

LA
REVUE MUSICALE

N^o 22 (quatrième année)

15 Novembre

1904.



Alexandre LUIGINI

ALEXANDRE LUIGINI.

Né à Lyon le 9 mars 1850, Directeur de la musique au théâtre de l'Opéra-Comique, M. Luigini méritait de figurer dans la galerie des maîtres, que nous avons commencée, à côté des Colonne, des Chevillard, des Taffanel et des Marty. Chef d'orchestre exigeant beaucoup, mais obtenant beaucoup aussi de ses musiciens (auxquels il fit parfois répéter, dans le détail, les œuvres qu'ils croyaient posséder pleinement), il a le geste aussi autorisé que le jugement sûr ; avec les artistes, sa parole est tour à tour incisive et caressante... Il a rendu à l'art musical les plus beaux services. Nous ne reproduirons pas sa biographie, que tous les habitués du théâtre ont eue sous les yeux dans les programmes ; nous nous bornerons à rappeler les ouvrages (création) qu'il a montés à l'Opéra-Comique : le Spahi, 18 octobre 1897 ; la Bohème, 13 juin 1898 ; l'Angelus, 2 mars 1899 ; le Cygne, 20 avril 1899 ; Cendrillon, 24 mai 1899 ; Javotte, 23 octobre 1899 ; Bastien et Bastienne, 9 juin 1900 ; la Marseillaise, 14 juillet 1900 ; l'Ouragan, 29 avril 1901 ; le Légataire universel, 6 juillet 1901 ; Maître Wolfram, 7 février 1902 ; la Troupe Jolicœur, 30 mai 1902 ; Titania, 20 janvier 1903 ; Muguet, 18 mars 1903 ; le Jongleur de Notre-Dame, 10 mai 1904 ; Alceste, 30 mai 1904. — Au théâtre de la Gaîté, M. Luigini a repris Hérodiade, 21 octobre 1903 ; la Flamenca, 30 octobre 1903 ; la Juive, 21 novembre 1903 ; Messaline, 24 décembre 1903. Voilà des titres qui justifient la réputation de M. Luigini et lui assurent la reconnaissance de tous les musiciens.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Hændel ne soutient peut-être pas la comparaison avec Bach pour la profondeur du sentiment religieux ; mais il est son égal pour la force et la merveilleuse abondance de l'inspiration, ainsi que pour l'absolue maîtrise du style. Les deux morceaux que nous publions aujourd'hui sont des « airs tendres », empruntés aux opéras de Radamiste (1720) et Rodelinde (1725). La ligne pure et gracieuse de la mélodie, la fermeté de l'harmonie, l'art discret et délicat du contrepoint, tout en fines imitations et en délicates broderies, font de ces airs des merveilles dont le secret est perdu aujourd'hui. Heureuse époque que celle où la musique savait sourire sans rien perdre de sa puissance !



Notes sur l'enseignement et l'étude du piano.

DE L'IMMOBILITÉ. — LA MUSIQUE SERT-ELLE À DÉVELOPPER L'ATTENTION ?

Ce que Gratiolet dans son *Traité de la physionomie et des mouvements d'expression*, Féré dans sa *Pathologie des émotions*, ainsi que Spencer, Paulhan et Th. Ribot au cours de leurs études physiologiques, ont affirmé sur la valeur éducatrice de la musique, M^{me} Jaëll l'a développé dans un livre très exact, la *Musique et la Psychologie*, qu'une artiste seule pouvait rendre autorisé. Physiologiste moi-même, je crois l'avoir comprise mieux que tout autre, et voici la chaîne de ses raisonnements.

Qu'est-ce que l'étude de la musique ? C'est, avant tout, l'étude des moyens matériels destinés à réaliser la beauté des sons. Toute musique est faite pour être exécutée, et cette exécution, si elle ne peut avoir lieu sans l'application soutenue de l'esprit, exige en outre la tension musculaire du corps tout entier. Le piano, la flûte, la voix elle-même, offrent un monde de résistances, une inertie contre laquelle toute notre énergie motrice doit se soulever. Le processus mécanique de la musique n'est plus contestable. Mais puisque l'harmonie et la mélodie se résolvent en mouvements et que tout mouvement se décompose en actions et en réactions dont l'intensité, la direction, la relativité enfin selon tous les modes de l'espace et du temps sont mesurables, l'exécution de la moindre note musicale se présente à nous comme un problème de mécanique, et les données de ce problème ne nous paraissent se fondre dans une fluidité insaisissable que parce qu'elles se composent de petits faits extrêmement nombreux, liés par d'autres faits infinitésimaux et dont la science, appliquant enfin aux sensations auditives ses procédés d'investigation microscopique, commence seulement à soupçonner les lois.

Mais entrons dans les détails et suivons ici M^{me} Jaëll, et avec elle tous les physiologistes.

M^{me} Jaëll, afin de mieux convaincre, procède négativement :

Quelles sont, demande-t-elle, les causes de l'inefficacité de l'enseignement musical ?

En ce qui concerne le piano — et ceci peut être étendu à n'importe quel instrument, — ces causes sont au nombre de quatre :

1^o Insuffisance de l'immobilité des doigts, avant de projeter le mouvement de l'attaque.

Il peut sembler étrange d'affirmer, comme l'implique cette remarque, que l'immobilité musculaire est la condition fondamentale de toute bonne instruction musicale. Mais si l'on réfléchit que « l'énergie d'un mouvement est en rapport avec la représentation mentale de ce mouvement » (Bain, *L'esprit et le corps*), on arrive à en conclure qu'afin de donner à cette représentation le relief et le caractère presque hallucinatoire qui résultent de sa netteté, il faut qu'elle se produise dans l'esprit au moment où toute autre impression étant affaiblie ou éteinte, un calme absolu la favorise et laisse libre le jeu des cellules correspondantes. En un mot, le geste le plus insignifiant — et y en a-t-il, en apparence, de plus banal que celui de soulever un doigt pour le laisser retomber sur le clavier ? — ne s'effectuera dans des conditions de durée, d'intensité, de vitesse et de direction

conformes à l'ordre mental, que si cet ordre mental a pu, d'abord, se formuler et se transmettre au milieu du plus grand silence intérieur, dans la paix profonde de tous les organes. Avant toute chose, il convient donc que l'exécutant atteigne ce degré d'immobilité musculaire parfaite. Et notons, avec Bérard, que l'immobilité n'est pas le repos. Il s'agit ici d'un calme conscient, d'une tranquillité d'ordre spécial, d'une sorte d'*action statique*, pareille à celle que les animaux imposent, dans toute la clairvoyance et la puissance de l'instinct, à leurs nerfs au moment qui précède un acte de force ou de rapidité foudroyante. L'*action statique*, qui n'est que de l'énergie en réserve, dépasse de beaucoup l'*action dynamique* ou l'énergie agissante, car il est manifeste qu'aucun organisme ne saurait, sous peine d'auto-destruction immédiate, projeter au dehors la somme totale de ses forces.

L'immobilité musculaire constitue donc le premier degré de l'attention. Elle crée la sphère entièrement vide, entièrement silencieuse où, à travers des tissus que rien ne trouble, le processus intellectuel pourra se propager jusqu'aux phalanges et s'extérioriser en un geste d'une précision absolue.

Ainsi, quand même la note exécutée dans de telles conditions serait fausse, elle n'en répondrait pas moins à un état mental parfaitement conforme aux lois de fonctionnement de l'intelligence ; elle résulterait d'un exercice d'attention suprêmement efficace pour le développement de la conscience ; elle prouverait que si l'exécutant, trahi par une ouïe encore grossière, s'est trompé sur les proportions de temps, d'intensité ou de vitesse imposées par la tonalité de cette note, il n'a point cependant commis d'erreur, il n'a point éprouvé de faiblesse, il ne s'est point relâché, négligé ou abandonné en ce qui concernait la préparation de ses forces à l'accomplissement du geste manqué. Son mécanisme musculaire et nerveux a pu se détendre sur une fausse indication, mais il s'est détendu dans toute la plénitude d'un effort tranquille et sagement appliqué à un seul point.

Qui ne voit que l'attention, fondée sur l'immobilité musculaire, prend ainsi une ampleur indéfinie ?

Nous en déduisons avec Féré « que l'exercice de l'immobilité est l'exercice le plus favorable au développement de l'intelligence ; une éducation qui négligerait cet exercice supprimerait l'attention ; ce serait une éducation régressive ». (*Pathologie des émotions.*)

2° L'organisme ainsi préparé par une concentration puissante de toute l'attention sur un seul geste, ce serait maintenant une erreur de croire, comme on a l'habitude de le persuader aux débutants, que ce geste doit d'abord être effectué lentement, puis selon une échelle de vitesse croissante.

Erreur grossière ! Lorsque, après avoir mis au point une machine quelconque et avoir amené à leur degré exact d'énergie latente tous ses organes, vous lui demandez la réalisation immédiate d'un travail, quelle raison auriez-vous de ne pas exiger d'elle le total des forces nécessaires à ce travail ? Représentez-vous le pianiste dans l'état de conscience parfaite où nous l'avons laissé. Le champ de son activité intérieure est libre. Aucune sensation, aucune sollicitation étrangère à l'acte qu'il doit accomplir ne le trouble. Il sait ce qu'il veut faire et comment. L'ordre qu'il s'apprête à lancer du fond de son cerveau a devant lui la voie ouverte à travers un organisme souverainement calme. En un mot, son énergie, tendue au suprême degré, ne se connaît pas, ne craint pas de résistance possible. Pourquoi mesurait-il alors son élan ? Pourquoi le res-

treindre, le différer, l'user dans l'attente ? Pourquoi ne pas accomplir le geste demandé avec toute la puissance motrice accumulée à dessein ? Il y aurait là une contradiction avec les lois les plus élémentaires du mouvement, qui veulent que, lorsque les conditions de possibilité d'un mouvement se trouvent réalisées, il se développe et aille jusqu'au bout de lui-même. Laissons donc, au contraire, le geste s'exécuter rapidement. Ne brisons point, par une contraction intempestive, l'activité en marche. Un muscle brusquement arrêté dans sa détente se détruit. Il faut que le mouvement soit aussi complet que l'appel au mouvement.

Mais remarquons bien, avec M^{me} Jaëll, que si elle recommande par là le maximum de vitesse au moment de l'exécution, elle se garde d'en déduire que l'exécution tout entière doit être précipitée. Nous verrons plus loin que, fidèle en cela aux règles de la physiologie, elle défend de mettre entre deux ordres mentaux successifs un intervalle inférieur au degré 72 du métronome. Au-dessous de cette limite, qui équivaut à peu près à trois quarts de seconde, il se produirait un encombrement dans les muscles chargés de transmettre à la fois plusieurs ordres. Car il est très beau et très pittoresque de célébrer « la rapidité instantanée de la pensée » ; mais pour le savant cette rapidité n'existe pas. Des mesures très précises nous permettent (1) de supposer que l'intervalle de 0.72 de seconde est absolument indispensable à la conception, à la transmission et à l'exécution d'un ordre mental. Du moins, si l'organisme réussit, par une répétition extrêmement fréquente, à restreindre ce délai, ce qu'il gagne ainsi en vitesse, il le perd, en vertu d'une loi fatale, en durée. Autrement dit, la tension musculaire cesse après quelques minutes d'exaspération, de se maintenir et tombe même au-dessous du niveau initial.

Nous voyons donc avec quelle précision les principes d'une bonne exécution musicale se rapportent à ceux de la mécanique. Que se passe-t-il, au contraire, aujourd'hui dans l'enseignement ? D'abord, on néglige absolument d'instruire l'élève de la nécessité de l'immobilité préparatoire. On l'amène au piano, encore tout plein de sensations disparates, l'imagination dispersée, la mémoire surchargée d'impressions sans suite, puis, au lieu de laisser ce chaos se tasser, cet incendie s'éteindre, on demande à ses nerfs, à ses muscles parcourus par des ordres mentaux désordonnés, un effort brusque, une soudaine concentration. Enfin, pour achever le mal ainsi commencé, dès qu'il est parvenu à se maîtriser et à coordonner ses mouvements, on lui ordonne de marcher avec lenteur, c'est-à-dire de briser, par une contraction rétractile, l'élan qu'il vient d'acquérir au prix d'un si dur effort. Quelle contradiction ! Quelle ignorance fâcheuse des lois de la mécanique mentale !

3^o Il y a plus. Tout s'enchaîne dans l'erreur ; M^{me} Marie Jaëll nous le fait comprendre en étudiant le troisième défaut de notre enseignement du piano, je veux dire, le défaut de réaction du doigt après l'attaque.

Combien de professeurs savent-ils que, lorsqu'un organe quelconque vient d'accomplir un mouvement, ce mouvement revient en quelque sorte sur lui-

(1) « Dans les expériences psychophysiques sur l'appréciation des battements chronométriques, on remarque que le point où l'intervalle du temps apprécié est en moyenne égal à l'intervalle du temps réel et le reproduit fidèlement, est autour de 0.72 par seconde ; or, c'est aussi la valeur moyenne de la durée nécessaire en général pour la reproduction de la mémoire ou représentation. Une vitesse de trois quarts de seconde environ est donc celle où les processus de reproduction et d'association s'accomplissent le plus facilement. » GUYAU (*La Genèse de l'idée du temps*).

même et doit se dépenser, jusqu'à extinction complète, en actions accessoires et graduellement décroissantes ? Savent-ils aussi que cet élan régressif constitue, entre les divers mouvements qui forment la trame ininterrompue de notre vie cérébrale et musculaire, une transition indispensable, une ressource infiniment précieuse ? On peut dire, au point de vue mécanique, que si un mouvement ne mourait pas, il tuerait autour de lui tous les autres, car il ne s'opposerait pas de raison suffisante à son développement géométrique dans toutes les directions. Il faut donc qu'un geste commencé meure, mais il faut aussi que sa période de décroissance serve de substratum, de tremplin, pour ainsi dire, à une autre manifestation de l'énergie. En un mot, nos actes ne peuvent naître que liés les uns aux autres et s'engendrant mutuellement. Rompre cette chaîne ou ne pas en observer les points de jonction délicats, c'est laisser inutilisée une part énorme d'énergie, et détruire l'organisme par une suite d'arrêts inintelligents.

Quand on néglige, après avoir exigé de l'élève une attaque franche et vive, de lui faire utiliser l'élan acquis pour l'attaque d'une autre note, on pêche encore une fois contre les principes de la mécanique. Les muscles, encore pleins de l'action à peine terminée, se trouvent admirablement préparés pour une nouvelle orientation. Le doigt, appuyé sur la touche, doit donc s'en retirer par une sorte de glissement doux, que favorise d'ailleurs le poids de l'avant-bras, et non point rester enfoncé puis, brusquement, se relever. M^{me} Marie Jaëll conseille même d'imprimer à l'extrémité de la phalange un mouvement légèrement circulaire, ce qui permet au doigt de quitter la touche avec plus d'aisance, car le glissement se trouve ainsi prolongé et arrive à son terme au moment précis où la touche revient au point d'arrêt. On évite donc d'abandonner celle-ci dans sa période d'activité ; on l'accompagne constamment, et si l'on réfléchit que cette possession de l'instrument par l'exécutant doit se continuer jusqu'à la fin du morceau, on comprendra que toute lacune dans l'exécution devient impossible, puisque à aucun instant les doigts n'ont cessé de gouverner, depuis l'attaque jusqu'à la fin de l'attaque, le mouvement complet de la touche. Ainsi s'acquiert ce moelleux, cette liaison parfaite, cette unité sans lesquelles aucun effet esthétique n'est réalisable.

La réaction qu'il est facile d'obtenir par le procédé qu'indique M^{me} Jaëll a les plus heureux résultats, parmi lesquels ceux qui consistent :

a) A établir la durée absolue des notes écrites, si ces notes ne sont ni liées, ni détachées ;

b) A établir une variété infinie de leur amoindrissement dans le détaché ;

c) A établir avec des rapports précis la prolongation de la durée dans le lié.

Si nous passons maintenant à la quatrième conséquence de l'infériorité de l'enseignement actuel, nous la trouverons,

4° Dans l'impossibilité de faire correspondre l'immobilité de certains doigts avec l'activité motrice de certains autres.

Ce dernier défaut était facile à prévoir. Celui qui ne sait ni préparer, ni effectuer dans les conditions voulues un mouvement unique, ne parviendra pas davantage à coordonner ou à disjoindre convenablement une série successive ou simultanée de mouvements. Toute coordination doit être complète ; toute disjonction doit être précise. Comment un élève dont le cerveau ne réussit pas à se faire obéir par les organes pour l'exécution d'un ordre mental unique y arriverait-il lorsqu'il s'agira de plusieurs ? Et comment un cerveau qui ne sait point ménager entre ses manifestations volontaires les intervalles exigés pour leur exacte

transmission aux doigts réussira-t-il à disjoindre, en temps utile, ses divers groupes d'ordres mentaux ?

Or, le piano impose cette double faculté. Elle ne se développera donc, elle ne prendra toute sa valeur que si l'on a égard, dès le début, au principe de l'immobilité musculaire. C'est par lui que l'élève, devenu conscient de chaque acte mental, en saisira l'individualité, le trait idiosyncrasique, et se rappellera par suite plus facilement l'effet produit. Plus les ordres mentaux se succéderont dans la clarté d'une genèse méthodique, plus l'esprit distinguera nettement les moindres phases de l'exécution.

M^{me} Jaëll s'exprime là-dessus avec éloquence :

« L'exécutant qui arrive à jouer une sonate de Beethoven selon les moindres détails de l'écriture musicale sentira que l'action puissante des plus petites différences de sonorité et de rythme réalisées crée un principe de dissemblance si fluide entre les notes qu'elles semblent s'éloigner les unes des autres. Mais il sentira aussitôt subsister entre elles un lien qui lui paraîtra plus vivant que les notes. Pour le musicien qui sent vivement son art, l'espace interstellaire ne semble pas exister uniquement au firmament étoilé ; pour lui un phénomène analogue existe dans l'art musical dès que les notes réalisent une haute conception esthétique. »

*
* *

Nous étendre davantage sur la technique musicale serait sortir de notre cadre.

Notre but n'était pas de montrer comment on peut réformer l'enseignement de la musique en se fondant sur la physiologie. Nous désirions surtout faire sentir les effets qu'aurait cette réforme sur le développement de l'attention chez l'enfant. Et, si l'on nous a bien suivi, on a pu voir que l'exercice du piano, ainsi pratiqué, cesserait d'être un inutile et dangereux passe-temps pour devenir une source admirable de progrès. Par l'habitude de l'immobilité musculaire, l'enfant apprendrait un fait essentiel : c'est qu'il est oiseux et même nuisible de commencer un effort quelconque avant d'avoir mis l'organisme tout entier dans le calme profond nécessaire à l'exécution parfaite d'un acte voulu. Il saurait que la plus simple opération mathématique, le raisonnement le plus banal, l'acte de mémoire ou d'imagination le moins complexe, veulent s'accomplir dans le sens de la moindre résistance et qu'il faut, auparavant, chercher cet état de moindre résistance. Une telle condition réalisée, il saurait que toute tergiversation devient inutile, qu'il faut agir, c'est-à-dire penser sans tâtonnements, sans reprises, avec la rapidité que l'absence de sollicitations étrangères rend dès lors facile. Le résultat pourra être faux, car les données antérieures auront pu être acquises trop sommairement, mais l'esprit n'en aura pas moins réalisé, dans des conditions parfaites d'équilibre physiologique, un effort complet. Et tout mouvement normalement accompli dans sa plénitude laissant les cellules encore fraîches et dispose, la voie sera ouverte pour d'autres actes de mieux en mieux préparés, de plus en plus prompts.

Qu'est-ce que cela, sinon le processus même de l'attention ? Quand l'étude de la musique instrumentale ne laisserait aucune trace d'érudition technique dans la mémoire de l'élève, il faudrait encore la pratiquer. Car ce qu'elle lui aura com-

muniqué d'énergie mentale garde une valeur incalculable. Nous n'avons pas en effet, dans le répertoire énorme des engins pédagogiques, un seul outil de travail comparable à celui-là. On parle à l'enfant de toutes les sciences, mais nulle part on ne lui indique le moyen de concentrer ses facultés sur un point donné. On croit exercer sa mémoire en l'astreignant à des exercices de mémoire, c'est-à-dire que, par une contradiction vraiment risible, on lui demande, pour lui apprendre à se souvenir, de se souvenir, c'est-à-dire de faire d'abord la chose qu'il ne sait pas ! On évite avec soin de lui conseiller l'état de tranquillité intérieure sans lequel toute opération de l'esprit devient une souffrance et un danger. On paraît ne pas savoir qu'il n'a même pas la conscience de son propre mécanisme physiologique et qu'on ne peut pas perfectionner un instrument qu'on ne connaît pas !

La musique, ramenée enfin à ses origines mécaniques, comblerait donc cette lacune de la pédagogie moderne. Il serait à souhaiter que nos programmes tinsent compte désormais du concours qu'elle apporterait au développement intellectuel de l'enfant.

Dr A. LOMBARD.

Le chant et les méthodes.



MARTINI. PANSERON. — Egide Schwartzendorf, dit *Martini il Tedesco*, mérite de nous faire rétrograder un instant pour examiner sa méthode de chant. *L'Art du chant réduit en principes* ou *Mélo-pée moderne*, fut publié en 1792, et dédié à M. Lenormand d'Etuilles. Cette méthode offre ceci de particulier qu'elle est, dit-on, la reproduction presque intégrale d'un *Traité de chant*, publié en Allemagne en 1780, par un excellent musicien : *Hiller*, *Traité* qui eut une influence sérieuse sur la musique allemande. Martini, compositeur charmant (*le Droit du Seigneur ; Plaisir d'amour*, etc.), mais théoricien médiocre, a bien fait d'emprunter à son pays les conseils qu'il apportait au nôtre. Il nous laisse au moins une bonne traduction, ce qui est déjà chose rare.

Grâce à la composition de quelques chants patriotiques, Martini passa de la *musique* du prince de Condé et

du Comte d'Artois à la situation d'inspecteur du Conservatoire vers 1798, ce qui ne l'empêcha pas (il était éclectique), sous la Restauration, de devenir surintendant de la musique du roi.

Martini le premier en France a écrit des romances ou morceaux détachés avec accompagnement de piano. Jusque-là on se contentait d'une basse chiffrée. — Ex. : *Plaisir d'amour*, la romance charmante qui suffirait à la réputation d'un musicien :

Plai- sir d'a- mour ne du- re qu'un mo- ment, Cha-

grin d'a- mour du- re tou- te la vi- e. FIN

Mineur
Tant que cette eau cou- le- ra dou- ce-

ment Vers ce ruisseau qui bor- de la prai-

ri e, Je t'ai- me-

10 11 12

rai, me ré-pé-tait Syl-vi-e.

13 14 15

L'eau coule en-cor, elle a chan-gé pour-

16

tant. Plai-

La phrase en mineur : « Tant que cette *eau* coulera doucement » mesure de 1 à 3, si caractéristique, par ses notes répétés, de la mélancolie qui se dégage des phénomènes de la nature, est soulignée par une basse chantante du plus heureux effet (mesures de 1 à 7). Cette basse accuse par ses notes chromatiques la langueur des êtres et des choses ; elle soutient le chant avec vigueur, quand l'intonation se révèle (mesure 6).

L'accompagnement plus fourni et en partie plaqué des mesures 8, 9 10, 11, donne de la force au serment « je t'aimerai, me répétait Sylvie ». On remarque que la phrase mineure ne se termine pas sur une cadence définitive, ce qui était général, en mineur, à cette époque ; mais le vague de la terminaison ajoute au charme, aux sous-entendus du sentiment de regret qu'il exprime ; regret mis en relief à la basse (mesure 16) par la *répétition* de l'*ut*.

Martini dit avec raison que pour apprendre à chanter *juste*, le violon vaut mieux que le piano (tempérament), mais que l'accompagnement au piano donne l'habitude de l'orchestre. Il conseille de développer la force, seulement après *la mue* ; et de ne pas trop faire solfier l'élève, qui peut contracter de mauvaises habitudes *vocales* par l'exercice mal conduit du solfège.

Martini ou Hiller, qui ne savent rien du timbre, remarquent cependant avec

raison que la bouche, trop petite ou trop ronde, contribue à étouffer les sons ; que, trop ouverte, elle gêne la glande thyroïde (textuel). En rejetant les mots scientifiquement faux, on trouverait peut-être des faits justes, mais mal exprimés dans cette théorie. Cette méthode reconnaît trois genres de voix par *personne* (évidemment *trois registres* : poitrine, gosier et tête) ; et nous, les modernes, qui ne sommes pas contents parce que la voix glottique n'a pas dit le dernier mot *du fausset* !

Aucune indication à propos de la respiration, mais le conseil très net de respirer promptement sans *râle* et de ménager le souffle, de ne respirer qu'après *l'enchaînement harmonique* avant une longue ou un trait, après les intervalles consonants ou le soupir, et jamais au milieu d'un mot.

On perd la voix, dit l'auteur, en chantant trop vite, trop haut, trop fort, trop longtemps. Décidément la première République avait eu la main heureuse en nommant inspecteur du Conservatoire ce professeur ; oiseau rare qui ne voulait pas casser les voix des jeunes élèves ! Nous trouvons à côté de ces excellents préceptes des enfantillages scientifiques : « Le chanteur doit craindre la pulmonie ; quand les veines du cou et les *nerfs s'enflent, s'arrêter* ». On peut se douter que l'auteur engage l'élève à éviter les troubles circulatoires ; mais il le fait dans des termes peu compréhensibles.

Rien de bien net sur le trille ; le conseil excellent de faire correspondre les *agréments* de la mélodie à l'harmonie, pour que ces agréments ne tombent point à faux. Pour le port de voix, appuyer sur la première note afin d'atteindre l'autre. L'indication des notes tenues ou des intervalles par degrés conjoints et disjoints ; des notes liées et des notes piquées, plutôt que l'explication des moyens à employer pour arriver au résultat.

Dans un bel organe, dit encore l'auteur, la voix ne doit pas être éteinte, fêlée, rauque, glapissante, criarde, laborieuse ; pas de hoquets, de glissades, de traînées, de chevrottement, de trilles à la tierce ou à la quarte.

La précision dans la mesure, la netteté des traits, les trilles bien terminés et enfin la grande *simplicité* qui est la perfection dans tous les arts, voilà ce qui caractérise un bon chanteur. Je crois que les desiderata de Martini pourraient à peu de chose près être encore les nôtres. Quant à la science appliquée au chant, nous ne pouvons en parler à propos de cette méthode plus que l'auteur n'en parle lui-même.

Et maintenant un mot de Panseron, professeur au Conservatoire en janvier 1836. Sa méthode a le mérite rare d'oser prendre la science pour base ; malheureusement le laryngoscope n'existait pas alors ; et les données avancées dans cette méthode, données empruntées à Colombat et à Benatti, ont été abandonnées presque généralement. Voici comment Panseron s'exprime : « *Voix laryngienne*. Plus le larynx est rétréci, et plus les cordes vocales sont tendues par l'action des muscles constricteurs de ces parties, plus le son sera aigu ; plus la *distance* qui sépare l'ouverture extérieure du tuyau vocal, du point où le son se produit, est diminuée par l'action des muscles élévateurs du larynx, — plus le son sera aigu. » Actuellement on n'admet pas que le plus ou moins de hauteur ou de profondeur du tuyau vocal agisse sur la *hauteur* de la voix, mais bien sur le *timbre*.

La théorie sur la voix empruntée à Benatti est encore plus singulière ; pharyngienne, « si dans la plus grande étendue de l'échelle musicale, la glotte est l'organe générateur des sons, il n'en est pas ainsi lorsque le larynx est parvenu à son plus

haut point d'ascension, et le chanteur est obligé d'avoir recours à une autre espèce de voix », etc... Pendant le mécanisme du fausset, le larynx ou plutôt la *glotte ne vibre plus* d'une manière apparente ; son usage est de rétrécir l'orifice par où s'échappe le petit filet d'air qui avec celui de la bouche suffit pour les sons du fausset.

— Dans ce cas les muscles du pharynx, ceux des voiles du palais, la luette, la base de la langue et tous les organes qui composent l'isthme du gosier *sont les principaux modificateurs de ces sons* dont l'ensemble constitue la *voix pharyngienne*. Et dire que de pauvres élèves du Conservatoire ont dû chercher avec persévérance la *voix pharyngienne* ! Inutile d'ajouter que Panseron prenait l'effet pour la cause, la *constriction pharyngienne* qui accompagne la voix de fausset, pour la voix de fausset elle-même.

Panseron, du reste, avait au moins le mérite de s'en rapporter aux théories émises par les savants ; ce n'était pas lui qui faisait fausse route ; mais sa science et le fait seul d'avoir voulu le progrès, même dans des errements, font l'éloge de ce maître ; actuellement encore certains professeurs du Conservatoire ont lutté ou luttent pour la même cause ; saluons-les en passant ; ils ont la sympathie de tous ceux qui ne séparent pas l'art de la science ; souhaitons-leur le succès et souhaitons à leurs détracteurs d'être éclairés par la science ou aveuglés par la vérité.

La méthode de Panseron était simple, graduée et bien comprise. Elle fut presque seule en usage pendant un demi-siècle. Nous aurons du reste l'occasion de reparler de cet auteur à propos de son traité d'harmonie. Remarquons cependant qu'il indique peu le mécanisme de ses exercices

Il paraissait comprendre l'importance du travail de *l'émission* sur toutes les voyelles ; toutefois, sacrifiant à l'usage, il recommande de vocaliser sur *a é* seulement, tout en engageant le chanteur à se rendre maître des autres sons. Il attache une grande importance à la respiration, *sans en donner les règles*. Le chapitre qui traite de la classification des chanteurs d'après leur conformation thoracique laryngienne et sus-laryngienne est assez remarquable. Appareil vocal supérieur développé et mobile, arrière-bouche grande, narines étroites, luette très forte, voile du palais grand, langue grosse, large : les soprani auraient ces organes plus développés parce qu'ils exercent davantage la partie supérieure du tube vocal.

Ceci paraît juste.

« Chez les basses, le larynx est beaucoup plus grand et descend presque jusqu'au milieu du cou ; la saillie antérieure du cartilage thyroïde (pomme d'Adam) est plus prononcée ; le nez est plus allongé, les sinus nasaux plus vastes parce que l'air les traverse constamment, les épaules et la poitrine plus larges. Mais la bouche au contraire est plus petite ; le voile du palais plus épais et moins grand, la luette moins saillante et moins mobile. Enfin toutes les parties du gosier sont rétrécies. »

L'observation paraît confirmer ces règles.

Alix LENOEL ZEVORT.

La sonate en la mineur, pour violon et piano, de M. Henri Février (1).

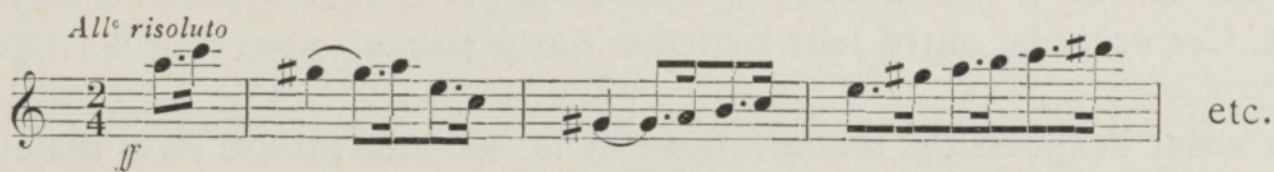
M. Henri Février, que nous présentons pour la première fois à nos lecteurs, est un *jeune* : il est à peine âgé de vingt-huit ans. Il fit ses premières études musicales au Conservatoire, dans la classe d'harmonie de M. Pugno, puis dans celle de M. Xavier Leroux, qui succéda à ce dernier. M. Février travailla la composition avec M. Gabriel Fauré, et l'on peut dire qu'il reçut de ce maître une heureuse influence musicale. En effet, la nature délicate et expressive de ce jeune compositeur ne pouvait que s'épanouir au contact de l'art si personnel et si élevé de M. Gabriel Fauré. Et M. Février, outre la science de la technique musicale, qu'il possède supérieurement, présente des qualités d'expression très personnelles. J'en profite pour rapporter ici une opinion, qui est de lui, et qui contribuera à définir ses tendances musicales auprès de nos lecteurs : « J'ai horreur des complications inutiles et de la musique des *mathématiciens* : la musique est un art d'*expression*, et ceux qui veulent en faire un art de *raison* et d'*explication* sont des musiciens ingénieux, mais dépourvus d'émotion et de sensibilité. Je préfère le plus léger frisson à des pages froides et voulues. »

M. Février est l'auteur de nombreuses mélodies, souvent chantées ; d'un chœur avec accompagnement d'orchestre, exécuté dernièrement au concert de la Société nationale (2) sous la direction de M. Cortot. De plus, nous connaissons de lui un trio très intéressant, œuvre d'une haute valeur musicale. Il est aussi l'auteur d'un ouvrage en deux actes, reçu récemment à l'Opéra-Comique : *le Roi Aveugle*, légende scandinave, en collaboration avec M. Hugues Le Roux. Enfin, — et c'est ce qui nous occupe ici, — il est l'auteur d'une sonate en *la mineur*.

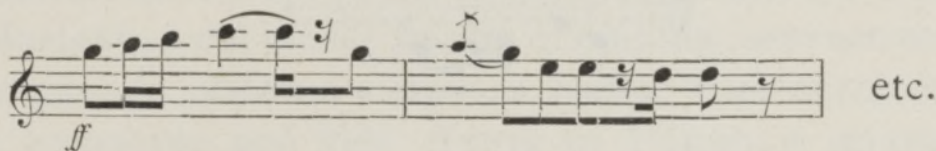
Cette sonate est construite classiquement : elle dérive, par la forme, des sonates de Beethoven, et se divise en quatre parties :

- 1° *Allegro risoluto* ;
- 2° *Andante cantabile* ,
- 3° *Allegretto moderato* ;
- 4° *Animato*.

Le premier mouvement, l'*Allegro risoluto*, est d'un caractère énergique et vigoureux :



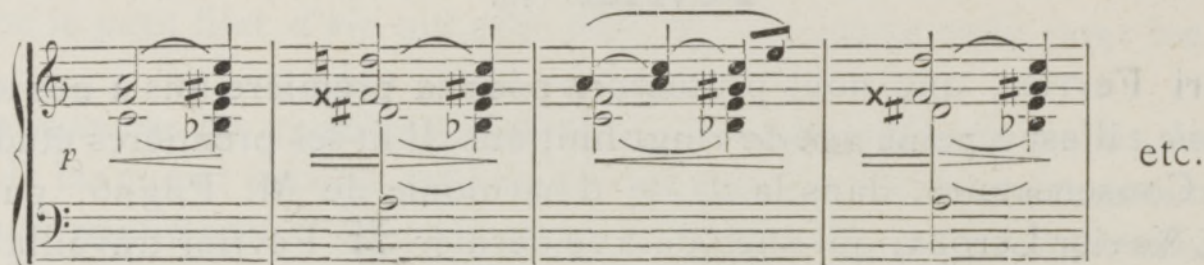
Après la complète exposition de cette idée, nous arrivons à un nouveau et gracieux motif de plusieurs mesures qui sert de transition (*pont*) à la seconde idée :



(1) Chez Henri Gregh, successeur de Quinzard et Cie, 8, faubourg Montmartre.

(2) M. Février a été nommé l'année dernière membre du comité de cette Société.

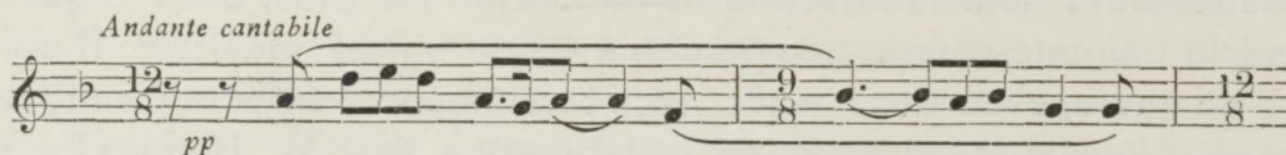
Exposée d'abord au piano pendant que le violon syncope une pédale intérieure de dominante, la seconde idée en *fa majeur* se dégage avec charme et poésie :



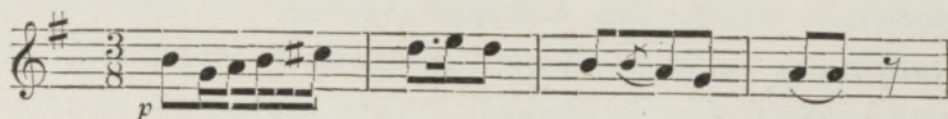
Combien j'aime les accents expressifs de ces harmonies si personnelles !

La partie de développement qui succède à l'exposition des deux premières idées est du plus vif intérêt. Elle renferme une richesse réelle. C'est dans les développements que l'auteur excelle. N'est-ce pas là qu'il nous est donné d'apprécier, non seulement le talent du technicien, mais encore les qualités musicales du compositeur ? Elles se révèlent ici complètes et sans défaillances, toujours fécondes en trouvailles ingénieuses et débordantes de pure musique. La richesse, toujours soutenue, des harmonies, nous fait songer à la palette d'un Moreau.

Le second morceau, l'*Andante cantabile*, est une page de pur romantisme où l'on peut voir l'aveu d'un cœur tendrement épris :

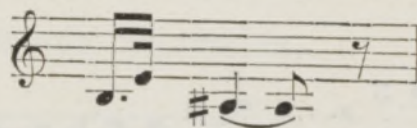


L'*Allegretto moderato*, en *mi mineur*, a l'allure d'un *scherzo*. C'est un morceau d'une grâce délicate :



On devine chez l'auteur un esprit subtil et fin. J'apprécie vivement le parti pris des accords de 7^e majeure sans préparation qui ornent la partie d'accompagnement. Ces accords, outre leur richesse harmonique, sont du plus heureux effet.

J'aime aussi l'expression mélancolique de la seconde phrase en *si majeur*, où l'esprit ingénieux de l'auteur fait revenir à propos le fragment rythmique du motif du premier morceau, qu'il développe durant deux pages :



Et c'est avec ce même fragment qu'il forme un nouveau dessin pour servir de contrepoint à la rentrée du motif principal de l'*Allegretto* :

Violon

Piano

L'*Animato* est presque entièrement construit sur le motif suivant :

C'est lui qui servira surtout pour le développement de la seconde idée, qui, sans être autre chose que le retour du motif initial modifié du premier morceau, se présente toutefois ici sous forme mélodique :

Avec expression

Après un développement de plusieurs pages revient, un peu transformée aussi, la première phrase de l'*Animato*, dans un mouvement plus lent et *en canon* :

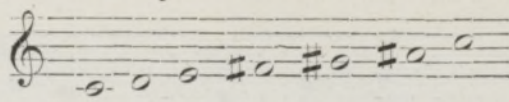
Enfin, après s'être diverti dans des combinaisons variées où il associe ces thèmes, l'auteur reprend la seconde idée en *la majeur* et conclut.

Nous terminerons cette trop brève analyse en disant que cette sonate, dédiée au violoniste Marteau, a été lancée par lui et, depuis, souvent exécutée en France et à l'étranger par de célèbres virtuoses. Enfin, tout dernièrement, elle a été définitivement consacrée par MM. Ysaye et Pugno, à un récital donné salle Pleyel.

ADALBERT MERCIER.

La 2^e Symphonie de M. Vincent d'Indy aux concerts Lamoureux.

Au concert du 31 octobre, M. Chevillard a redonné ce troisième acte du *Crépuscule des Dieux* que nous savons maintenant par cœur, mais qu'on entend toujours avec plaisir. Le dimanche précédent (même audition), je n'avais eu qu'une réserve à faire au sujet des cuivres qui, soit pour l'attaque, soit pour la justesse, avaient eu quelques légères défaillances. Le sentiment de sécurité était compromis chez l'auditeur. Au concert suivant, cette impression s'est améliorée, mais n'a pas tout à fait disparu. Y a-t-il donc quelque chose de changé dans cette région de l'excellent orchestre ? M^{me} Litvinne, dont la voix et le style sont parfaits, a eu le plus grand succès. Qu'attend M. Gailhard pour engager cette artiste à l'Opéra ? Est-ce l'encombrement des belles voix qui l'en empêche ?...

Moins familière à notre oreille que le *Crépuscule* est la Symphonie de M. Vincent d'Indy qui figurait en tête du programme. M. Laloy en a donné ici même une analyse précise et enthousiaste. Si je ne vais pas aussi loin que lui dans l'éloge, et si mes impressions sont un peu moins nettes, je souhaite de tout cœur que ce soit moi qui me trompe, et non pas lui ; mais comment ne pas dire simplement ce qu'on a ressenti, quand on parle d'un maître comme M. d'Indy, qui est la sincérité même ? Je commence par dire que son œuvre a été vivement applaudie, — plus applaudie que ne le sont d'habitude les compositions de l'auteur de *Fervaal* et de *l'Etranger*. Le public a été visiblement touché, intéressé, et a eu l'impression d'une chose de très grande valeur. Rien n'est plus légitime. Cette Symphonie est en dehors de toutes les banalités de l'art musical ; elle apparaît comme un monde de *possibles* où se joue une liberté adroite et savante. Ce qu'elle a de plus étonnant, c'est la couleur de l'orchestre, qui est toujours imprévue et rare. Le contrepoint y fait merveille ; à la fin, se trouve une fugue admirable, parce que très *mélodique* et *expressive*. L'harmonie en est subtile et nouvelle ; pour écrire son poème, M. d'Indy semble avoir adopté une division de la gamme en six parties égales :  , ce qui permet les combinaisons

les plus ingénieuses, loin des sentiers battus. Voici cependant les points de résistance qu'il y a eu chez moi, en dehors de toute opinion préconçue et même de considérations techniques venant gêner l'auditeur. L'œuvre abuse vraiment de la dissonance, et cela, *dès le début*. A peine les premiers mots de la conversation ont-ils été engagés, et voilà nos gens en querelle ! C'est un peu trop tôt pour une entrée de jeu. Et ce ne sont pas seulement des accords différents que superpose une passagère rencontre ; ce sont les parties entières qui semblent se mouvoir avec une allure agressive, dans des tonalités différentes. M. d'Indy a écrit une « Symphonie », — une indépendante et fière Symphonie, et cependant sa musique me paraît être surtout dramatique, pittoresque, descriptive, morcelée en petites taches de couleur très fine et très suggestive, soulignée d'oppositions qui, soit par le timbre, soit par le dessin, évoquent des situations de théâtre, de pénétrantes analyses de sentiment des décors fantastiques, des images de ballade allemande. Voici qui est peut-être plus grave. La construction d'ensemble est peu nette, ainsi que le développement logique des idées. L'auteur paraît un peu esclave de ses thèmes. Je m'abandonnais complètement à lui et ne demandais qu'à me laisser conduire par lui : à de cer-

tains moments, il m'a semblé que j'étais lâché, ou que l'intérêt du voyage faiblissait, le but de la route s'estompant et se perdant dans la brume. Combien plus sûre et plus « allante » est la Symphonie de Beethoven ! Celle de M. d'Indy a des parties un peu longues ; j'ai même noté, à la fin, une conclusion trompeuse, suivie d'un recommencement. Une autre qualité de Beethoven, c'est la jeunesse, la joie, la verve, l'entraînement que provoque une cordialité toujours jaillissante : tout cela est remplacé ici par un art moins frais et moins jeune, plus riche de matériaux à mettre en œuvre que de spontanéité, trop ralenti par la recherche (toujours heureuse, mais visible) d'effets *autres*. Malgré une pièce exquise à cinq temps, les rythmes ont, en général, peu de prise sur l'auditeur. — Au surplus, ce ne sont là que des impressions de concert ; une seconde audition les modifiera peut-être, en me permettant de voir plus clair dans cette œuvre exceptionnelle.

JULES COMBARIEU.

Nouveaux claviers .

A M. le Directeur de la *Revue Musicale*.

Je vous remercie d'abord des articles fort bienveillants que vous avez consacrés à mes *Premiers éléments d'Acoustique musicale*, et maintenant je vous prie d'accueillir quelques observations.

On me fait dire que je 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 usuels seulement ».

Or je propose en réalité plusieurs nouveaux claviers, et aucune gamme nouvelle.

Mes claviers sont tous tempérés, et les deux principaux sont ceux que j'ai dédiés l'un à Rameau, l'autre à Costeley, parce qu'ils réalisent des perfectionnements désirés par ces deux grands musiciens.

Mon clavier Rameau est à 12 touches par octaves. Il diffère du clavier actuel en ceci : j'y fais les quartes justes, ce qui amène un léger raccourcissement des octaves (1^{re}, 17), alors qu'actuellement on fait soi-disant les quintes justes, ce qui allonge les octaves : Stumpf et Meyer les trouvent allongées de 1^{re},45 chez les violonistes qui prennent des précautions pour les faire justes.

Mon clavier Costeley a 19 touches par octave : 1^o il donne, avec une amélioration très notable, tous les accords du clavier actuel, même ceux du clavier Rameau ; 2^o il réalise le rêve des musiciens d'avoir des touches différentes pour les notes diésées et les notes bémolisées, et 3^o il permet des combinaisons nouvelles.

Enfin je donne les moyens pratiques de réaliser ces deux claviers avec une précision inconnue jusqu'ici.

Tout ce que j'avance là n'a rien d'hypothétique ; j'énonce des vérités qui découlent des travaux des acousticiens qui ont étudié les accords isolés (non leur enchaînement) et les battements. Reste à savoir à quelle époque on voudra profiter des avantages que je signale !

Le premier perfectionnement (clavier Rameau) pourrait être appliqué sans retard et sans difficulté aux orgues qui jouent des solos : il suffit d'un accordeur

de bonne volonté. Quant à l'appliquer à tous les instruments d'orchestre, c'est une autre affaire ! — Pour ce qui est du clavier Costeley, il exige une révolution totale dans les notations, le langage, les instruments, etc. Je ne l'entrevois qu'en rêve !

Dans tout cela, je le répète, je ne fais qu'utiliser des faits connus ; je ne fais pas de théorie (1).

On savait faire de bonne cuisine longtemps avant que la chimie fût venue au monde ; et même la chimie, depuis qu'elle est devenue grande fille, n'a pas beaucoup servi à perfectionner la cuisine ; d'aucuns prétendent qu'elle lui a nui.

Il doit être de même en musique : les musiciens avaient découvert les intervalles consonants d'octave, de quinte, etc., bien longtemps avant que les physiiciens aient expliqué leur consonance par la simplicité du rapport des nombres de vibrations des notes formant ces intervalles. Il en sera de même pour la gamme : si elle existe, elle sera trouvée par les musiciens ; les savants chercheront ensuite à l'expliquer, s'ils peuvent.

Actuellement que voyons nous ? Aucune gamme n'est expliquée, pas même la gamme majeure diatonique. Il existe des convaincus qui croient à la gamme de Pythagore, ou à celle de Zarlin, ou même à celle de M. Meerens ; mais la foi de ces croyants ne convainc pas les voisins. Quant aux explications qu'on en donne, elles sont d'une pauvreté désolante !

Cette constatation est pour moi la preuve qu'il n'existe pas *une gamme*, enfermée dans des compartiments ayant pour longueur *une octave*. Chaque musicien écrit, suivant son inspiration du moment, des séquences de notes ascendantes ou descendantes, qui sont, si l'on veut, des *fragments* de gammes, chromatiques le plus souvent, mais avec des trous, fragments qui ne sont ni expliqués ni explicables, qui souvent sont à cheval sur deux octaves, et que l'on s'efforce de faire différents.

La non-existence d'une gamme ne résulte-t-elle pas aussi des problèmes que vous posez à vos lecteurs ? expliquer les harmonies du prélude de *Tristan et Iseult*, de *Pelléas et Mélisande*, etc. Les plus forts théoriciens, après avoir fait preuve d'une ingéniosité prodigieuse, tombent rarement d'accord ; et comme il subsiste plusieurs explications reposant sur certaines gammes, c'est que la vraie explication fait défaut, et que la vraie gamme n'existe pas.

En résumé, mon travail sur les claviers de Rameau, de Costeley et autres vise surtout à montrer que les musiciens ne sont pas à perpétuité condamnés au clavier actuel, qu'il en existe d'autres, que ces autres offrent des ressources nouvelles, et qu'il y aurait profit pour eux à les essayer.

Pour qu'ils puissent s'en rendre compte *de auditu*, il faudrait qu'un facteur intrépide et résolu s'occupât de réaliser mes claviers. J'ai apporté les idées, je serai heureux si d'autres les utilisent. Dans les orgues, la complication des timbres a été poussée à ses extrêmes limites ; il est peut-être temps de perfectionner les claviers.

A. GUILLEMIN,

Professeur de physique à l'Ecole de médecine d'Alger.

(1) Dans mon livre j'ai promis de ne pas aborder les théories musicales, et si j'ai cité les théories des gammes, c'est uniquement pour en montrer le néant.

Concerts.

CONCERTS COLONNE. — 30 octobre. —

Nous avons eu, outre le plaisir de la musique, celui d'une conférence laconique de M. Colonne.

M. Colonne, dans une improvisation adroite, a posé la question du concerto, depuis longtemps à l'ordre du jour, et, s'élevant plus haut encore, soutenu le droit qu'ont de se faire entendre aux grands concerts symphoniques les virtuoses de tout genre et de tout sexe, virtuoses instrumentistes et virtuoses du

chant. Il voulait nous prévenir qu'une cabale menaçait le 3^e *Concerto* de M. Saint-Saëns, que devait exécuter M. Thibaud, ou l'archet de M. Thibaud, qui devait être l'interprète de M. Saint-Saëns. Cette épée de Damoclès était-elle suspendue sur la tête du compositeur ou sur la tête du violoniste, ou encore sur les deux têtes à la fois ? Horrible mystère ! Douloureuse énigme ! Quant à moi, je penche pour le pire. Ces trois redoutables anabaptistes du sifflet, étendant leurs vues sur l'avenir, prétendaient en outre opposer désormais victorieusement à tout solo vocal ou instrumental formant un numéro à part le dogme de la symphonie pure. Mais M. Colonne a parlé, M. Thibaud a joué, et la paix n'a pas été troublée.

Si j'osais dire mon mot là-dessus, j'insinuerais que la grosse majorité du public adore le soliste, se réjouit les yeux de sa tête, de son visage, de ses attitudes, de ses gestes, et, faisant bon marché de l'œuvre, est heureuse d'applaudir l'exécutant. Le soliste de talent, se sentant soutenu par l'auditoire, ne fait pas toujours un choix sévère parmi les morceaux de son répertoire. Qu'importe la musique ? pense-t-il, et il se met au-dessus de la musique. Le grand triomphe pour lui est de faire oublier par la supériorité de son jeu la médiocrité d'une œuvre. De là les colères de ceux qui ne peuvent l'oublier, des purs, des intransigeants, qui en somme mènent l'opinion et qui ont fait la fortune de nos grands concerts. Ces gens ont raison, encore que M. Colonne n'ait pas tort. Le concerto lasse les vrais amateurs de musique, fussent-ils eux-mêmes instrumentistes ; le concerto vieillit, il mourra sans doute lentement, mais il mourra. L'évolution de l'art et du goût passe à côté de lui : la fantaisie sur des airs d'opéra que produisaient les anciens rois du violon, les Allard, les Sivori, gît depuis longtemps blessée à mort, le concerto sera probablement un jour l'autre débris qui la consolera. M. Colonne n'est-il pas de son époque ? Oserait-il aujourd'hui mettre sur son programme l'Ouverture de *la Muette*, qu'il nous joua, il y a bien des années ?

Ces siffleurs marchent trop vite, ils ne sont pas suivis, mais ils tiennent le bon bout.

Cela dit, je rends justice à M. Thibaud comme tout le monde, mais j'aurais mieux aimé le *Concerto* de Beethoven, et encore ! Je préfère à tous ces concertos brillants de Mendelssohn, de Max Bruch, etc., qui font s'incliner sous les



bravos, dans les théâtres, les virtuoses talentueusement chevelus, une bonne vieille sonate classique, jouée dans l'intimité par un bon amateur. Que m'importent ces difficultés, tierces, trilles à l'aigre, octaves, arpèges et traits d'aspect rébarbatif ? Je ne viens pas au concert pour entendre des exercices admirablement sus.

Le *Jour des Morts* extrait des *Scènes gothiques* de M. A. Périlhou, avec de *Profundis* et *Dies iræ*, est un tableau poétique embrumé de tristesse ; nous regrettons qu'on ne nous ait pas donné la suite entière de cet excellent musicien.

La *Symphonie* en ut majeur et la *Symphonie* avec chœurs de Beethoven ont été exécutées dans un saisissant contraste, qui a fait saillir la grâce, la légèreté, l'esprit de la première, et l'énergie, la grandeur, la joie exubérante de la dernière. — B.

6 novembre. — DANSES DE M. DEBUSSY POUR LA HARPE CHROMATIQUE. LE "MANFRED" DE SCHUMANN. — Programme magnifique et plein. D'abord, exécution de la deuxième *Symphonie* de Beethoven, chef-d'œuvre d'esprit, de gaieté, de construction solide et bien équilibrée, dont le finale, en particulier, semble écrit par Mozart pour une vive et légère action scénique. Et tout de suite après, M. Colonne nous conduit à l'autre pôle de la musique, dans un pays de magiciens où tout est impondérable, imprévu et charmant, où les formes s'évanouissent dès qu'on les regarde avec attention, et où des ballets sont exécutés par les couleurs du prisme. Les deux *Danses* de M. Debussy pour harpe chromatique ont beaucoup plu. Art ultra-raffiné, idéaliste et sensuel, absolument neuf, d'une grâce unique, affirmant la souveraine liberté créatrice de l'esprit musical ! La harpe chromatique de M. Lyon ne pouvait paraître aux Concerts du Châtelet sous de meilleurs auspices. Malgré le puissant orchestre qui l'entourait, sa sonorité a été parfaite, très supérieure, de l'aveu de tous, à celle de l'an dernier au concours du Conservatoire de Paris. Il est vrai que ce bel instrument, si bien approprié aux nouveautés exquises et hardies de l'art contemporain, était manié par une artiste de premier ordre : M^{me} Wurmser-Delcourt, dont le charme est aussi grand que le talent. — *Manfred*, exécuté ensuite, a été très beau, avec MM. Mounet-Sully pour la partie déclamée, mais non pas à cause d'eux, car j'aurais voulu un peu plus de subordination du comédien à Schumann. Cette musique est admirable, malgré quelques défauts. Inférieure à la *Damnation de Faust*, en ce sens qu'elle est moins colorée, moins appliquée à faire valoir l'individualité de certains instruments, moins *descriptive* en un mot, elle manque un peu d'air et de lumière ; elle traite l'instrumentation par paquets d'ensemble ; elle ne sait pas subordonner les plans, dégrader la couleur, ouvrir des perspectives, mettre une atmosphère autour d'un motif-type. Mais, au point de vue purement musical, pour la qualité, la profondeur et la poésie des idées, gardez-vous de croire qu'elle n'est pas très supérieure à la musique de Berlioz !

J. C.

CONCERTS CHEVILLARD. — 6 novembre. — Je serai bref sur les fragments de *Tristan et Iseult*, où M. Chevillard est presque sans rival, et sur la 1^{re} *Symphonie* de Beethoven, qui terminait allègrement le concert. L'ouverture de *Léonore* (n° 3) a été bien rendue dans l'ensemble, avec ses fortes oppositions de lumière et d'ombre ; j'aurais voulu encore un peu plus d'obscurité au début. L'*Apprenti*

sorcier, de Dukas, a paru, comme l'an passé (1), merveilleux d'esprit, de couleur et de mouvement. Quant à la 3^e *Symphonie* d'Albéric Magnard, c'est une des œuvres maîtresses de l'école néo-classique, et peut-être son chef-d'œuvre. L'auteur n'est pas un inconnu pour les lecteurs de cette *Revue*, qui vient de lui consacrer un article (2) ; mais sa musique n'est guère familière, hélas ! qu'à un petit groupe d'initiés. Exécutée pour la première fois au Nouveau-Théâtre, en mai 1899, cette *Symphonie* trouva asile ensuite à Bruxelles et à Nancy, où M. Guy Ropartz fit preuve d'un beau courage en l'imposant à son public. Aujourd'hui encore les partisans de la « vieille musique » et de la « mélodie » se souviennent avec terreur du supplice qui leur fut infligé, et peu s'en faut qu'on ne se signe au seul nom de Magnard l'Antechrist. Or, c'est là une erreur énorme, un malentendu comique, un quiproquo grossier, dont je m'étonnerais davantage, si l'histoire musicale, littéraire et politique de mon pays ne m'en offrait tant d'autres exemples.

La 3^e *Symphonie*, que M. Chevillard a eu l'heureuse idée de nous restituer aujourd'hui, est une œuvre de clarté, de raison et de sincérité. Très moderne par son écriture serrée et concise, elle est en même temps, et surtout, classique par la construction des morceaux, par la nature des idées, qui expriment des sentiments profonds, mais généraux, enfin par la couleur de l'orchestre, solidement établi sur le quatuor à cordes, et dédaigneux de ces effets de timbre qui, après Wagner, ont envahi la musique symphonique. Par tous ces caractères, l'art de M. Magnard rejoint directement Beethoven ; et cependant le style est bien français, parce qu'il est précis, concentré, ramassé sur lui-même et puissamment rythmique.

Le premier mouvement débute par une introduction lente que nous retrouverons plus loin : des quintes mystérieuses posent un motif auquel répond une plainte très expressive des violoncelles. L'*Allegro* qui suit est nettement construit sur deux idées qui s'imposent à l'esprit du premier coup ; le développement est très sobre, on n'y rencontre aucune de ces longueurs trop fréquentes dans l'école de Franck, et chez Franck lui-même ; on sent que l'auteur n'a pas mis une note qui ne fût dans sa pensée. La structure polyphonique est très simple aussi : on reconnaît toujours sans effort les deux ou trois mélodies superposées, et l'harmonie, ferme et soutenue, n'a rien qui puisse étonner l'oreille la plus susceptible. Le *Scherzo* qui suit est une vraie fête du rythme, où la voix délicate du violon solo chante et s'égaye ; la clarinette expose doucement le motif du trio : rien de plus plaisant que ce petit morceau, dont l'allure discrètement populaire fait parfois songer à Schumann. L'*Andante* est un récit de hautbois, coupé par des répliques de l'orchestre. Le *Finale* a une première idée fort entraînante, une deuxième qui me rappelle un peu Saint-Saëns (finale de la *Sonate* de violoncelle), mais ce n'est là qu'un détail ; les quintes du début le traversent encore, et tout s'achève en un triomphe que la trompette affirme. Telle est, sommairement analysée, cette œuvre si vivante et si claire, sur laquelle je reviendrai, et qui certainement peut rendre bon espoir aux partisans de la musique pure et des formes classiques. Pour ma part, je ne me risquerai pas à vaticiner aujourd'hui ; l'avenir m'est indifférent d'ailleurs ; peu m'importe de savoir si Magnard aura des héritiers et Debussy des successeurs. J'aime leurs œuvres, à l'un et à l'autre,

(1) *Revue* du 1^{er} février 1904.

(2) *Revue* du 10 septembre 1903.

et elles sont trop différentes pour que je cherche même à les comparer, ou à les préférer entre elles. Et je tiens à remercier M. Chevillard pour son beau concert d'hier, et aussi pour les 3 *Esquisses symphoniques* de Debussy, qu'il nous promet.

LOUIS LALUY.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE, 8 rue d'Athènes. — Le premier concert aura lieu le 29 novembre, avec le concours de M^{lle} Bréval et du Quatuor russe. Pour les abonnements, prière de s'adresser à MM. Rey ou de Morsier, administrateurs, 32, rue Louis le-Grand, ou chez M. Durand et fils 4, place de la Madeleine.

OPÉRA ET OPÉRA-COMIQUE. — Nous avons eu le regret de voir reparaître *Don Juan* sur l'affiche de l'un et l'autre théâtre, — non pas le *Don Juan* de Mozart, hélas ! mais l'œuvre dérangée méconnaissable, mise « en cinq actes », affublée de pots-pourris, etc...

C'est toujours Orphée mis en pièces par les Bacchantes. Que pense M. Adrien Bernheim de cette récidive ? Ce qui serait permis à des théâtres quelconques peut-il l'être à de grandes scènes subventionnées et officielles ? Ne convient-il pas de les astreindre au respect des maîtres ? M. Adrien Bernheim est commissaire du gouvernement ; il a le droit, pour bien des raisons, de parler avec autorité : il devrait servir la mémoire de Mozart par un beau geste et un *veto* inflexible. — *I, lictor, deliga ad palum !* disait Berlioz.

LES CONCERTS ET LE THÉÂTRE DE MONTE-CARLO. — Les concerts classiques commenceront le 17 novembre. La saison théâtrale débutera, comme d'habitude, par des représentations d'opérettes et de comédies, suivies d'une série de grands opéras, dont deux inédits, qui seront créés probablement en février. Ce sont : *Amica*, de Mascagni, et *Chérubin*, de Massenet dont M^{mes} Marguerite Carré, Garden Cavalieri et M. Renaud seront les principaux interprètes.

La célébrité des concerts et des représentations théâtrales de Monte-Carlo ne remonte qu'à quelques années.

Jusqu'en 1872, l'orchestre du Casino n'était composé que d'une quinzaine de musiciens. En prenant possession du pupitre, Eugène Lucas fit augmenter leur nombre jusqu'à 45. Ses concerts étaient donnés très irrégulièrement dans une salle pouvant contenir environ 300 personnes, et qui est devenue depuis 1879 une sorte de grand vestibule-promenoir. On n'y entendait que des danses et des morceaux légers, auxquels vinrent s'ajouter, dès l'année suivante, quelques fragments des œuvres de Mozart, de Beethoven et même de Wagner (marche de *Tannhäuser* ; prélude de *Lohengrin*). L'éclectisme de ces concerts faisait se rencontrer sur le même programme les œuvres les plus disparates, telles que : l'ouverture d'*Egmont* et une *Mazurka* ; la 2^e *Symphonie* de Gounod et le quadrille de la *Belle Hélène*. Le soir, des solistes se faisaient quelquefois entendre.

En 1874, Eugène Lucas fonda les concerts classiques du jeudi, devenus célèbres.

En 1875, toutes les symphonies de Beethoven, et la *Symphonie en sol mineur* de Mozart, sont exécutées intégralement, ainsi que le *Rouet d'Omphale* et la plupart des œuvres de Berlioz. Des virtuoses tels que Sivori, MM. Planté, Taffanel se font applaudir. Comme théâtre, on ne joue que des opérettes, et pendant un mois seulement.

Après Lucas, l'orchestre est dirigé successivement par Roméo Accursi (1^{er} prix de violon de Conservatoire en 1865), qui augmenta encore le nombre des exécutants ; par Padeloup, dont ce fut la fin de carrière

Chaque concert Padeloup était varié ou terminé par un fragment, parfois par un acte d'opéra chantés en costume, ou même avec décor.

Padeloup, qui ne resta qu'une demi-saison, fut remplacé par A. Steck, à qui succéda en 1894 le chef actuel, M. Jehin.

M. Léon-Noël-Joseph Jehin, qui passe avec raison pour un des meilleurs chefs d'orchestre de notre époque, est né à Spa le 17 juillet 1853. Son père, directeur de l'école de musique de cette ville, commença son éducation musicale, complétée au Conservatoire de Liège (1864), puis à celui de Bruxelles (1865) avec Léonard pour le violon, et MM. Kufferath et Gevaert pour la composition. M. Jehin devint un violoniste de premier ordre, après avoir suivi les cours de Vieuxtemps et de Wieniawski. Il fit partie de l'orchestre de la Monnaie (1870-1880), fut chef d'orchestre du théâtre d'Anvers, ensuite de la Monnaie (1882-1888) et en même temps professeur d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles. Il dirigea aussi dans cette ville les concerts du Vauxhall et de l'Association des artistes musiciens.

Du compositeur on connaît surtout : la *Marche jubilaire*, composée en 1880, à l'occasion du centenaire de l'indépendance belge ; une *Suite de ballet* ; une *Élégie* ; des *Mélodies* pour piano et chant.

Comme chef d'orchestre, outre les *Maîtres-chanteurs* (Bruxelles, 7 mars 1885), la *Walkyrie*, *Tristan et Iseult*, *Mephistophele*, il a monté les opéras suivants, à la création desquels il coopérait. D'abord : *Sigurd* (1884) ; *Saint-Mégrin*, des frères Hillemacher (mars 1886) ; *Gwendoline* (avril 1886) à Bruxelles. Ensuite : *Hulda* (1894) ; la *Jacquerie* (1895) ; *Ghiselle* (1896) ; *Renaud d'Arles*, de M. Noël Desjoyeaux (1900) ; *Messaline* (1901) ; la *Damnation de Faust*, mise à la scène par M. Gunsbourg (1901) ; le *Jongleur de Notre-Dame* (1902) ; le *Tasse*, de M. d'Harcourt (1903) ; *Pyrame et Thisbé*, de M. Ed. Trémisot (1904) ; *Hélène* (1904) à Monte-Carlo, avec la précieuse collaboration pour la mise en scène de M. R. Gunsbourg, le distingué directeur actuel du théâtre.

M. Jehin est naturalisé français et a épousé en 1891 l'éminente cantatrice Marie-Blanche Deschamps, qui débuta le 9 décembre de la même année à l'Opéra.

Son orchestre est composé d'une centaine d'exécutants, tous instrumentistes de premier ordre, formés par les grands conservatoires. Les programmes de ses concerts, très variés, ouverts à toutes les écoles, contiennent un grand nombre de premières auditions. L'étude de ces œuvres est très soignée, et l'exécution en est toujours irréprochable.

La recette des concerts du jeudi est affectée à des œuvres de charité. Le dimanche après-midi sont en outre donnés, depuis quelque temps, des concerts modernes.

La nouvelle salle des fêtes où ont lieu les séances musicales, les représentations théâtrales et même les bals, le plancher étant mobile, date de 1879 et a été construite par Charles Garnier. Elle est ornée à l'extérieur de deux sculptures : la *Musique*, par M^{me} Sarah Bernhardt, et la *Danse*, par Gustave Doré. Elle est décorée à l'intérieur par des peintures représentant le *Chant* (Feyen-Perrin), la *Musique instrumentale* (G. Boulanger), la *Danse* (Clairin) et la *Comédie* (Lix). Elle contient un peu plus de 600 places d'une seule catégorie et d'un même prix.

Presque en face de cette salle, sur la terrasse, en vue de la mer, a été inauguré, le 7 mars 1903, un monument Berlioz. Le grand compositeur y est représenté sous des traits plus vieux que sur la place Vintimille, et semble se trouver là un peu dépaycé.

EDOUARD PERRIN.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS POPULAIRES DE LILLE. — La Société des Concerts populaires de Lille reprenait dimanche dernier, 30 octobre, la série de ses séances. C'est malheureusement devant une salle vide, ou à peu près, que se faisait cette reprise, et il est permis de se demander pourquoi une Société qui comprend des musiciens de réelle valeur parmi ses membres jouit d'aussi peu de succès auprès du public lillois. La réponse est facile. Une influence débilitante a anémié depuis plusieurs années la santé de cette association, qui jadis, sous l'énergie et la maîtrise des Martin et des Viardot, avait connu de si beaux jours. Actuellement l'orchestre se contente des modestes dividendes que lui fournissent les subventions de l'Etat et de la municipalité. Pour ne pas se grever d'artistes chers, la Direction appelle des amis, ou des jeunes, ou des inconnus qui veulent se faire connaître... et voilà pourquoi l'on ne se dérange pas.

Au programme, des fragments de *Struensee* : l'Ouverture, la Polonaise et scène de l'arrestation. Le manque de répétitions a certes nui à l'exécution de l'Ouverture, qui demande à être enlevée avec brio et sonorité. La Polonaise fut bien jouée.

M^{lle} Juliette Martens, pianiste belge, n'a pas fait applaudir le *Concerto* de Saint-Saëns en sol mineur, mais s'est montrée intéressante et fine dans des pièces de Liszt, Mendelssohn (un peu d'abus de la pédale gauche) et douée d'un bon mécanisme dans une étude en staccato de Max Wogrich.

D^r GAUDIER.

— Un professeur de piano, officier I. P., offrant de sérieuses garanties, prendrait la direction d'un cours bien organisé. S'adresser à la *Revue musicale*.

OUVRAGES REÇUS.

CL. DEBUSSY. — *Danses*, pour harpe chromatique et orchestre à cordes. Réduction de l'orchestre au piano. Paris, Durand et fils.

CL. DEBUSSY. — *L'Isle joyeuse*, pour piano. Paris, Durand et fils.

CL. DEBUSSY. — *Masques*, pour piano. Paris, Durand et fils.

CL. DEBUSSY. — *Fêtes galantes* (2^e recueil), pour chant et piano. Paris, Durand et fils.

FR. COUPERIN. — *L'Apothéose de Lulli*, quatuor pour 2 violons, violoncelle et piano. Transcription par G. Marty. Paris, Durand et fils.

G. SAMAZEUILH. — *Sonate*, pour violon et piano. Paris, Durand et fils.

A. SERIEYX. — *Sonate*, pour violon et piano. Paris, Demets.

Le Gérant : A. REBECQ.