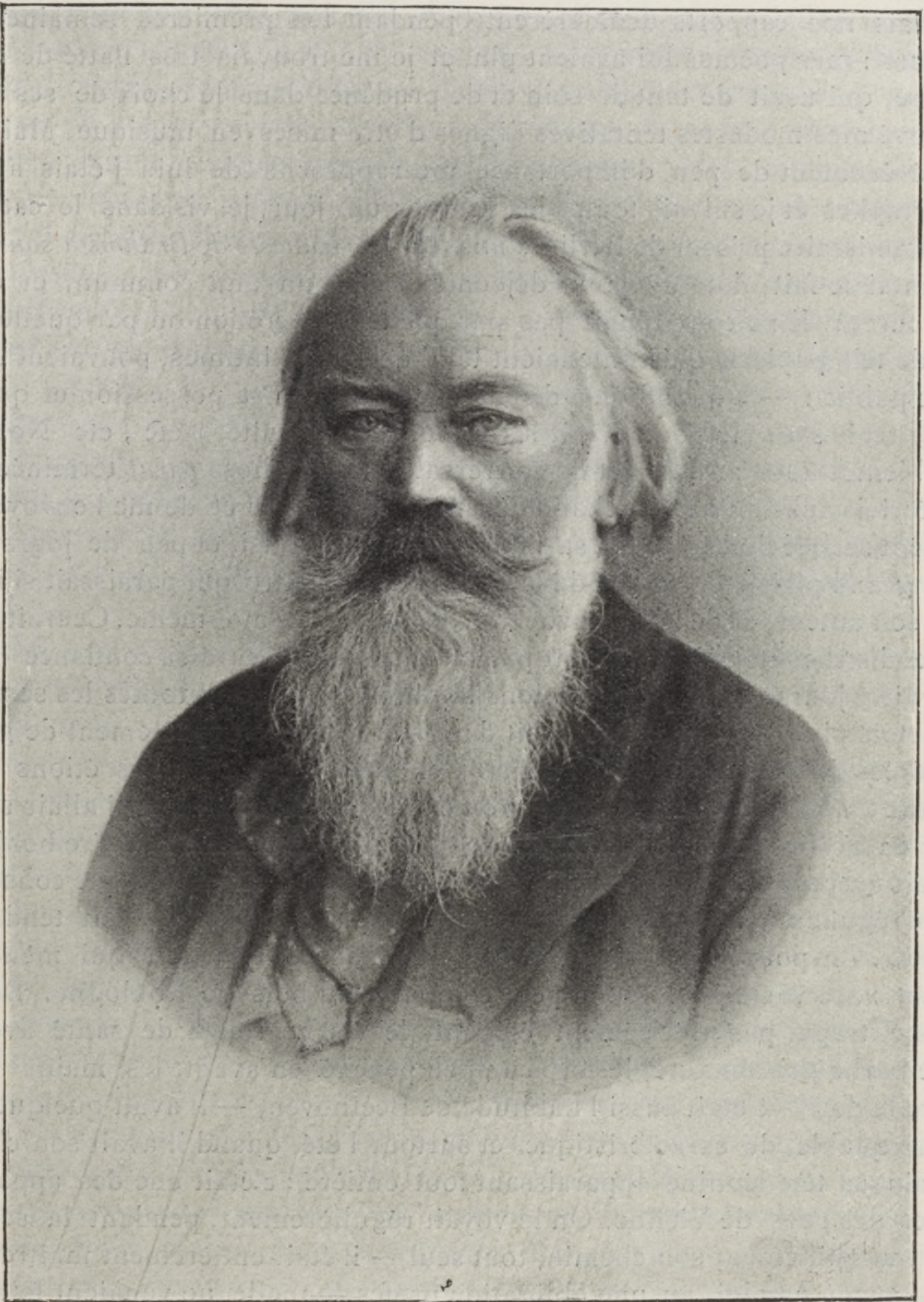


REVUE MUSICALE

N° 21 (quatrième année)

1^{er} Novembre

1904.



Johannes BRAHMS

Johannes Brahms.

(SOUVENIRS PERSONNELS.)

C'est en 1887 — dix ans avant sa mort, qui eut lieu le 6 avril 1897 — que j'entrai en relations avec Brahms ; il avait mis en musique des poésies dont j'étais l'auteur. Mais nos rapports demeurèrent, pendant les premières semaines, tout extérieurs : mes poèmes lui avaient plu, et je me trouvais très flatté de ce que le maître, qui usait de tant de soin et de prudence dans le choix de ses sujets, eût trouvé mes modestes tentatives dignes d'être mises en musique. Mais bientôt un événement de peu d'importance me rapprocha de lui. J'étais amateur d'autographes et je suivais toutes les ventes ; un jour, je vis dans le catalogue d'un commissaire priseur de Berlin « *une lettre de jeunesse de Brahms à son père* ». Je racontai ce fait alors que nous déjeunions chez un ami commun, et cela le mit en fureur. Il ne comprenait pas par quelle indiscretion ou par quelle négligence de tels papiers, qui contenaient tant de choses intimes, pouvaient tomber dans le public : — « quand on a de tels documents en sa possession et qu'on ne peut les tenir sous clef, on devrait les brûler tout de suite, » etc., etc. Nous passâmes bientôt à un autre sujet de conversation, et la chose *parut* terminée. Pour moi, j'écrivis aussitôt au marchand d'acheter cette lettre et de me l'envoyer bien et dûment scellée du cachet de sa maison. Il en fut ainsi, et peu de jours après j'eus le grand plaisir de retirer de la circulation la lettre qui paraissait si importante à son auteur, et de la lui envoyer, sans l'avoir lue moi-même. Ce trait, que je lui entendis raconter bien souvent par la suite, me procura sa confiance jusqu'à ses derniers jours. Nous nous voyions la plupart du temps toutes les semaines, quelquefois plus, soit chez moi, soit dans son modeste appartement de garçon, aux soirées du « Tonkünstler Verein », chez des amis où nous étions invités tous deux ; nous faisions aussi des promenades ensemble : l'été j'allais souvent le voir en Styrie, et il était fâché si l'on passait à Ischl sans lui dire bonjour.

C'était un promeneur infatigable : le médecin lui avait sans doute conseillé de prendre régulièrement du mouvement, car à un âge avancé il avait tendance à s'alourdir. On pouvait le rencontrer souvent dans les quartiers qui mènent au « Prater », ce vaste parc qu'on peut comparer au bois de Boulogne. De taille moyenne, trapu, pas précisément élégant, le visage rouge de santé avec une grande barbe grisonnante, le corps un peu penché en avant, les mains jointes derrière le dos — c'était aussi l'habitude de Beethoven, — il avait quelque chose de remarquable, de caractéristique, et surtout l'été, quand il avait son chapeau à la main, sa tête léonine apparaissant tout entière : c'était une des apparitions typiques des rues de Vienne. On le voyait régulièrement, pendant la semaine, passer tranquillement son chemin, tout seul — il était entièrement maître de son temps : aucun emploi, aucune obligation professionnelle ne venaient le retenir. Au commencement de l'automne, revenu de la campagne où il passait l'été, il ne manquait pas de joyeux compagnons pour faire régulièrement avec lui des excursions de toute une journée. Tous les dimanches, à dix heures précises, un petit groupe se réunissait devant le café qui se trouve en face de l'Opéra ; et l'on

partait de là, en omnibus d'abord, puis, l'océan des maisons dépassé, à pied, dans les vendanges fraîches ou plus loin dans la campagne. Ces jours-là Brahms était particulièrement de bonne humeur. Dans le fond il aimait la société, mais il ne se plaisait guère aux discussions violentes, sur un ton raide et cassant, bien qu'il sût, lorsqu'il était obligé de prendre parti, se conduire dans de telles situations avec le tact qui lui était naturel.

Il y avait alors quinze ans que Robert Schumann avait proclamé dans la *Neue Zeitschrift für Musik* qu'un nouveau Messie était né à la musique. La première remarque ayant trait à Brahms se trouve dans une lettre à un musicien allemand (1) datée du 28 octobre 1853 : « Un jeune homme de Hambourg, Joannes Brahms, vient d'arriver ici. Il est véritablement génial et il me semble surpasser de beaucoup tous les artistes de son âge. Vous ne pouvez manquer de connaître bientôt quelques-unes de ses œuvres admirables, notamment ses lieder. » Et dans un passage célèbre de la *Neue Zeitschrift*, il s'écrie : « Il est arrivé ! Il vient de Hambourg, recommandé par un maître connu et respecté. Il a travaillé là dans le silence et l'obscurité, mais guidé par un maître (2) excellent et dévoué, plein d'enthousiasme, qui l'a instruit dans les préceptes les plus difficiles de l'art. Rien ne lui manque des signes extérieurs auxquels on reconnaît la vocation... S'il met sa baguette magique au service de forces orchestrales puissantes, il nous ouvrira des perspectives nouvelles et admirables sur les mystères du monde de l'esprit. — Que le plus puissant génie l'inspire et lui donne la force d'accomplir ce que nous attendons de lui, car il est modeste. Ses confrères le saluent à son entrée dans le monde, où peut-être l'attendent des blessures, mais aussi des lauriers : nous souhaitons la bienvenue au lutteur vaillant. »

Fidèle à lui-même, Brahms a tenté d'accomplir la mission que Schumann l'avait jugé digne de remplir. Qu'importe s'il n'a pas suivi à la lettre ces paroles prophétiques !

Sous un extérieur rude, Brahms cachait un caractère tendre et ingénu : tous ceux-là s'en sont aperçus qui ont rencontré, ne fût-ce qu'une fois, le regard loyal de ses yeux bleus. Son affection pour les enfants suffirait à le prouver. Il emportait dans ses promenades toutes sortes de friandises. Il n'a pas rencontré à la campagne un seul enfant — et il y en a beaucoup dans les environs de Vienne — sans lui parler et lui faire quelque cadeau. Il ne lui fallait pas trop compter sur la reconnaissance des petites filles : son extérieur un peu négligé, sa grande barbe grise, mais surtout son dialecte étranger (Brahms, bien qu'il eût séjourné longtemps dans le Sud, parlait toujours la langue de l'Allemagne du Nord), les effarouchait ; les enfants répondaient rarement à ses questions qu'ils comprenaient à peine, et ils commençaient à respirer quand « l'étranger » — qui leur rappelait sans doute quelque génie de leurs livres d'histoires — avait tourné le dos.

Brahms n'avait pas toujours été un homme agréable, toujours gai et d'un commerce facile. Mais il avait, je le répète, une cinquantaine d'années quand je le connus plus intimement. Il était au sommet de la gloire et avait atteint, au cours de longues années, ce que l'artiste qui veut voir son œuvre appréciée à sa juste valeur et sa vie aisée et facile peut regarder comme le comble de ses vœux.

(1) H. Erler, *Robert Schumann, Leben*. Berlin, 1887.

(2) E. Marxen (1806-1887).

J'ai entendu dire de plusieurs côtés que Brahms, plus jeune, était un homme rude, hérissé et récalcitrant. Le succès, qui n'était, à vrai dire, venu qu'après ses luttes acharnées, avait eu sur sa personne, sur sa manière de vivre et, par suite, sur ses relations avec le monde extérieur, l'influence la plus salubre. Et pourtant, à cette époque de son existence, très brillante extérieurement, la solitude et le vide de sa vie de garçon semblaient lui être doublement sensibles. « Heureux homme ! » avait-il coutume de dire, lorsque nous nous rencontrions dans la rue, le soir, et qu'attendu chez moi, je devais prendre congé de lui : « Vous allez maintenant rentrer dans votre *home* ; vous y trouverez femme et enfants ; moi, pauvre vieux garçon solitaire... »

C'est généralement ainsi qu'il exprimait ses regrets de ne pas s'être marié : une sorte d'humour où l'on ne percevait que trop une nuance de regret. Il lui arrivait de dire à des dames trop curieuses : « Hélas ! chère Madame, je ne suis toujours pas marié, Dieu merci ! » Widmann (1) nous raconte qu'un jour, en visite à Berne, il s'expliqua là-dessus avec assez de détail et exprima sa pensée intime. « J'ai laissé passer l'occasion. Lorsque j'en aurais eu envie, je ne pouvais offrir à une femme ce qu'il aurait fallu pouvoir lui offrir. » Il ne voulait pas dire par là qu'il n'avait pas la certitude de pouvoir entretenir femme et enfants ; mais il pensait à l'époque où il aurait aimé se marier — il avait alors une trentaine d'années, — et c'est à ce moment que ses œuvres étaient sifflées dans les concerts ou reçues avec une froideur glaciale : « Cela ne me faisait aucune peine, car je connaissais leur valeur et je savais que les choses changeraient de face. Et quand, après de tels succès, je rentrais dans ma chambre solitaire, je n'étais pas dans une disposition d'esprit désagréable. Mais s'il m'avait fallu alors paraître devant ma femme, voir ses regards anxieux m'interroger et dire : « Ce n'est pas encore pour cette fois », je n'aurais pas eu la force de le supporter ! — Et si elle avait voulu me consoler, s'il m'avait fallu voir ma propre femme compatir à mes succès — j'aime mieux ne pas m'imaginer quel enfer cela aurait été pour moi ! »

D'ailleurs, il est certain que les droits que lui paya son éditeur jusqu'au milieu de sa carrière ne furent pas précisément brillants. Je l'entendais dire un jour à propos de son *Requiem allemand* qui porte le numéro d'œuvre 45 et date de 1868 : « Regardez un peu le manuscrit de mon *Requiem*. Vous trouverez là du papier de toutes les sortes et de tous les formats possibles et impossibles. C'est que je n'étais pas riche en ce temps-là ; je n'avais pas assez d'argent pour me procurer d'un seul coup une grande quantité de papier » ; — et il ajoutait, avec un sourire de satisfaction : « Maintenant je suis dans l'opulence ! »

Brahms avait plusieurs fois changé de résidence, mais il avait fini par s'établir à Vienne. Il se sentait à son aise dans la vieille ville impériale, où il avait d'ailleurs retrouvé plus d'un ami de jeunesse. Mais un grand nombre d'artistes plus jeunes était venu renforcer le noyau qui se réunissait autour de lui, et ce groupement ne laissait pas d'être en butte à de nombreuses attaques. Lui-même était très apprécié et honoré de tous ; seuls quelques grands seigneurs, à qui son sans-gêne et sa brusquerie ne convenaient guère, s'abstenaient de toute démonstration à son égard. Il aimait son pays et il était resté très attaché à la patrie allemande. J'étais, moi aussi, originaire de l'Allemagne du Nord et j'étais venu, comme lui, m'établir à Vienne ; aussi nous ne manquions pas de nous

(1) J. V. Widmann, *Johannes Brahms in Erinnerungen* (Berlin, 1898).

communiquer nos impressions toutes les fois qu'une nouvelle, nous remplissant de fierté et d'envie, arrivait de « l'Empire ». « Allons, vous pouvez attendre longtemps avant de voir cela en Autriche », disait-il, non sans amertume. Peut-être allait-il trop loin dans ce sens, non pas qu'il exagérât l'expression de ses sentiments, mais son patriotisme couvait au plus profond de lui-même et lui rendait antipathique tout ce qui était étranger. Il était sûrement plus porté à la *teutomanie* qu'au *cosmopolitisme*. Il ne paraît pas avoir été à Paris ni en France — je ne le lui entendis du moins jamais dire ; je ne crois pas non plus qu'il sût assez le français pour le parler. Par contre, il connaissait à fond la musique française : des œuvres modernes il aimait surtout *Carmen* — bien qu'il n'en parlât pas. L'Angleterre semblait l'intéresser davantage : il y a d'ailleurs dans les mœurs et les idées des Anglais et des Allemands plus d'un point commun. Il n'a cependant jamais été en Angleterre. Joseph Joachim, qui depuis des années va régulièrement à Londres, au printemps, donner des concerts, s'est donné beaucoup de peine pour décider son ami d'enfance à l'accompagner, mais en vain. Peut-être la langue qu'il ne parlait pas couramment et la réserve qui règne dans la société anglaise le détournèrent-elles de ce voyage. Il aimait avant tout ses aises et sa liberté ! Ses sympathies allaient à l'Italie ; il y fit plusieurs voyages, poussa même jusqu'en Sicile, et en revint toujours charmé.

Il était dans son élément aux soirées hebdomadaires du « Tonkünstler-Verein ». Ce n'était pas une société de concerts où quiconque paie sa place peut entrer, mais une sorte de cercle dont tous les membres se connaissaient plus ou moins, une réunion familière d'où toute contrainte était bannie ; il y avait de la musique — le programme était réglé d'avance — mais sans cérémonie ; un souper suivait le concert. Le maître était là, généralement entouré de jolies femmes, plaisantait, riait, taquinait chacun ; — il était président d'honneur de la société ; — il s'amusait des plus vieilles plaisanteries comme s'il les entendait pour la première fois de sa vie. Vers minuit on apportait le café — très fort et très chaud, — et c'était la fin de la « charmante soirée ». Un musicien étranger de quelque importance venait-il à Vienne, il était le bienvenu à ces réunions — qui avaient lieu dans un local laid et peu vaste, mis à la disposition de la société par le Conservatoire de musique. Et j'ai souvent entendu dire à ces hôtes de passage : « C'est lui le maître ! Je m'étais fait de Brahms une tout autre idée ! »

Brahms n'aimait pas précisément à favoriser les jeunes ; certains prétendent même qu'il n'était pas éloigné de regarder avec jalousie et envie les succès des jeunes musiciens ; mais ce serait dépasser le cadre de cette esquisse que de m'attarder sur ce sujet. Je dois dire du moins que, membre du jury à plusieurs concours, il s'acquitta de son emploi avec la plus grande conscience et qu'il recommanda à son éditeur Simrok deux jeunes gens dont les travaux lui avaient beaucoup plu. Il n'avait jamais eu l'intention de faire des élèves, mais lisait et critiquait à l'occasion les œuvres qu'on lui présentait et était toujours prêt à indiquer des corrections ou des retouches nécessaires. Ce n'était évidemment pas un critique tendre. Un de nos plus jeunes compositeurs, plusieurs fois couronné, s'arma un jour de courage et alla lui montrer ses dernières productions. Brahms, qui s'intéressait à lui, les lut avec lui en détail, mais y trouva tant à critiquer et à corriger que le jeune musicien, découragé, s'écria : « Mais, maître, si vous devez me blâmer ainsi, j'aimerais mieux cesser de composer. » A quoi

Brahms, très calme : « *Oui, mon cher Z., c'est ce qu'on ne se dit pas assez souvent !* »

Brahms était toujours prêt à la repartie, mais n'en voulait pas à celui qui lui répondait de même. « Ne supportez rien de lui », me disait un jour un artiste qui le connaissait bien, « sinon il pensera que vous êtes une bête. » J'en fis mon profit, et nous nous sommes toujours bien entendus. Je voudrais maintenant citer quelques traits, qui, s'il m'en souvient bien, sont caractéristiques. Je suis malheureusement persuadé que transcrits, ces mots perdront infiniment de leur charme, quand je me souviens que, malgré tout leur mordant, dits avec une finesse ironique, c'est à peine s'ils mettaient l'interlocuteur dans l'embarras.

Nous revenions d'excursion ; dans le chemin de fer, je rencontrai un de mes amis, bon philologue, mais non musicien ; je le présente à mes compagnons, et bientôt il entre en conversation avec Brahms. « *Eh bien, vous pouvez bien venir vous promener avec nous, lui dit le maître ; dimanche prochain, si vous voulez.* — *Mais quel visage ferai-je, Saül au milieu des prophètes !* » repartit modestement le docteur. Et Brahms aussitôt : « *Tiens, croyez-vous par hasard avoir l'air si royal ?* » Une autre fois nous étions à la brasserie, et la conversation tomba sur une de nos meilleures maîtresses de chant, dont la voix était très belle, mais l'extérieur très désavantageux. Chacun faisait ses réflexions sur la laideur de la dame ; pour moi, j'attachais moins d'importance à son extérieur et je ne faisais ressortir que l'art de la cantatrice. « *Oui, c'est bon pour les musiciens ; moi, je suis pour la vue* », répliqua-t-il. Cette même dame donnait un concert consacré à des lieder et fit une visite au maître pour le prier de lui indiquer quelques-uns de ses lieder les moins connus qu'elle interpréterait à cette occasion. « *Prenez-les dans mes œuvres posthumes, personne ne les connaîtra* », fut, paraît-il, le conseil qu'il lui donna.

Nous parlions un jour du livre de Rubinstein : *la Musique et ses représentants, entretiens sur la musique*, qui venait de paraître (1892). — Faisons remarquer en passant que l'auteur a visiblement omis d'y faire mention de Brahms. — « *Ce Rubinstein ! Il ne peut parler de Haydn sans dire le papa Haydn ! Je vous assure, Rubinstein sera depuis longtemps grand-père, arrière-grand-père, arrière-arrière-grand-père... quand Haydn sera encore le papa Haydn.* » Très fine et très juste est encore la remarque qu'il fit à propos de la visite d'un artiste étranger qui alla le voir avec sa femme. C'était un homme encore jeune qui, en l'espace de quelques années, s'était marié trois fois. Brahms, qui eut l'occasion de le rencontrer plusieurs fois dans la même semaine, en profita pour lui dire un jour : « *Comment ! Toujours la même femme ? Quel ennui ! Quelle monotonie !* »

Brahms avait pleinement conscience de la hauteur de sa situation dans le monde musical. Mais il n'aimait pas les manifestations publiques et bruyantes ; il détestait les hommages, surtout ceux qui ne lui paraissaient contenir que des phrases vides, ne reposant pas sur la connaissance profonde de ses œuvres et ne prouvant pas qu'on les admirât sincèrement. Widmann nous raconte à ce propos une jolie anecdote. A l'occasion d'un grand concert dans une petite ville de Suisse, un maître d'école quelque peu importun s'approcha de Brahms et, dans le courant de la conversation, assura, avec les marques du plus profond respect, qu'il connaissait toutes ses œuvres. La musique jouait ; Brahms lui fit signe de se tenir tranquille : c'était quelque chose de lui. C'était en fait une marche militaire de Gungl, ce qui n'empêcha pas notre homme d'écouter bouche bée et plein de recueillement la musique fort ordinaire de ce pseudo-Brahms. Tout ce

qui avait ne fût-ce que l'apparence de l'importunité lui était odieux. Je l'entendis un jour répondre à la femme d'un musicien italien qui le poursuivait de son éventail à autographes : « *Revenez demain ! Il faut d'abord que je m'exerce !* »

Brahms n'épargnait pas le moins du monde ses collègues. Il était très exigeant pour lui-même, mais aussi pour les autres : les natures d'élite ne s'en laissaient pas troubler dans leur respect pour le maître, mais montraient par la suite, surtout les hommes d'un certain âge, plus de ménagements et de retenue. Il jouait un jour avec un de ses plus vieux amis la sonate pour violoncelle de Beethoven et traitait le piano avec un peu trop d'énergie — ce n'était pas un pianiste parfait ; — le violoncelliste s'écrie : « Mais, maître, je n'entends plus mon violoncelle ! » Et là-dessus Brahms : « *A-t-il de la chance !* » Une autre fois un jeune musicien, impatient de voir enfin paraître sa première œuvre qui était depuis longtemps chez l'éditeur, entendit ces mots éternellement vrais : « Patience, jeune homme ! *Le monde ne vous attend pas ! Ce n'est pas un malheur d'être immortel pendant quelques semaines !* »

Il ne voulait pas démentir sa nature forte et virile, ni paraître sensible ou délicat. Une sorte de pudeur l'empêchait de trahir ses sentiments intimes, et il lui arrivait souvent, en cherchant le mot juste et l'attitude convenable, de manquer le but. A l'enterrement d'un de ses amis les plus intimes, Billroth, il se promena avec quelqu'un dans les allées du cimetière, parlant de choses indifférentes, tandis que tous les autres, pleins d'émotion, entouraient la tombe qu'on allait fermer. Il était comique de le voir, pendant nos excursions aux collines des environs de Vienne, ne pas vouloir avouer que cela le fatiguait de monter une côte. « Là, Conrat, arrêtez-vous et regardez-moi ce paysage ! » Je comprenais et m'arrêtais à contempler la vallée, tandis qu'il se réjouissait de pouvoir se reposer un peu.

Dans ses dernières années il s'adoucit de plus en plus ; plus il souffrait, plus il nous apparaissait indulgent et conciliant. Il passait en lui comme un souffle élégiaque ; aucun mot dur et mordant ne vint plus sur ses lèvres. Peut-être soupçonnait-il — tout le monde le lui cachait cependant — que son mal était incurable et que la vie a un terme et qu'il faut partir (1).

Pendant l'hiver 1896-1897 il sortait rarement ; au printemps sa mine faisait pitié. Tant que la température fut supportable, il déjeuna à midi avec des amis ; le soir, une main chère lui préparait le repas qu'il mangeait seul dans sa cellule solitaire.

Je le vis pour la dernière fois, chez lui, le 25 mars. Comme d'habitude, il apporta, se traînant péniblement, ses célèbres cigarettes (très grandes et d'un tabac très fort), et nous bavardâmes, comme d'habitude, sur les derniers événements du jour, quand tout à coup il baissa la tête et murmura tout bas : « Il faut pourtant qu'il y ait quelque chose ! » C'était à sa maladie qu'il pensait. Je m'éloignai tout doucement, sans le déranger ; — c'était la première fois depuis dix ans qu'il ne venait pas me reconduire, bavardant et plaisantant encore.

Triste, je m'en allai par les rues calmes en ce jour de fête, pressentant que je lui avais serré la main pour la dernière fois. Le lendemain on me dit qu'il lui

(1) *Requiem allemand.*

avait fallu garder le lit. Il ne devait plus le quitter. Une semaine plus tard, tout était fini.

Il faut aussi que la beauté meure (1). HUGO CONRAT.

Par un jugement récent, le tribunal de Vienne a repoussé la demande en remboursement d'impôts introduite par les héritiers de Brahms résidant en Allemagne, et au nombre de 22. La succession, qui se monte à 500 000 couronnes et était déposée à la Banque impériale de Berlin, a été disputée entre les héritiers testamentaires et les héritiers naturels : d'où un long procès qui s'est terminé à l'avantage de ces derniers. Au cours de ce procès, les valeurs, sur la demande du tribunal civil, ont été rapportées à Vienne, où l'administration des finances les soumit à l'impôt sur le revenu. D'où la réclamation des héritiers, qui vient d'être rejetée.

Actes officiels.

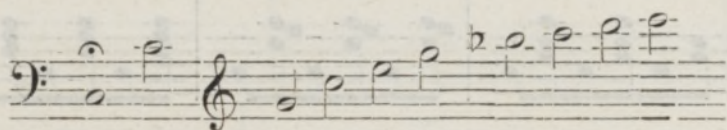
INAUGURATION DU MONUMENT DE CÉSAR FRANCK. — Les théologiens disent qu'un repentir vaut mieux que deux persévérances. La cérémonie solennelle du 22 octobre, dans le square de l'église Sainte-Clotilde, a donc une valeur exceptionnelle ; elle fut la réparation éclatante d'une injustice. Devant tous les musiciens de Paris (ou *presque tous...*), M. Vincent d'Indy, avec une autorité unique et une émotion sincère, a rendu au Maître un hommage complet : il a rappelé les relations historiques unissant les musiciens du pays wallon à ceux du pays de France ; il a loué Franck d'avoir introduit et créé chez nous l'art de la grande construction symphonique, et caractérisé sa noblesse morale. Son très beau discours est celui d'un historien, d'un artiste, d'un chrétien, d'un émule qui s'efface. Dans un langage très élevé, M. de Selves, préfet de la Seine, a rappelé les services rendus par Franck à la Ville de Paris dans les concours institués par M. Herold, et proclamé la nécessité de ces grands artistes désintéressés qui font respirer à la foule humaine l'air vivifiant des cimes. Ce thème a été repris avec une admirable élégance et beaucoup de force par M. Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts, représentant du gouvernement, qui s'est révélé critique musical de premier ordre. Après lui, avec une autorité incontestable, une convenance et une bonne grâce parfaites, M. Th. Dubois a parlé au nom du Conservatoire, et, à l'aide de souvenirs très personnels, loué César Franck, dont il fut si longtemps l'ami. Son discours a dissipé quelques malentendus auxquels il faudra désormais renoncer. Enfin, avec sa finesse coutumière, M. Ed. Colonne est venu s'excuser de prononcer une brève et charmante allocution. Cette cérémonie fut belle, reconfortante : quelques feuilles d'or que les arbres du square firent soudain pleuvoir sur un des orateurs y ajoutèrent une pénétrante mélancolie. A l'église Sainte-Clotilde, eut lieu ensuite une séance artistique d'une incomparable poésie. Un choix de chefs-d'œuvre pour orgue, où régnaient la flûte, le hautbois, le cor anglais et les voix célestes, y fut exécuté par des organistes d'élite : le choral en *mi* majeur, par M. Mahaut ; la *Pastorale* (rappelant parfois les *Reflets d'Orient* de Schumann), par M. Pierné ; l'*Ave Maria*, par MM. Delpouget et la maîtrise ; les

(1) Nänie, Schiller (Brahms).

Prélude, fugue et variation, par M. Dallier ; le séraphique *cantabile*, par M. Gigout... MM. Mazalbert, Chassaing, Destombes, Tournemire, eurent aussi l'honneur de figurer au programme. Et entre deux exécutions, comme dans les cérémonies du culte, M. Gardey, curé de la basilique, prononça un très noble discours. Dans le cadre très doux de l'automne, au milieu des vitraux et dans le grand recueillement de l'église, cette fête d'art eut une intense beauté. Elle a réveillé cet idéalisme généreux qui est au fond de tous les cœurs, et que la musique a pour fonction spéciale d'entretenir. — J. C.

Simple notes de lecture musicale.

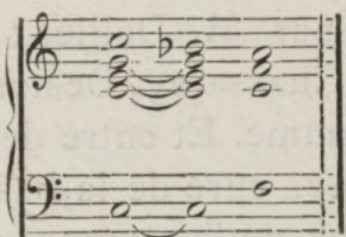
On sait que, quand on émet un son sur les instruments à *cordes* ou sur certains instruments à *vent* (sur les autres, les choses se passent tout autrement), ce son n'est pas simple, mais formé d'une multitude de sons supérieurs, appelés *Obertöne* en allemand, et en français, *harmoniques*. Ainsi, quand on frappe un *ut* grave sur le piano, on entend toute la série suivante :

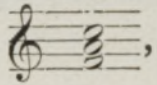


etc.

Pour former ces différents sons, la corde, ou la colonne d'air, se subdivise d'elle-même et forme des vibrations distinctes, analogue à la vague de l'océan, laquelle, dans son ensemble, est un composé de petites vagues superposées. Ce phénomène a été mis en lumière, pour la première fois, par le savant français Sauveur (xviii^e siècle). Helmholtz l'a pris pour base de la théorie du timbre et de la consonance. Mais la région de ces harmoniques est une région de bataille. Il est d'abord très difficile de les percevoir ; Helmholtz a dû inventer des instruments spéciaux pour les isoler ; M. Stumpf a écrit un opuscule où il indique toutes les précautions à prendre si on veut les entendre sans aucune chance d'erreur. M. A. Camiolo a dit, non sans raison, que toute notre musique était fondée sur le silence et le mutisme des harmoniques, non sur leur émission (en effet, si chaque note frappée sur un clavier éveillait toujours une suite d'autres notes, il nous serait impossible d'isoler un son quelconque, et l'harmonie n'existerait pas) ; enfin, dans un ouvrage récent dont j'ai parlé ici, M. Guillemin, très radical, a dit aux harmoniques, idoles de certains théoriciens : « Je crois bien, entre nous, que vous n'existez pas » !! Je ne veux point débattre ici cette grave question, qui échapperait trop souvent à ma compétence, mais rappeler simplement quelques faits dignes d'attention. Le lecteur voudra bien remarquer que le premier harmonique produit par le son fondamental (*ut*), après la répétition de ce dernier à l'octave, est la quinte *sol*, et se rappeler que, d'après la théorie courante, plus un harmonique est voisin du son fondamental, plus forts sont entre eux les liens de *parenté*.

La modulation la plus simple et la plus satisfaisante pour l'oreille est celle qui va de majeur à majeur par le mouvement suivant :

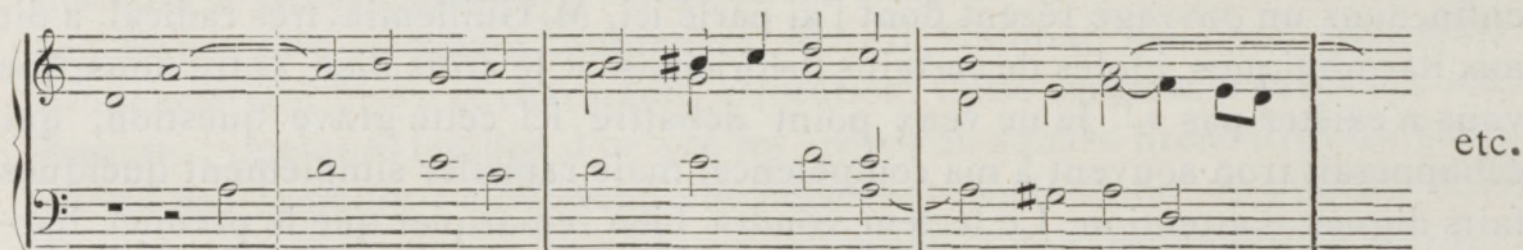


Pourquoi ? — La raison paraît en être que tous les sons composant le premier accord sont des harmoniques du premier degré (quinte) produits par les sons du dernier accord. En effet, dans l'accord parfait , *fa* a pour premier harmonique sa quinte *do* ; *la* a pour premier harmonique sa quinte *mi* ; *do* a pour premier harmonique sa quinte *sol* ; si bien qu'en allant de l'accord parfait *ut-mi-sol* à l'accord parfait *fa-la-do*, on remonte, pour ainsi dire, de l'effet à la cause ; on va du fils au père. De là l'impression de sécurité produite sur l'oreille. Le fragment suivant de Beethoven (Symphonie VIII) peut se ramener à une série de modulations analogues, à la quinte, par le procédé que je viens d'indiquer.



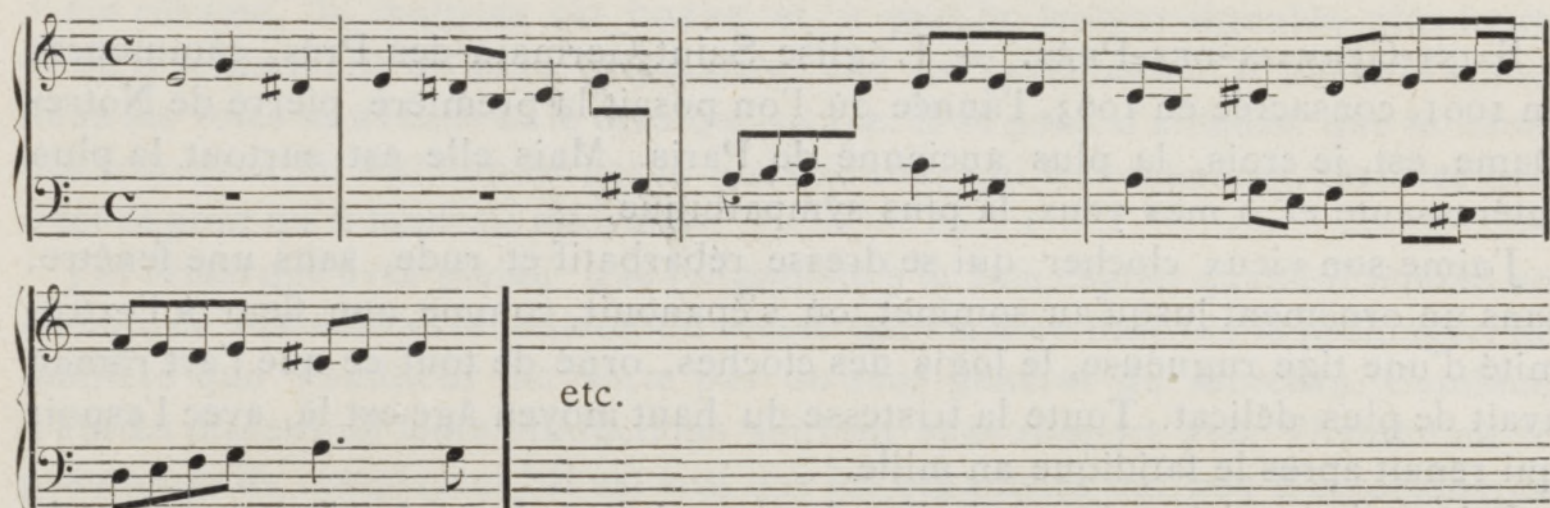
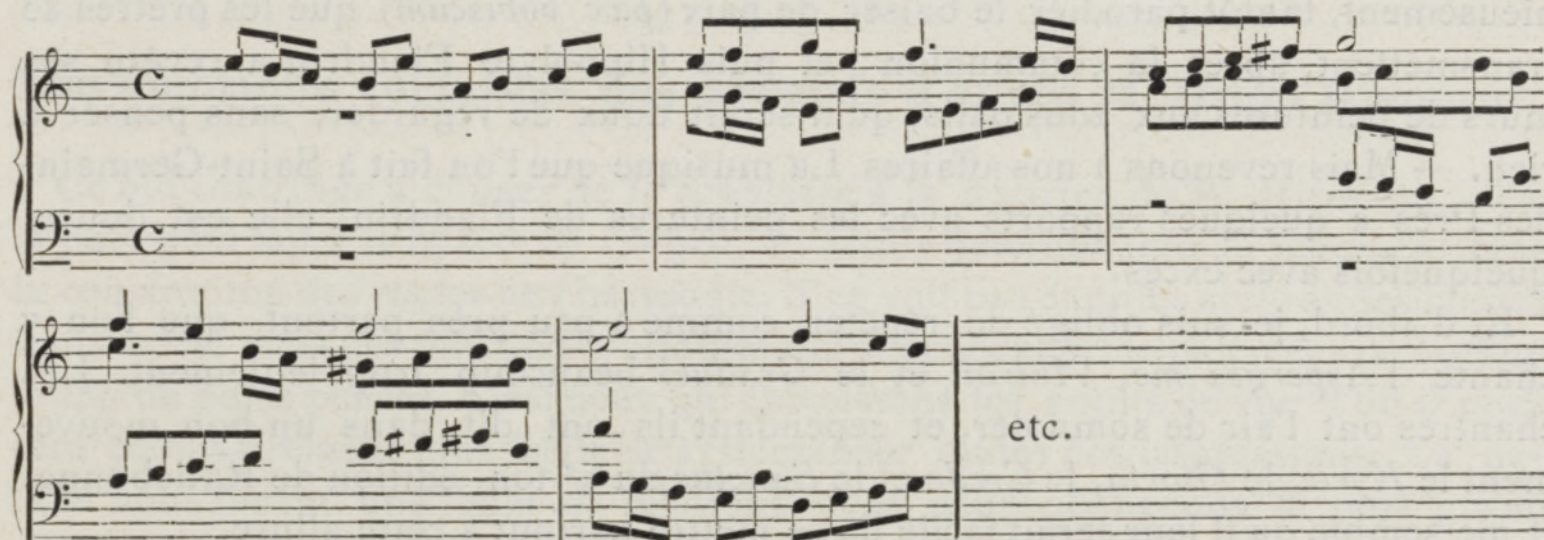
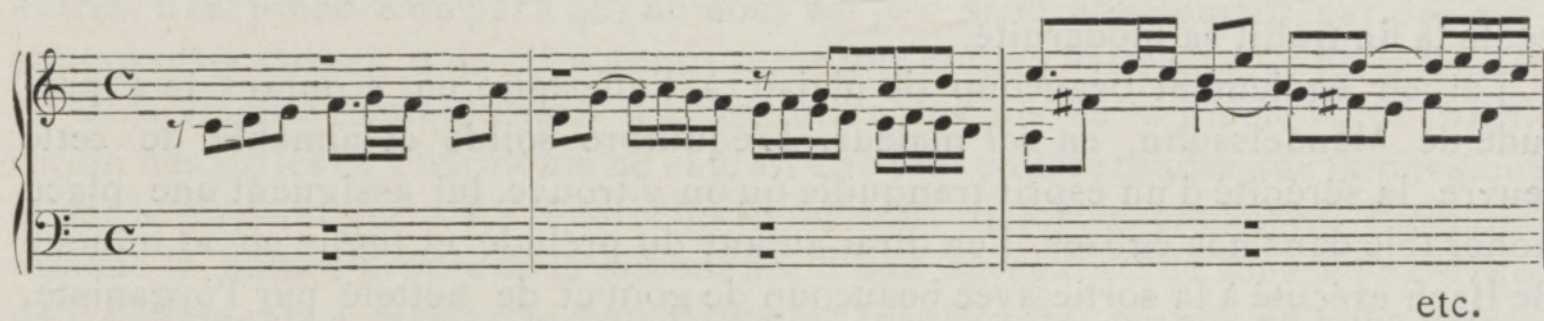
Ce passage de la quinte à la tonique est aussi fréquent que le passage inverse, de la tonique à la quinte. Il est une des règles essentielles de la composition. Pour préciser les idées, je citerai les exemples suivants, où on remarquera l'entrée et la position des parties :

FRESCOBALDI (1). — Hymne *Ave maris Stella*.



etc.

(1) Frescobaldi, grand organiste et compositeur né à Ferrare à la fin du xvi^e siècle, près de cent ans avant J.-S. Bach. L'original d'où est tiré ce fragment est écrit en clé d'*ut* et offre les particularités suivantes : portée de six lignes à la main droite avec une clé de *fa* sur la 4^e ligne et une clé d'*ut* à la 6^e ; portée de huit lignes (et clé de *fa*) à la main gauche. Froberger, prédécesseur de Bach comme organiste virtuose, fut son meilleur élève. La plupart des manuscrits de Frescobaldi et de Froberger sont à la *Hofbibliothek* de Vienne.

FRESCOBALDI. — *Fugue.*FROHBERGER. — Capriccio II (p. 76 de l'édition de G. Adler, t. IV des *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*).J.-S. BACH. — 1^{re} fugue du *Clavecin bien tempéré*.

M. le Dr Guillemain ne pense-t-il pas qu'il y a dans ces exemples (que j'ai pris dans trois grands maîtres classiques de l'orgue, mais qu'on pourrait multiplier indéfiniment) une confirmation de la théorie qui voit dans la position des harmoniques une des bases de l'harmonie et de la composition ? — JULES COMBARIEU.



Le chant dans les églises de Paris (1).

SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS. — L'église Saint-Germain-des-Prés, commencée en 1001, consacrée en 1063, l'année où l'on posait la première pierre de Notre-Dame, est, je crois, la plus ancienne de Paris. Mais elle est surtout la plus intéressante et, à mes yeux, la plus sympathique.

J'aime son vieux clocher qui se dresse rébarbatif et rude, sans une fenêtre, sans un ornement jusqu'au sommet, où s'épanouit, comme une fleur à l'extrémité d'une tige rugueuse, le logis des cloches, orné de tout ce que l'art roman avait de plus délicat. Toute la tristesse du haut moyen âge est là, avec l'espoir qui renaît après le fatidique an mille.

J'aimerais aussi être le paroissien de cette église. Les chapiteaux ornés de personnages et d'animaux exerceraient ma sagacité pendant les sermons un peu traînants, je méditerais sur le symbolisme inconnu de ses lions ailés à tête humaine, de ses oiseaux affrontés qui tantôt semblent se congratuler cérémonieusement, tantôt parodier le baiser de paix (*pax vobiscum*) que les prêtres se transmettent, après la communion ; et puis Hippolyte Flandrin a revêtu ses murs de peintures aux tons pâlis, qu'il serait doux de regarder, sans penser à rien. — Mais revenons à nos affaires. La musique que l'on fait à Saint-Germain-des-Prés a quelques rapports avec les peintures de Flandrin : elle est douce, quelquefois avec excès.

Et d'abord, je suis obligé de répéter, comme à peu près partout, que l'on y chante l'*Asperges me*, l'*Introït* et le *Graduel* beaucoup trop lentement. Les chantres ont l'air de somnoler, et cependant ils ont dit dans un bon mouvement le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo* et le *Sanctus* du 5^e ton, édition de Ratisbonne. Il me semble qu'il leur serait facile de se mettre partout à cette allure.

À l'élévation, on nous a donné un bon *O salutaris* de Viret, ancien maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Cette œuvre, dite d'abord en solo, puis à l'unisson, est simple et religieuse ; seule la fin trahit sa modernité.

J'ai eu également beaucoup de plaisir à l'offertoire en écoutant le 2^e prélude de Mendelssohn, en *sol* majeur. L'équilibre solide et aimable de cette œuvre, la sérénité d'un esprit tranquille qu'on y trouve, lui assignent une place honorable dans nos églises. J'en dirai autant du prélude et fugue en *ut* mineur de Bach exécuté à la sortie avec beaucoup de goût et de netteté par l'organiste, M. Woltz.

Aux vêpres, j'appellerai l'attention du maître de chapelle, M. Minard, sur le fait que les faux-bourbons doivent être un accompagnement, et ne jamais couvrir la psalmodie. Celle-ci était dite par une voix de contralto qui n'avait pas assez de mordant et qui disparaissait sous la coalition des autres chanteurs.

En revanche, la maîtrise a très bien exécuté un *O salutaris* transporté sur une prière de Méhul. C'était simple, fort et doux ; et quand le sentiment religieux n'y perd rien, je ne vois aucun inconvénient à ces adaptations. Mais que d'efforts dépensés en pure perte pour nous donner, très bien du reste, un *Monstra te esse Matrem* de Loisel, beaucoup trop doux, beaucoup trop bien balancé et

(1) Suite. Voir la *Revue* du 15 juillet 1904 et les *Revue*s précédentes.

qui me rappelait que certains critiques comparent quelques piliers vert-clair de Saint-Germain-des-Prés à de gigantesques bâtons de sucre d'orge ! C'était, si j'ose ainsi parler, de la confiserie musicale.

En résumé, la maîtrise est bonne, et, à part la lenteur signalée plus haut, et qu'il serait facile de faire disparaître, elle est parfaitement à même d'entrer dans les voies nouvelles de la musique sacrée. Il se peut, d'ailleurs, que le choix des morceaux lui soit imposé par le goût de ceux qui les entendent. Dans ce cas, c'est ce goût qu'il faudrait réformer.

J'ai remarqué avec plaisir que l'organiste a le bon esprit, quand il répond au chœur, de rester dans la tonalité du verset qui vient de finir, de la prolonger, de manière que l'auditeur ne sorte pas du sens général du morceau. Combien d'autres placent ici leurs productions souvent sans rapport avec l'hymne ou le psaume qu'ils remplacent ! Il est vrai que les organistes ont peu d'occasions de faire entendre leurs œuvres, ni de les entendre eux-mêmes.

CONSTANT ZAKONE.

Les fonctions variables des accords d'après M. Hugo Riemann.

Ce qui contribue à donner de la souplesse à la doctrine de M. Riemann, c'est la part qu'il fait à la liberté de l'esprit, à l'action déterminante du jugement dans la constitution des règles de l'harmonie. Il ne voit pas dans les accords des choses immobiles, mais des fonctions variables qui dépendent principalement de l'orientation de notre pensée. C'est nous qui choisissons les points de vue d'où il nous sera provisoirement plus facile de systématiser toutes nos impressions. La nature nous fournit une foule de relations dont nous négligeons le plus grand nombre pour ne considérer d'abord que les plus simples en cherchant à y ramener les autres ; et dans la manière d'établir cette hiérarchie de rapports nous pouvons suivre plusieurs méthodes ; en adopter une de préférence à toutes les autres, c'est prendre un parti qui ne nous est pas dicté absolument par des exigences extérieures à nous. Il y aurait toute une étude à faire du rôle de la pensée ou de la volonté humaine dans la constitution des lois de la musique, et l'explication des règles de l'harmonie ne saurait être tout entière fondée sur la physique et sur la physiologie. « La théorie de Helmholtz, dit fort justement M. Riemann, ramène la nature propre de la dissonance d'une agrégation de sons à l'existence de « battements », mais cette explication est insuffisante, car elle ne nous permet pas d'analyser les consonances apparentes, et ne nous démontre pas davantage pourquoi une harmonie dont l'intonation n'est pas absolument juste ne sera jamais envisagée comme dissonance, malgré les battements les plus durs (1). » Cette critique est tout à fait pénétrante. Remarquons cependant que si Helmholtz a eu le tort de simplifier outre mesure un problème très complexe et très délicat en ramenant l'impression de dissonance à celle de discontinuité, d'autre part il a été un des premiers à faire valoir le rôle de la pensée dans le choix des éléments de la gamme et des accords de la tonalité, et ainsi il a préparé la théorie riemanienne de la fonction. — « En musique, dit encore M. Riemann, la consonance est une

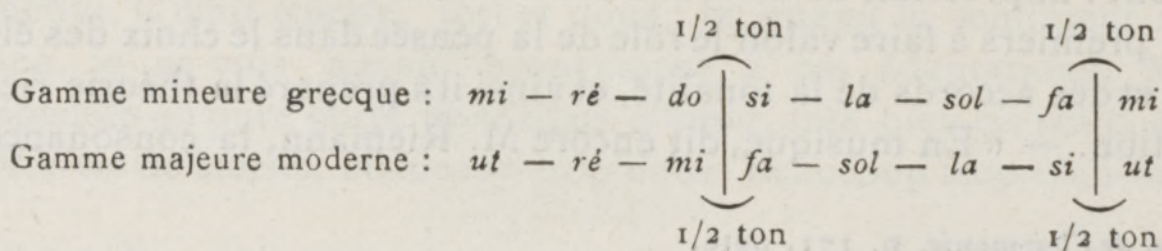
(1) *Manuel de l'harmonie*, p. 171, note.

conception psychologique plutôt que physique ou physiologique ; elle est la résultante, non de la coïncidence de certaines ondes sonores ou de certaines sensations auditives, mais bien de la combinaison des valeurs données par l'esprit à plusieurs notes. Ce n'est que lorsqu'un accord est en rapport avec d'autres, c'est-à-dire lorsqu'on en comprend le sens en tant que partie d'un tout, qu'on peut dire de lui qu'il est consonant ou dissonant... Il pourra devenir possible et même indispensable d'envisager comme dissonance un accord parfait majeur ou mineur. » Ainsi le sens d'une harmonie dépend de l'orientation de la pensée, orientation qui résulte elle-même d'un choix entre des nécessités naturelles.

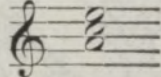
Cette façon de comprendre et de définir les consonances et les dissonances a pour conséquence cet excellent paradoxe : un accord de dominante est plus consonant avec adjonction de la septième que s'il n'est formé que de la tierce et de la quinte. « Tout accord qui n'est pas accord de tonique sera entendu, non à l'état indépendant, mais bien plutôt au point de vue de ses rapports avec l'accord de tonique, c'est-à-dire qu'il n'y a qu'une seule consonance absolue, l'accord de tonique même. Ce n'est qu'une fois cela établi que nous arriverons à expliquer ce mystère, à savoir que l'adjonction de leurs dissonances caractéristiques à certains accords (la sixte à la sous-dominante en majeur, la septième inférieure à la sous-dominante en mineur, la septième à la dominante majeure dans les deux modes) ne change pas la valeur harmonique de ces accords, mais au contraire l'établit d'une façon plus claire. Car tous ces accords de trois sons ne sont qu'imparfaitement consonants ; leur signification logique est expliquée par l'adjonction d'une quatrième note, et se comprend dès lors plus aisément. »

Nous avons exposé la partie, selon nous, la plus féconde des travaux de M. Riemann ; sa conception de l'unité tonale et des fonctions des accords nous paraît à peu près indiscutable. Mais ce n'est pas là le côté le plus original de la doctrine de M. Riemann. S'il s'est rendu si rapidement célèbre, s'il passe à juste titre pour le plus hardi des novateurs de la science musicale contemporaine, c'est à sa théorie de la formation des modes majeur et mineur qu'il doit cette brillante renommée. La thèse qu'il soutient le met en opposition avec la plupart de ses devanciers ; elle implique des conséquences qui bouleversent l'harmonie traditionnelle ; elle déroute à tel point nos habitudes qu'elle arrive à nous faire douter de la valeur de nos impressions en apparence les plus significatives.

On aurait cependant tort de croire que la théorie dualiste de l'harmonie soit à tous égards une nouveauté. M. Riemann lui-même prend soin de nous en indiquer les origines et de nous en faire suivre à travers les âges la lente évolution. Il signale tout d'abord ce fait très curieux que, pour les Grecs, les mouvements mélodiques descendants semblaient avoir plus de beauté que les mouvements ascendants : leur gamme principale était une gamme mineure dont la progression naturelle allait de l'aigu au grave par une succession de tons et de demi-tons symétrique à la disposition de ces intervalles dans notre gamme majeure, essentiellement ascendante :



En 1558, un célèbre théoricien de la musique, Giuseppe Zarlino, oppose pour la première fois la consonance majeure et la consonance mineure, en fondant l'une sur la « division harmonique » (1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc.) de la corde, et l'autre sur la « division arithmétique » (1, 2, 3, 4, 5, etc.) ; et ainsi Zarlino ne connaît qu'une tierce, la tierce majeure (4 : 5). Le principe du système dualiste était posé ; mais les conséquences n'en furent pas aperçues tout d'abord. La théorie de la basse chiffrée fit pendant longtemps oublier les indications de Zarlino. Seul, au XVIII^e siècle, Tartini reprit la définition de l'harmonie mineure déjà donnée par Zarlino ; et, après lui, l'idée d'une opposition irréductible entre le majeur et le mineur fut tellement oubliée qu'en 1853 M. Hauptmann put la donner pour une conception absolument nouvelle. Malheureusement il n'osa pas encore la développer jusqu'à ses dernières conséquences, et c'est seulement avec A. von Oettingen (*Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, 1866) et M. Hugo Riemann (*Musikalische Logik*, thèse de doctorat, 1873) qu'elle fut appliquée, avec une entière rigueur dans la déduction, à tout le détail de la science harmonique.

M. Riemann pose en principe que l'octave, la quinte et la tierce majeure sont les seuls intervalles simples, c'est-à-dire les seuls que notre oreille puisse percevoir directement. Les autres intervalles sont toujours perçus à l'aide d'un intermédiaire exprimé ou sous-entendu et se ramènent à des combinaisons plus ou moins complexes d'intervalles simples. La tierce mineure, par exemple, se trouve en dehors du groupe des intervalles simples. C'est un intervalle complexe qui ne devient perceptible que par la comparaison du rapport de quinte et du rapport de tierce majeure. Lorsque j'entends les deux sons *mi-sol*, je ne perçois pas directement l'intervalle qui les sépare, et même je ne perçois pas du tout cet intervalle, mais je perçois l'intervalle *ut-sol* d'une part et d'autre part l'intervalle *ut-mi*, et ces deux perceptions se juxtaposent sans se résoudre en une seule ; la position du *mi* et celle du *sol* se trouvent déterminées sur l'échelle musicale par rapport à *ut*, sans que la distance de *mi* à *sol* soit appréciée en elle-même. Mais si la tierce mineure n'est pas un intervalle simple, comment expliquer qu'elle serve de fondement au mode mineur, dont le rôle dans la musique tant ancienne que moderne paraît aussi considérable que celui du mode majeur ? C'est le problème que les théoriciens de l'harmonie ont jusqu'à ce jour été impuissants à résoudre d'une façon satisfaisante. — Pour M. Riemann, la question est mal posée : on a tort de considérer la tierce mineure comme constitutive du mode mineur. Pour que la symétrie des deux modes reste intelligible, il faut admettre que tout accord parfait ne se compose que d'intervalles simples ; l'accord parfait mineur est formé d'une quinte et d'une tierce majeure, comme l'accord parfait majeur, seulement ces intervalles sont alors comptés de haut en bas, et non plus de bas en haut. Ainsi l'accord  est formé d'une quinte *mi-la* et d'une tierce majeure *mi-do*. La tierce mineure *do-la* n'est perçue qu'indirectement. La différence des modes ne réside que dans la direction suivie par la pensée qui construit les intervalles, et non dans la nature des intervalles : *mi*, par exemple, est à la fois le point de départ ou la fondamentale d'une harmonie ascendante ou majeure *mi-sol* $\sharp$ -*si* et d'une harmonie descendante ou mineure, *mi-do-la*.

La théorie de M. Riemann a l'avantage de présenter l'accord mineur comme un accord véritablement parfait, à l'égal de l'accord majeur. Pour qu'un accord

soit parfait, il faut en effet que tous ses éléments puissent être ramenés à l'unité ; dans l'accord majeur *ut-mi-sol* par exemple, j'ai trois sons, mais je n'ai qu'une harmonie ; car les sons *mi* et *sol* sont des sons partiels ou harmoniques que contient toujours le son *ut* et que nous ne faisons, en somme, que renforcer en produisant l'accord *ut-mi-sol* ; nous développons seulement, ou nous analysons le son complexe *ut*, sans y ajouter aucun son étranger. Au contraire, si je me place au point de vue de Helmholtz et des anciens théoriciens de l'harmonie, l'accord mineur *la-do-mi* se compose d'éléments qu'on ne saurait réduire à l'unité. Les éléments naturels du son complexe *la* sont *do* $\sharp$ et *mi* ; si l'on prend *la* pour fondamentale, *do* $\sharp$ est étranger à l'harmonie de *la*. D'autre part, *do* $\sharp$ a pour sons partiels *mi* et *sol* ; par rapport à *do* $\sharp$, *la* est un élément étranger ; enfin *mi* ne comprend parmi ses harmoniques ni *do* ni *la*. L'accord mineur ne se présente donc pas, dans la théorie classique, sous les caractères d'un accord parfait, mais bien plutôt d'une dissonance. Au contraire, en le considérant comme une harmonie descendante, M. Riemann en réduit les éléments à l'unité. Dans l'accord *mi-do-la*, *do* et *la* sont les harmoniques inférieurs de *mi* et constituent par suite une consonance parfaite avec cette fondamentale. Ainsi l'on comprend que l'accord parfait mineur nous donne une impression de repos sans trouble quand il précède ou vient clore une phrase musicale, et qu'apparaissant dès lors comme l'harmonie naturelle d'une tonique, il puisse servir de point de départ à la construction d'une gamme mineure et d'un système d'accords également mineurs.

Cette solution d'un des problèmes les plus délicats de l'harmonie théorique est, à coup sûr, fort élégante ; mais elle soulève toutes sortes de difficultés, dont la solution ne paraît pas aisée, et dont quelques-unes nous ont particulièrement frappé : nous les exposerons rapidement une autre fois.

PAUL LANDORMY.

Publications nouvelles.



RICHARD WAGNER : *Lettres à Mathilde Wesendonck* (1853-1871), publiées par le prof. Wolfgang Golther (Berlin, chez Duncker, 1904, in-8° de 396 p. avec portraits et autographe). — Voici un livre que Sainte-Beuve eût lu et commenté avec prédilection. Mathilde Wesendonck — sorte de Charlotte musicienne, ingénue, femme d'un industriel américain-allemand fixé à Zurich, et chargée d'enfants — a été la grande inspiratrice de *Tristan et Yseult*. C'est en 1853 (elle avait alors 25 ans) que Wagner la connut et l'aima peu à peu avec passion, mais d'un amour retenu, et à la Werther, qui semble avoir remplacé le coup de pistolet par un opéra. L'accent des lettres est tendre, profond, volontiers paternel, avec cette grâce germanique — nullement pédante d'ailleurs — qui, au cours d'un entre-

tien très intime, apprécie certaines théories de Schopenhauer (p. 79) ou s'applique à distinguer la poésie musicale de celle qui ne l'est pas (p. 125). Wagner se montre là très sincère et très humain, maître de lui (bien qu'il lui arrive une fois de dire qu'il ne croit plus à rien), nullement vaincu par l'orage intérieur comme Berlioz, et non détourné de ses grandes idées coutumières, mais pris, pénétré du charme de l'amitié féminine, se donnant tout entier, sans attitude composée, et infiniment sympathique, malgré quelques touches un peu brutales. Un Allemand ne saurait sans regret le voir appeler une procession *eine unsäglich Widerliche Flitterreligiöns Komödie*, « une indicible et répugnante comédie de clinquant » (p. 156), ou parler des Allemands eux-mêmes avec mépris. Ce qu'il faut surtout retenir, c'est que Malhilde Wesendonck occupait son esprit et son cœur quand il composa l'œuvre qu'il appelait en 1859 (p. 114 du livre) « le sommet de son art ». Cette publication, plus encore que les lettres à Heckel, est un document de premier ordre pour l'histoire morale de Wagner.

— CH. FÉRÉ : *Travail et plaisir*, 1 vol. gr. in-8°, 463 p. avec nombreuses planches, chez Alcan. — Dans ce livre, M. Féré, qui est médecin de Bicêtre, donne le résultat de très consciencieuses expériences faites pour répondre à cette question : Quelle est l'influence, sur l'énergie musculaire, de certaines impressions purement physiques imposées au travailleur ? Il s'est servi d'un appareil (l'ergographe de Mosso) qui, lorsqu'on soulève un poids, inscrit de lui-même la somme d'effort donnée ; les sujets employés par lui ont été soumis à des excitations diverses de l'odorat, du goût, du toucher, des poisons nerveux, de l'alcool, du thé, du café, du tabac, enfin des sons musicaux ; et après chaque expérience, il donne, avec les évaluations en chiffres, le graphique fourni par l'instrument lui-même. M. Féré a constaté que les intervalles « dissonants » sont dépressifs, et que les intervalles consonants sont excitants (p. 129 et suiv.). Résultats de mince importance ! dira-t-on. Ce n'est pas très exact ; car M. Féré, ayant employé des sujets atteints de surdité musicale (c'est-à-dire incapables de distinguer les intervalles entre eux), réfute ainsi, implicitement, la thèse d'Euler et de Leibnitz d'après laquelle la sensation musicale serait due à une numération inconsciente des ondes rythmiques, et il nous oblige à attribuer aux sons un effet purement physiologique. Ce livre est d'une extrême précision scientifique, mais peu net en ses conclusions ; on ne voit pas au juste si, oui ou non, l'auteur conseille de faire entendre de la musique à ceux qui travaillent : à vrai dire, il ne s'est pas occupé de *musique*, mais des *sons musicaux*, ce qui est différent. Dans son dernier chapitre, où il abandonne le domaine expérimental pour philosopher un peu, et où l'on voit cités dans une même page Bossuet, Ovide, Dante, Balzac, M. de Tarde, etc..., il y a un peu trop de vague ; et, comme si le savant médecin passait d'un extrême à l'autre, la pensée scientifique se perd dans un nuage de littérature.

Viennent de paraître chez Breitkopf et Härtel (Leipzig) :

HECTOR BERLIOZ, *Œuvres musicales*, vol. XVI, chants à plusieurs voix avec acc. de piano, et vol. XVII, chants à une voix. Edit. critique publiée par Félix Weingartner et Charles Malherbe. Partition in-f°, chaque vol. 29 fr. 70. — ORLANDO DI LASSO, vol. XIV des *Œuvres* : compositions avec paroles françaises, 27 fr. — VICTORIA, vol. III des *Œuvres* (*Magnificat* et *Canticum Simeonis*) publié par Felipe Pedrell, 27 fr. — J.-S. BACH, Cantates religieuses (partition) publiées par la Société de Bach. Du même, *Musique d'orgue* vol. I (Préludes, chorals),

édition populaire, 2 fr. 70, et vol. II (Préludes, fugues, etc..., id.), 4 fr. — BEETHOVEN, nouvelle édition des Sonates pour piano, revue et doigtée par Ad. F. Wouters, n° 13, op. 31 n° 3, Sonate en *mi*, majeur, 2 fr. 70. — FR. LISZT : poèmes symphoniques, arr. p. piano à 2 mains, par Aug. Stradal : *Hungaria*, 4 fr. ; *Tasso, Lamento e Trionfo*, 4 fr. — PAUL LACOMBE, op. 112, *Feuilles volantes*, 5 cahiers : *Pour un album, Valse triste, A l'absente, Intermezzo Scherzoso, Chant des pèlerins, Duettino, Sicilienne, Petite marche* (p. piano), chaque, 1 fr. 50. — Arrangements et musique de chambre. HÆNDEL : Sonates pour flûte, hautbois et piano, arrangées par Max Seiffert. — BEETHOVEN : Première Symphonie, en *ut* majeur, arrangée pour musique de chambre par A. Faerber. Partie d'harmonium et de piano, 0 fr. 40. — WEBER : *Preciosa*. Ouverture arrangée par le même. Partie d'harmonium et de piano, 2 fr. — Technique instrumentale. *Etudes d'orchestre* pour alto (Recueil de passages difficiles tirés d'œuvres pour église, théâtre, salle de concert), par Fr. Hermann, 4 fr. — F. TOGNI : *Le développement de la main gauche* (Exercices pour violon), 4 fr. — *Bibliothèque de la jeunesse* pour piano à 4 mains. Cahier I, Beethoven ; cahier II, Weber, édit. pop. ; chaque, 2 fr.

Concerts Colonne : festival César Franck. — Concerts Lamoureux

Pour reparaître devant son fidèle public, M. Ed. Colonne ne pouvait mieux faire que de consacrer le premier concert de la saison aux œuvres de César Franck. D'une façon générale, il n'y a pas d'épreuve plus redoutable pour un compositeur. La personnalité d'un Beethoven ressort beaucoup mieux, lorsqu'on se borne à jouer une symphonie ou un quatuor, à côté d'ouvrages d'une autre école, que quand on joue, trois heures durant, des œuvres diverses du même, tantôt instrumentales, tantôt vocales. Ni Mozart, ni Hændel, ni les plus grands, ne pourraient occuper à eux seuls un programme dans de pareilles conditions sans lasser un peu l'auditeur. Ceci soit dit tout à l'honneur de Franck, qui ne faiblit jamais ! Le choix des pièces exécutées a été excellent ; à la place des *Variations symphoniques*, nous eussions préféré, comme hommage rendu au maître, l'admirable Sonate pour piano et violon ; mais les *Variations* nous ont permis d'applaudir M. Raoul Pugno, dont la délicatesse, l'agilité, le rythme impeccable, ont transformé le succès en triomphe. La Symphonie en *ré* mineur, conduite par M. Colonne avec un soin extrême et un sentiment artistique profond, a été religieusement écoutée et acclamée ; c'est une œuvre d'intense poésie où apparaissent bien les traits caractéristiques du génie de Franck : condensation de l'idée mélodique en formules très simples, composées de notes voisines, où l'expression résulte d'une force concentrée et retenue plutôt qu'étalée ; retour fréquent des motifs, mais avec un sens nouveau, superposition des thèmes dans de grandioses ensembles, et ampleur du développement. Le 3^e acte de *Hulda* — que M. Albert Carré nous a plusieurs fois promis de monter à l'Opéra-Comique — n'a pas fait une médiocre impression. C'est une musique qu'il faut jouer tout autrement que la Symphonie en *ré* ; pour que sa couleur ressorte bien, il faut lui donner une vive allure et en découper avec attention certaines formes. On a trop souvent dit que César Franck était un « mystique », une manière de saint qui occupa sa vie à sculpter sa propre châsse. Il convient de réparer à son égard

une dernière injustice en faisant connaître son sens dramatique. M. Colonne, qui lui consacre le même culte qu'à Berlioz, n'y aura pas peu contribué. Quant au poème de *Psyché*, qui terminait le concert, le public s'est montré infiniment sensible à cette pénétrante caresse de poésie musicale. La scène de « *Psyché transportée par les Zéphyrus dans les jardins d'Eros* », pour n'en pas citer d'autres, a une grâce que nul n'a dépassée. C'est frais comme la nature, quand passent les premiers souffles du printemps. Les chœurs dans la coulisse, très fondus et d'une valeur toujours juste, ont donné à ce poème l'irrésistible pouvoir d'un enchantement.

J. C.

— Au concert du 24 octobre, reprise de l'exquise *Psyché* de César Franck (avec l'ouverture du *Roi d'Ys*) et, après cette seconde promenade dans les jardins d'Eros, magistrale exécution de la ix^e Symphonie avec chœurs, de Beethoven.

CONCERTS LAMOUREUX. — M. Chevillard vient d'accomplir en Allemagne, avec son orchestre, un triomphal voyage. Les journaux d'outre-Rhin (voir la *Neue Zeitschrift* du 19 octobre) louent beaucoup son « tempérament artistique » et la haute valeur de la Société qu'il dirige. « Elle est, disent-ils, de premier ordre » (*eine erstklassige Künstlerische Korporation*) et elle a obtenu des succès « d'enthousiasme » (*Stürmischen Beifall*), bien que les salles de concert, comme il est arrivé à Berlin, fussent parfois défavorables. Aux programmes, avec les grands maîtres allemands, figuraient les noms de Berlioz, Chabrier, Lalo, Debussy, Dukas, I. de Camondo. Pour sa rentrée à Paris, 23 octobre, l'excellent chef d'orchestre a repris la série de ces programmes de grande envergure où les chefs-d'œuvre les plus importants sont exécutés par les artistes rares : avec la Symphonie en ré mineur de César Franck, il nous a donné le troisième acte du « *Crépuscule des Dieux* ». M. Van Dyck, très loué par les uns, a été discuté par les autres. Il est certain que la musique de Wagner, avec sa jeunesse et son aisance incomparables, écrase les chanteurs.

Informations.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Sept.	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	17.035 92
23 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16.619 84
26 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	18.736 91
28 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	16.369 92
30 —	<i>Rigoletto. — Coppélia.</i>	Verdi. Léo Delibes.	19.738 34
3 Octobre	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	C. Erlanger.	17.047 91
5 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.994 92
7 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	16.496 84
8 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	12.097 »
10 —	<i>Rigoletto. — La Korrigan.</i>	Verdi. Widor.	14.938 41
12 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	C. Erlanger.	15.011 92
14 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	16.639 34
15 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.030 »
17 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	16.723 41
19 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	22.245 92

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Sept.	<i>Werther.</i>	Massenet.	5.284 »
21 —	<i>Manon</i>	Massenet.	7.409 50
22 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	6.235 50
23 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Toréador.</i>	Massenet. Adam.	6.379 »
24 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	7.539 50
25 — matinée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	3.240 50
25 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.646 50
26 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4 543 50
27 —	<i>Le Toréador. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Adam. Massenet.	5.864 »
28 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	5 236 »
29 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Toréador.</i>	Massenet. Adam.	5.384 »
30 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	6.199 50
1 ^{er} Octobre	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.737 50
2 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.629 50
2 — soirée	<i>La Vie de Bohême. — Les ren- dez-vous bourgeois.</i>	Puccini. Nicolo.	5.908 50
3 —	<i>Le Domino noir.</i>	Auber.	4.150 50
4 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	5.793 50
5 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.834 »
6 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	8.274 50
7 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	9.341 50
8 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	6.672 50
9 — matinée	<i>Manon.</i>	Massenet.	5.929 »
9 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.213 50
10 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.576 »
11 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	8.434 50
12 —	<i>La Vie de Bohême. — Le Por- trait de Manon.</i>	Puccini. Massenet.	6.457 »
13 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	6.242 50
14 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.668 50
15 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Cavalleria Rusticana.</i>	Massenet. Mascagni.	9.319 50
16 — matinée	<i>Alceste.</i>	Gluck.	8.506 50
16 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.233 50
17 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	Lalo.	4.574 50
18 —	<i>Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.390 »
19 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	5.770 »

LYCÉE LOUIS-LE-GRAND. — Par arrêté du 19 octobre, M. Schwartz, professeur de solfège au Conservatoire et chef des chœurs de la Société des Concerts, a été délégué dans les fonctions de professeur de chant aux lycées Louis-le-Grand et Montaigne, avec mission spéciale de constituer une chorale dans les deux lycées.

ROUBAIX. — Par arrêté préfectoral du 8 octobre courant, M. Jules Bacquart est nommé professeur du cours de violoncelle et du cours de solfège (adultes, 1^{re} classe) à l'École de musique, succursale du Conservatoire national.

— M^{lle} Perez de Brambilla, dont on connaît la grande expérience et l'autorité

en matière musicale, vient de reprendre, 6, rue de Saint-Pétersbourg, avec des artistes de choix, ses cours de piano, harmonie et accompagnement.

CORRESPONDANCES. — L'abondance des matières nous empêche d'insérer : une lettre de notre correspondant de Berlin, M. René-L. Dircks, relatant le très grand succès obtenu à Berlin (surtout dans l'exécution des œuvres de R. Wagner) par M. C. Chevillard, devant un public de choix où se trouvaient R. Strauss, Joachim, Humperdinck, Gerushemi, Munck, M. Bihourd, ambassadeur de France, et M. de Hülsen, Intendant général des Théâtres Royaux, représentant l'Empereur d'Allemagne ; — une lettre d'un de nos correspondants de Londres, M. Maurice Tessier, nous disant que le public londonien est présentement sous le charme des violonistes : au St-James Hill, Bronislaw Hubermann, protégé de la reine Carmen Sylva, virtuose étonnant (c'est lui qui, le 16 mai, 1903, dans un concert donné à Gênes, joua pendant une heure sur le violon de Paganini) ; au Crystal Palace, Kubelick donnant ses dernières auditions ; et, dans quelques jours, Sarasate ; — une lettre de notre correspondant de Tours, M. E. Moreau, nous apprenant l'heureuse nouvelle de la réorganisation des Concerts classiques dans cette ville ; — une lettre de M. Bertiau, professeur de musique à Amiens, signalant une très solide conférence sur la diction faite par M. Seguy, de l'Opéra, devant les instituteurs de la Somme.

ORCHESTRE D'HARMONIE. — Au Trocadéro, viennent de se réunir les anciens musiciens de l'armée, fondateurs de l'Orchestre d'Harmonie qui, pour de grandes fêtes musicales populaires, complète l'organisation de l'Ecole de Chant choral, créée sous les auspices de M. G. d'Estournelles de Constant.

Ils ont élu président du conseil d'administration de leur société de secours mutuels et de retraite le virtuose Edouard Lachanaud, ex-cornet solo de la musique de la Garde républicaine.

Les adhésions sont reçues par M. H. Radiguer, au palais du Trocadéro.

Dès maintenant, les universités populaires peuvent faire appel au concours de l'*Harmonie des Anciens Musiciens de l'Armée* pour leurs concerts.

L'effort des membres de l'*Harmonie des Anciens Musiciens de l'Armée* sera dirigé vers ce but. Il tendra aussi à réhabiliter dans l'opinion des musiciens l'orchestre d'harmonie, pour lequel ont écrit jadis, dans un temps où son organisation était cependant moins parfaite, et les fondateurs de l'Ecole française, Méhul, Cherubini, Lesueur, Gossec, et les fondateurs de l'Ecole allemande, Mozart, Beethoven, et aussi Mendelssohn, Berlioz, Richard Wagner.

Notre Supplément musical. — Avec la charmante pièce que M. Humperdinck, le célèbre compositeur allemand, a bien voulu nous envoyer, nous publions, comme suite à une note précédente sur *Armide au théâtre*, un fragment du *Renaud de Sacchini*. C'est un air extrêmement pathétique, vraiment digne de Gluck. La Gavotte, tirée du même opéra, ne manque pas de grâce archaïque.

Erratum : dans notre numéro du 1^{er} octobre, p. 472, l. 7 (a fine), lire : « Jenny Lind », au lieu de : « Rosine Stolz ».

Nous continuerons, au cours de 1905, à publier un certain nombre de numéros exceptionnels consacrés à des compositeurs et à des sujets intéressant particulièrement l'histoire de la musique.

La Revue musicale publiera prochainement un numéro spécial consacré à la chanson populaire.

REVUE MUSICALE

La collection complète de la Revue musicale est en vente dans nos bureaux (51, rue de Paradis) au prix de 20 fr. pour chaque année.

A nos nouveaux abonnés, nous offrons tout ce qui a paru (années 1901, 1902, 1903 et 1904 jusqu'à ce jour) au prix d'ensemble de 30 fr.

Voici les sommaires de quelques numéros de la Revue musicale :

SOMMAIRE DU 1^{er} JUIN 1903

Texte littéraire :

- Portrait de Louis Marchand, organiste (1671-1732).
Vincent d'Indy — César Franck.
Romain Rolland. — *Echo et Narcisse*, opéra de Gluck.
Gilbert Desvallons. — La musique et la danse au Gabon.
Jules Combarieu. — Esthétique musicale : IX. La musique au point de vue sociologique.
Julien Tiersot. — La musique et la Convention nationale.
Louis Laloy. — Phonographe et gramophone.
Karłowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

- Saint-Saëns*. — Scherzetto.
Gluck. — Air d'*Echo et Narcisse* (1779), réduit pour piano.
Ed. Missa. — Ballade flamande.

SOMMAIRE DU 15 JUIN 1903

(Consacré à l'Opéra)

Texte littéraire :

- Portrait de Ch. Garnier, architecte de l'Opéra (1825-1898).
La Rédaction. — A propos du monument de Ch. Garnier.
Louise Garnier. — Charles Garnier (1825-1898).
Charles Malherbe. — La bibliothèque de l'Opéra.
 — Notes sur l'histoire de l'Opéra.
Romain Rolland. — Les origines de l'Opéra italien.

Supplément musical :

- A. Vivaldi (1680-1743). — Gigue de la Suite en la (réduite pour piano).
W. Chaumet. — Femmes et fleurs (scène).

SOMMAIRE DU 1^{er} JUILLET 1903

Texte littéraire :

- Vincent d'Indy*. — César Franck (suite).
Louis Laloy. — Ambroise Thomas (1811-1896).
Hector Berlioz. — La première œuvre d'A. Thomas (1837).
André Pirro. — Un organiste au XVII^e siècle : Nicolas Gigault.
Constant Zakone. — J.-Ph. Rameau au Théâtre.

Supplément musical :

- Lulli*. — Air de *Persée* (1682).
Marchand (1669-1733). — Deux pièces pour orgue (ou piano).
A. Thomas. — Air de la *Double Echelle* (1837).

SOMMAIRE DU 15 JUILLET 1903

(Consacré au Conservatoire)

Texte littéraire :

- Constant Pierre*. — Le Conservatoire national de musique : le budget, les maîtres, les concours, les élèves et l'enseignement. Devoirs d'élèves.
D^r A. Kirckfeld. — La Musique et l'Enseignement supérieur en France et à l'Etranger.
J. C. — La Musique dans l'Enseignement secondaire.
Henri de Reuilly. — Promenades et visites musicales.
Auguste Lassery. — Notes bibliographiques.

Supplément musical :

- L. Adam*. — Morceau de lecture donné au concours du Conservatoire en 1833.
A. Pugno. — Morceau de lecture donné au concours du Conservatoire en 1902.
E. Reyer. — Mélodie.

SOMMAIRE DU 1^{er} AOUT 1903

Texte littéraire :

- M. Guidé, Directeur du théâtre de la Monnaie de Bruxelles : portrait et notice.
 Jules Combarieu. — Esthétique musicale (X). Les origines de la Symphonie.
 Gaston Duval. — Un nouveau cas de vandalisme musical : Une édition de M. J. Leclair (1687-1764).
 Henri Quittard. — Un chanteur compositeur : Nicolas Formé (1567-1638).
 Karłowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

- J.-Ph. Rameau. — Scène 1^{re} de *La Guirlande* (1751).
 J.-Ph. Rameau. — Air de ballet de *La Guirlande*.

SOMMAIRE DU 15 AOUT 1903

(Consacré à Hector Berlioz)

Texte littéraire :

- Portraits de Berlioz et d'Henriette Smithson.
 Jules Combarieu. — Berlioz, lord Byron et E. Delacroix.
 A. Lascoux. — Documents biographiques sur Berlioz.
 R. de Saint-Arroman. — Quatre lettres inédites de et sur Berlioz.
 J. C. — Henriette Smithson : Une idylle tragique racontée par les documents.
 Saint-Saëns. — Anecdotes sur Berlioz.
 Julien Tiersot. — Nouvelles lettres inédites de Berlioz à Meyerbeer, Mme Viardot, etc.
 R. Wagner, Camille Saint-Saëns, Hanslick, Hugo Riemann. — Opinions sur Berlioz musicien.
 P. Morillot, A. Hallays, L. Laloy. — Berlioz écrivain et critique.

Supplément musical :

- Airs de l'*Armide* de Gluck (1777) et de l'*Armide* de Lulli (1686).

SOMMAIRE DU 1^{er} SEPTEMBRE 1903

Texte littéraire :

- Alexandre Guilmant : portrait et notice.
 X... — Massenet intime. Souvenirs de Monte-Carlo.
 Vincent d'Indy. — César Franck (Souvenirs personnels).
 Jules Combarieu. — La musique au point de vue sociologique (suite). Analyse d'une sonate de J.-S. Bach.
 Eug. de Bricqueville. — Les ressources de l'Orgue moderne.
 Paul Viardot. — Trompettes marines et violes.
 Karłowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

- J.-S. Bach. — Prélude, gavotte, loure, courante, bourrée (1719).

SOMMAIRE DU 15 SEPTEMBRE 1903

Texte littéraire :

- Mme Tassu-Spencer, professeur au Conservatoire : portrait et notice.
 Amédée Lemoine. — *L'Enlèvement au Sérail*, de Mozart.
 Jules Combarieu. — La musique au point de vue sociologique. Analyse d'une sonate de J.-S. Bach (suite).
 Louis Laloy. — Le Vandalisme musical (à propos d'une nouvelle édition de la *Damnation de Faust*).
 Pierre Aubry. — La musique au moyen âge.
 G. Tricou. — Philibert Jambe-de-Fer, musicien lyonnais.
 Georges Pfeiffer. — De l'interprétation des signes d'ornement chez les maîtres anciens.
 Karłowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

- Grétry. — Ouverture de la *Rosière de Salency* (1774), réduite pour piano.

SOMMAIRE DU 1^{er} OCTOBRE 1903

Texte littéraire :

- Th. O. Manoury, professeur au Conservatoire : portrait et notice.
 Jules Combarieu. — La danse et son rythme dans la sonate de Bach (suite).
 M.-D. Calvocoressi. — Le système d'harmonie de M. Hugo Riemann.
 Louis Laloy. — Le rythme grégorien, à propos d'un ouvrage récent.
 André Pirro. — Nicolas Gigault. Un organiste au XVII^e siècle (fin).

Supplément musical :

- Veraeini (1665-1750). — Gigue.
 Gigault. — Pièce pour orgue ou piano. Mélodie grégorienne.

SOMMAIRE DU 15 OCTOBRE 1903

- Portrait de M. E. Lemoine, directeur de la *Trompette*, et notice.

Texte littéraire :

- La Revue musicale*. — Nos concours.
 M.-D. Calvocoressi. — Les théories de M. Hugo Riemann (suite).
 Michel Brenet. — La musique funèbre.
 E. Lemoine. — Une société de musique de chambre.
 L. Schneider. — M. Puccini et la *Tosca*.
 Bibliographie. — Informations. — Publications nouvelles.

Supplément musical :

- Bach. — Petite fugue.
 François Couperin. — *Les Barricades mystérieuses*.

A ses nouveaux abonnés d'un an (20 francs et 25 francs pour l'Étranger), la *Revue musicale* offre deux primes :

- 1^o Une partition, piano et chant ;
- 2^o Un volume de théorie musicale (couronné par l'Institut).

La *Revue musicale*, par mesure exceptionnelle, envoie les huit numéros (de 48 pages chacun) où elle vient de publier la *Correspondance inédite de Chopin, de sa famille, de ses élèves*, contre mandat de 3 fr. 50. Cette correspondance comprend plus de cent lettres nouvelles (avec photographies, fac-simile, etc.) qui éclairent d'un jour nouveau la biographie de l'illustre pianiste.

Bulletin d'Abonnement à la " REVUE MUSICALE "

Je déclare souscrire à un abonnement de.....
à dater du..... pour la somme
de..... { que je joins ci-inclus.
que je vous autorise à faire toucher.

SIGNATURE :

Nom :

Adresse :

Mettre ce Bulletin sous enveloppe à l'adresse de la *Revue musicale*, 51, rue de Paradis.

Nous rappelons à nos Abonnés le *Concours de Composition chorale* (prix offert : 600 fr.) dont nous avons indiqué le programme dans un numéro antérieur de la *Revue Musicale*.

Le Gérant : A. REBECQ.