 4 et 5 voix qui constituent celui-ci, on trouvera des chansons profanes et spirituelles, des noëls et des vers mesurés à l'antique. Je ferai assez bon marché de ceux-ci. Du Caurroy n'y fait point voir l'élegance mélodique ni la clarté rythmique d'un Mauduit ou d'un Cladin, bien que la dernière pièce du recueil, *Deliette mignonette*, soit une charmante chose. Mais parmi les noëls, il est des pièces de toute beauté, d'une profondeur d'expression et d'une ampleur de sonorité vraiment remarquables. Le n° IX, *Le premier père Adam*, est à cet égard une composition extraordinaire, dont rien dans la musique polyphonique qui nous est familière ne pourrait nous donner l'idée. Les chansons spirituelles du début ont aussi leur originalité. Même parmi les moins saillantes, il n'en est pas qui soient indifférentes. Leur écriture si particulière, le sentiment de grandeur et de gravité très personnelle qui s'en dégage, sont caractéristiques de toute une face ignorée de l'art français de ce temps.

M. Expert, dans ce volume, a renoncé à reproduire les diverses voix dans leurs clefs originales : le parti auquel il s'arrête est, à très peu près, conforme à l'usage contemporain. Il faut le louer grandement pour cette simplification si nécessaire. La transposition dans les clefs usitées maintenant ne saurait rien changer au texte musical. Quand un historien publie quelque manuscrit inédit du XIV^e ou du XV^e siècle, se croit-il obligé de le faire imprimer en caractères gothiques ? Assurément non ; et cependant les musiciens ont longtemps cru, certains croient encore que ce scrupule d'exactitude avait quelque importance. Quelques-unes des plus belles rééditions des anciens maîtres faites à l'étranger deviennent impraticables par la complication de la notation et la multiplicité des clefs. Un travail tout à fait pénible est requis pour arriver à s'en rendre maître. Elles demeurent donc fermées aux amateurs — et souvent aux musiciens, lesquels n'ont pas ordinairement un tel amour de la musique d'autrefois qu'ils veuillent sortir de leurs habitudes et se donner tant de peine.

H. Q.

MARIE JAELL. — *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.* 1 volume in-16 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, Félix Alcan.

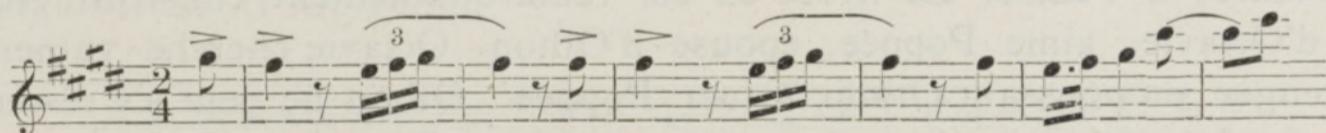
M^{me} Marie Jaëll pense avec raison que, dans l'éducation artistique instrumentale, le rôle de la raison a toujours été trop négligé et trop subordonné à l'exercice purement mécanique. L'effort mental appliqué au mouvement artistique donne, d'après son expérience, des résultats très appréciables et beaucoup plus rapides. C'est ce qu'elle se propose de démontrer dans ce livre. Dans la première partie, intitulée *l'éducation de la pensée et le mouvement volontaire*, l'auteur expose l'utilité de l'effort mental, le rôle de l'espace et du temps dans l'esthétique des mouvements élémentaires, et l'unité des phénomènes cérébraux dans l'esthétique. La seconde partie traite du *toucher musical*; on y étudie la cérébralité des attitudes et la cérébralité des mouvements, ainsi que les sensations des surfaces. Enfin, la troisième partie est consacrée aux expériences sur le *toucher sphérique* et sur le *toucher contraire*, dans lesquelles sont examinées, par des méthodes très ingénieuses et tout à fait personnelles, les différences de sensibilité des doigts d'une même main, et de chaque main.

Ces expériences se rattachent à celles que M^{me} Jaëll avait exposées dans son précédent ouvrage, *la Musique et la Psycho-Physiologie*; comme lui, il contribuera à ouvrir des horizons nouveaux à tous ceux qui s'occupent de la musique instrumentale et de son enseignement, et leur permettront de développer l'intelligence des élèves en même temps que leur habileté manuelle.

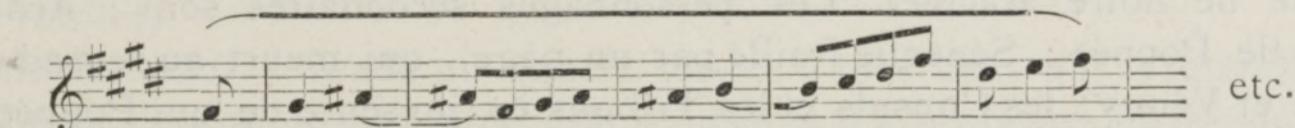
EMILE NERINI. — *Sonate pour piano, en ut ♭ mineur.* Paris.

C'est plutôt l'esquisse d'une sonate, car, à notre avis, l'auteur a trop limité sa musique et ne paraît y avoir mis que le strict nécessaire au point de vue de la composition. Nous aurions certainement apprécié davantage les qualités musicales de cette œuvre si les développements en étaient plus abondants, mais l'*Andante* et le *Scherzo* sont à peine indiqués et manquent d'ampleur en comparaison des autres morceaux. Toutes nos préférences vont à l'*Allegro* et au *Finale*, les deux parties de l'œuvre qui nous paraissent les plus intéressantes.

L'*Allegro deciso* expose une première phrase d'un caractère rythmique assez marquant :



La seconde phrase, qui succède directement à la première, est d'un sentiment de tendresse affectueuse :

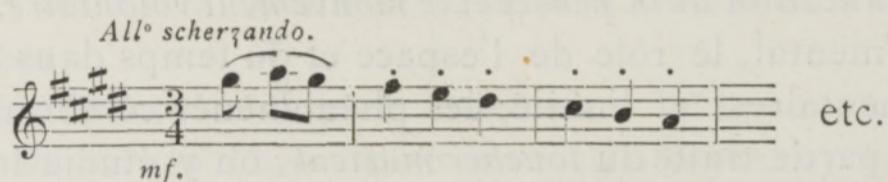


Ce motif se développe ensuite et est exposé par *diminution*; à la fin il est présenté sous forme de *canon*. Après ce développement reparaît la première idée sur une double pédale de dominante, mais présentée cette fois sous forme mélodique et en canon. Enfin, succède à ce retour du thème le motif réel et initial de *do ♭*.

L'*Adagio expressivo* est d'un sentiment purement classique qui nous fait souvenir des sonates de Beethoven. C'est là un effet qui déroute l'auditeur dont

l'oreille s'était habituée, dès le premier morceau, à des harmonies plus modernes et plus libres. Le caractère différent de ce morceau nous surprend et ne s'explique guère. Du reste, ainsi que nous le disions plus haut, l'*Adagio* et le *Scherzo* sont les parties les plus faibles de la sonate.

Le début du *Scherzo*, qui nous rappelle le commencement du *Scherzo* de la 3^e *Sonate* de Beethoven, eût été exactement le même si l'auteur n'avait pris la précaution d'en changer la première mesure :



Peut-être n'est-ce là, de la part du compositeur, qu'une simple coïncidence, mais elle est vraiment regrettable, car l'on pense malgré soi au ravissant scherzo de Beethoven, et celui de M. Nerini nous semble, en comparaison, bien pauvre d'intérêt.

Le *Finale* ranime un peu notre attention, et nous n'y regrettons que son manque d'étendue musicale. Pourquoi l'auteur, une fois ses deux idées exposées, s'empresse-t-il de les transposer, selon les règles de construction de la sonate, pour conclure ? Il semble éviter, à tout prix, les lois du développement. Est-ce là un parti pris, ou l'auteur laisse-t-il apercevoir une faiblesse de son inspiration ? Néanmoins, malgré cette critique très justifiée, la *Première Sonate* de M. Nerini est une tentative qui nous donne l'espérance d'œuvres plus fortes et plus complètes, surtout quand il arrivera à se dégager des souvenirs de Beethoven, influence qui semble le poursuivre et quelquefois diminuer sa personnalité.

ADALBERT MERCIER.

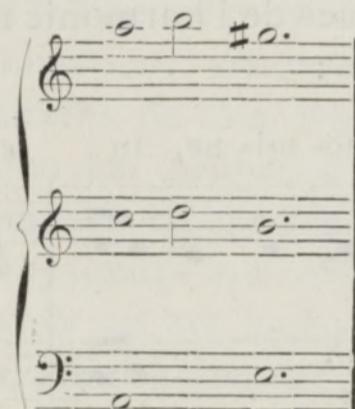
HUGO GOLDSCHMIDT. — *Le Couronnement de Poppée*, opéra de Monteverdi. Leipzig, Breitkopf.

Cet opéra de Monteverdi, qu'un juge très autorisé, M. Hermann Kretzschmar, a déclaré « le plus significatif » du XVII^e siècle, nous est conservé par une copie qui, de la bibliothèque des Contarini est passée à la bibliothèque Saint-Marc, à Venise. Le livret en est remarquablement construit. Néron, époux d'Octavie, aime Poppée, épouse d'Othon. Octavie cherche vainement à se venger en poussant Othon à tuer Poppée ; Othon ne peut s'y résoudre, car il aime sa femme ; il est lui-même aimé par Drusilla... C'est, comme il arrive souvent dans notre tragédie classique, une suite de capucins de carton : quand l'Amour souffle sur l'un d'eux, toute la série s'en ressent (v. l'*Andromaque* de notre Racine). Les personnages secondaires sont : Arnalta, nourrice de Poppée ; Sénèque (raillé par un page), qui meurt au second acte, Mercure et Vénus ; les Consuls et les Tribuns en présence de qui Poppée est couronnée (scène 7 du III^e acte). La musique de Monteverdi, très appliquée à suivre le drame et souvent fort belle, est un très curieux document d'histoire musicale, remarquable par le style des récitatifs, la richesse de la mélodie, l'intérêt de la basse continue, le libre emploi de certaines dissonances. M. Hugo Goldschmidt a donné le texte intégral du livret, et la partition en entier (138 p. de musique), avec un fac-similé du manuscrit, une introduction et un commentaire critique. C'est un excellent travail, digne des plus grands éloges. Je relèverai à peine un ou deux détails.

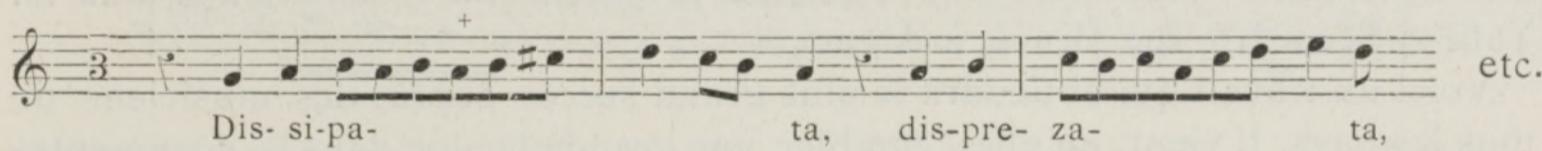
La « Sinfonia » (lisez : *ouverture*) est une pièce admirable, écrite à trois parties et rappelant la forme du choral, avec point d'orgue à la 4^e mesure. J'en citerai ce beau fragment qui, par une cadence imprévue, conclut sur la dominante du ton de *la* majeur :



Mais, un peu plus loin, on trouve :



Est-ce bien correct ? le *si* et le *ré* sont des échappées ; sinon, le *la* de la basse devrait faire sa résolution sur le *sol* ♭, au lieu de monter d'une quinte. N'y a-t-il pas une lacune dans le manuscrit ? Sous le *si*, je proposerais de mettre un *fa* (2^e partie) et, à la basse, un *ré*, entre le *la* et le *mi*. Habituellement, M. Goldschmidt corrige avec raison une formule, là où c'est nécessaire, d'après la répétition du même dessin qui se trouve aux environs, et qui sert de critérium. Aussi voudrais-je un *sol*, et non un *la*, à la 6^e note de la première mesure, dans le passage suivant (Prologue) :



P. 197, il faut *mi* ♯ (et non *mi* ♭) à la partie supérieure. Je néglige quelques autres vétilles.

M. Goldschmidt a rendu un signalé service à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'opéra. Je lui reprocherai seulement d'avoir beaucoup insisté, dans ce livre, sur la partie littéraire du sujet, et d'avoir ajouté que, pour l'appréciation de la musique, « il s'était déjà expliqué ailleurs » (*Monatshefte f. Musikgesch.* 1902). Tout le monde n'a pas sous la main les *Monatshefte*, et c'est ce qui s'appelle « parler par gestes ». — J. C.

ARTHUR COQUARD. — *Ave verum*, à 4 voix, avec accompagnement d'orgue. Paris, E. Gallet.

M. A. Coquard estime avec raison que les raffinements de la musique mo-

derne ne sont pas incompatibles avec le sentiment religieux. Ne soyons pas dupes en effet d'une erreur de perspective. Un style qui nous paraît aujourd'hui simple, nu, ou naïf, fut en son temps le dernier effort d'une science et d'une réflexion profondes Hændel et Bach, Josquin et Palestrina, et jusqu'aux compositeurs anonymes de nos graduels et de nos *alleluia*, tous ont mis au service de leur Dieu, pour l'honorer davantage, tous les moyens d'expression qui étaient en leur pouvoir ; aucun ne s'est interdit l'emploi d'une forme mélodique, d'une marche ou d'un accord ; aucun n'a recherché l'archaïsme. Un compositeur moderne doit suivre l'exemple de ces grands devanciers, ce qui revient à ne pas imiter leur style.

Le danger est alors que, si l'œuvre n'est animée d'une foi sincère, elle perd tout caractère religieux, et ne se distingue en rien d'un air d'opéra moderne ou d'un morceau symphonique. Mais il vaut mieux courir cette aventure que d'écrire de pauvres et froids pastiches. M. Coquard l'a courue, à l'exemple de Franck, d'ailleurs, et y a réussi. On trouvera dans son *Ave verum* les sonorités pleines, les nuances chromatiques de l'harmonie moderne, jointes aux accents de la prière, qu'elles soulignent (1) :

In cruce pro homine, In cruce pro homine.

Et j'aime aussi ces tristes accords de 7^e et de 9^e, aux mots *Unda fluxit cum sanguine*, et ce retour très doux à la tonalité de la majeur, aux mots *O Jesu dulcis*. Tout cela est d'un art savant sans doute, mais sincère, et fait bien augurer, malgré de sinistres prophéties et l'intransigeance farouche des archaïsants, de l'avenir de la musique religieuse.

CONSTANT ZAKONE.

Répertoire de musique arabe et maure. — Collection de Préludes, Ouvertures, Chansons, Noubat, Kardiat, Zendani, etc., de la musique des Arabes et des Maures. Yafil et Seror, 16, rue Bruce, à Alger.

Voici un travail qui obtiendra le plus grand succès auprès des musiciens de tous les pays. Il vient, en effet, combler une grande lacune dans la documentation précise de la musique orientale.

On a beaucoup dit sur cette musique, dont les origines remontent incontestablement à la Grèce antique et qui a conservé ses particularités, ses modes nombreux, diatoniques ou chromatiques, en dépit de l'évolution considérable de la musique occidentale. Mais on n'en a jamais eu sous les yeux que de minces fragments, parsemés dans beaucoup d'ouvrages, recueillis au hasard des voyages ou des expositions, empruntés aux pays les plus divers, et notés souvent par d'excellents musiciens, mais qui ne s'inquiétaient pas assez de l'authenticité et de la science des exécutants.

Ces fragments ne pouvaient pas constituer un *Corpus* assez complet et assez

(1) Je donne ici la voix de soprano accompagné de la réduction à l'orgue des trois autres voix.

véridique pour démontrer pratiquement toutes les théories professées sur la musique arabe. Il en est résulté que cette musique est encore peu connue en Europe.

Cependant elle méritait d'être étudiée de plus près, par sa valeur propre, par sa richesse, par ses originalités et par l'intérêt historique que peut avoir pour nous un art musical parvenu aux temps modernes presque sans altération depuis treize siècles.

Cette œuvre devait être tentée surtout parce que les Arabes ne se sont pas servis d'une notation musicale et parce que tout ce qui nous est connu aujourd'hui procède exclusivement de la transmission orale d'une génération de musiciens à une autre. Quelques années encore, et l'art musical arabe disparaîtrait pour toujours, noyé dans la pénétration européenne, perdu à jamais pour le musicologue et pour les amateurs de pittoresque.

Le *Répertoire de musique arabe et maure*, que nous signalons à nos lecteurs, s'est proposé de recueillir les pièces les plus typiques restées à la connaissance de nos Arabes d'Algérie, dont le bagage musical est encore considérable, de les offrir sans altération, harmonisation, arrangement, dans l'absolu respect de leur forme originale, aux musiciens de tous les pays et de fixer définitivement ce qui nous reste de la musique des Arabes et des Maures. C'est un travail plein d'intérêt qui ne manquera pas de trouver un accueil empressé dans les milieux musicaux, chez les voyageurs qui connaissent l'Orient et chez tous ceux qui sont curieux de pénétrer cet art musulman si riche et si original.

Les deux premiers fascicules, admirablement présentés sous une couverture en couleurs, copie d'un Coran du ix^e siècle, sont consacrés à *Noubet el Sultan*, charmante pièce dans le mode phrygien qui sert de prélude à la *Nouba* des Neklabat (suite de chansons) et à *Bane Cheraff*, fragment de l'ouverture du mode *maia* (mode hypolydien) qui se joue, de tradition, comme air à danser dans les baptêmes, mariages et soirées des Arabes et des Israélites d'Algérie.



Rythme d'accompagnement
frappé avec la main
sur le tambour (*tarr*). — etc.

Les fascicules suivants donneront des ouvertures, des chansons avec préludes, etc..., bref, une série de pièces très variées de genre, de mode et de provenance. — Prix net du 1^{er} fasc. : 2 fr. 50.

OUVRAGE REÇU

GABRIEL FAURÉ. — *Impromptu*, pour la harpe. Paris, Durand et fils.

Actes officiels et Informations.

LÉGION D'HONNEUR. — Au moment où nous écrivons ces lignes, le nom seul de M. Gillet a été proclamé, au Conservatoire. Mais, en même temps qu'au distingué hautboïste, nous adressons nos cordiales félicitations à M. Alfred Bruneau, qui va être promu officier. Tous les musiciens applaudiront comme nous à cette distinction, à la fois si brillante et si méritée.

— M. CORTOT consacrera, l'hiver prochain, 7 concerts à des œuvres inédites.

— Nous avons reçu pour notre concours les chœurs suivants: *bonus, bona, bonhomme*. — *Remember*. — *En attendant mieux*. — *Sursum corda*. — *En avant!* — *Tibi!*

OPÉRA. — Le 11 juillet dernier, M^{me} Borgo fit son second début dans *Salammbô*. Délicieuse sous les traits de la fille d'Hamilcar, la jeune cantatrice sut donner de ce rôle, aussi redoutable que séduisant, une interprétation très personnelle, très sentie; avec une simplicité vraiment artistique, elle s'y montra d'une pénétrante poésie et d'une réelle puissance d'émotion.

Son succès fut très vif: — c'était justice.

PONS (Charente-Inférieure). — Par arrêté du 12 juillet dernier, une médaille de vermeil, grand module, a été accordée, pour être décernée comme prix du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à l'une des sociétés qui ont pris part au Concours de musique organisé à Pons les 16 et 17 juillet.

SALAISE (Isère). — Une somme de 50 francs est, par arrêté du 19 juillet dernier, accordée, à titre d'encouragement, à l'Union musicale de Salaise.

BERLIN. — *Mari de Reine*, 3 actes, d'André Messager, vient d'être acquis par M. Ferenzi et sera joué prochainement chez Kroll (*Opera Theater*).

Il vient de se fonder ici, sous la direction de M. Henri Hageman, un théâtre pour les auteurs qui n'ont jamais été joués et qui n'auront qu'à payer une partie des frais pour monter leur pièce; c'est M. H. Hageman qui supportera la majeure partie des risques, dans l'intention de faire connaître à des talents inconnus le chemin du succès théâtral.

— Voici la liste et la date des représentations wagnériennes qui auront lieu Munich au Prinzregententheater.

12 août: *Tristan et Iseult* (chef d'orchestre, M. Félix Weingartner); 14 août: *le Vaisseau Fantôme* (chef d'orchestre, M. Mottl); 15 août: *les Maîtres Chanteurs* (chef d'orchestre, M. Arthur Nikisch); 18 août: *l'Or du Rhin*; 19 août: *la Walkyrie*; 20 août: *Siegfried*; 21 août: *le Crépuscule des dieux* (chef d'orchestre, M. Mottl). Pour la distribution de ces divers ouvrages et autres renseignements, s'adresser à l'Agence générale *Reisebüro Schenker und C°*, à Munich, Promenadeplatz, 16.

Nous publierons ultérieurement les dates des représentations suivantes ainsi que des fêtes de Mozart, qui auront lieu au même théâtre en août et septembre.

Mais, sans doute, dans ce cycle, comme dans celui de Wagner, les artistes français brilleront par leur absence. Nous avons cependant, pour interpréter incomparablement Wagner: M^{mes} Bréval, L. Grizy-Sammers, MM. Delmas, Renaud, etc. S'en doute-t-on là-bas?

— Les Berlinois ont parfois des idées bizarres!... Ayant élevé un monument à la gloire des trois maîtres Beethoven, Mozart et Haydn, ils n'ont rien trouvé de mieux que de l'inaugurer à minuit, avec le concours des sociétés chorales (*gesangvereine*) obligatoire ; le monument est placé dans le Thiergarten... naturellement!

Les Allemands et surtout les Berlinois, qui ont la manie de la statufication, pourraient bien penser au vieux Bach, qui n'a pas même encore son buste! Et si un musicien en est digne, c'est bien l'auteur de tant de chefs-d'œuvre toujours incomparables.

— On vient de trouver à Munich un manuscrit d'une partition de J.-J. Rousseau portant le titre de *Pygmalion*, qu'il a écrite avec le musicien Coignet.

RENÉ-L. DIRCKS.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 juin au 19 juillet 1904.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Juin	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.923 41
22 —	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	15.094 76
24 —	<i>Lohengrin.</i>	Wagner.	16.128 34
27 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	15.016 91
29 —	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	14.619 26
1 Juillet	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	14.757 34
4 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	15.205 41
6 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.847 26
8 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	14.671 84
11 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	12.898 41
13 —	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	13.744 42
15 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	14.702 84
18 —	<i>Le Trouvère.</i>	Verdi.	11.911 91

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 au 30 juin 1904.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Juin	<i>Fra Diavolo. — Le Farfadet.</i>	Auber. "	3.321 50
21 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Torédaor.</i>	Massenet. — Adam.	7.034 "
22 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	9.667 "
23 —	<i>Les Noces de Jeannette. — La vie de Bohême.</i>	Massé. — Puccini.	5.056 "
24 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	9.546 "
26 —	<i>Le Farfadet. — Mignon.</i>	" A. Thomas.	3.743 50
27 —	<i>Les Noces de Jeannette. — Le Barbier de Séville.</i>	Massé. — Rossini.	4.575 50
28 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	9.556 50
29 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Toréador.</i>	Massenet. — Adam.	6.553 50
30 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	3.851 50

(Clôture annuelle.)

— L'*Ecole de musique classique* (Niedermeyer), qui compte aujourd'hui 51 ans d'existence, a donné, le 7 juillet, une très belle séance organisée par MM. Lefèvre et Heurtel, avec le concours de M^{me} di Marco, de MM. Le Lézec et Bernardel. Remarqué au programme : la fugue en *mi* majeur, pour orgue, de Saint-Saëns ; le psaume 29, de Marcello, dirigé par M. Henry Expert ; le Concerto de J.-S. Bach pour trois pianos et quatuor, où MM. Defosse, Nibelle, Penau, Le Lézec, Bernardel et des élèves de l'école se sont fait applaudir, etc.

LES AUDITIONS DE M. GUILMANT ET LES MAITRES DE L'ORGUE. — Comme complément du cours d'orgue qu'il fait au Conservatoire, M. Guilmant, en grand artiste désintéressé, donne tous les ans des auditions au Trocadéro. Les programmes de cette année vont être publiés ; ils seront très différents de ceux des deux années précédentes et constitueront un agréable souvenir pour tous ceux qui ont suivi les séances (gratuites) de l'éminent compositeur-virtuose. On y relèvera des noms célèbres, dont la liste forme une véritable histoire de la composition pour orgue. Pour le XVI^e siècle : Luzzasco Luzzachi, Gioseffo Guami, F. Soriano, G. Diruta, G. Brignoli, G. Gabrieli. — Pour le XVII^e siècle : Geronimo Frescobaldi, Monari di Bologna, J. Titelouze, J. Couperin (de Crouilly), N. de Grigny, Orlando Gibbons, H. Purcell, N. Gigault, C. F. Pollarolo, Samuel Scheidt, Alberti, d'Anglebert, Boyvin, Raison, du Mage, D. Zipoli, Fontana... — Pour le XVIII^e : Bach, d'Aquin, Samuel Wesley, Stokes, L. Marchand, J.-F. Dandrieu, Charpentier, D. Scarlatti, J.-E. Rembt, Mozart, le père Martini, Hændel, J.-M. Leclair, C. W. Gluck... — Pour le XIX^e : Boely, C. Franck, C.-V. Alkan, Mendelssohn, Otto Scherzer, Berlioz, Ad. Hesse, L. Thiele, A. Chauvet, Gounod, Lalo, A. Perilhou, Guy Ropartz, Th. Dubois et un grand nombre des contemporains. Toutes les écoles ont été exposées. Et le nom de Guilmant était bien digne de figurer dans cette série d'illustres compositeurs. — J. C.



Le Gérant : A. REBECQ.