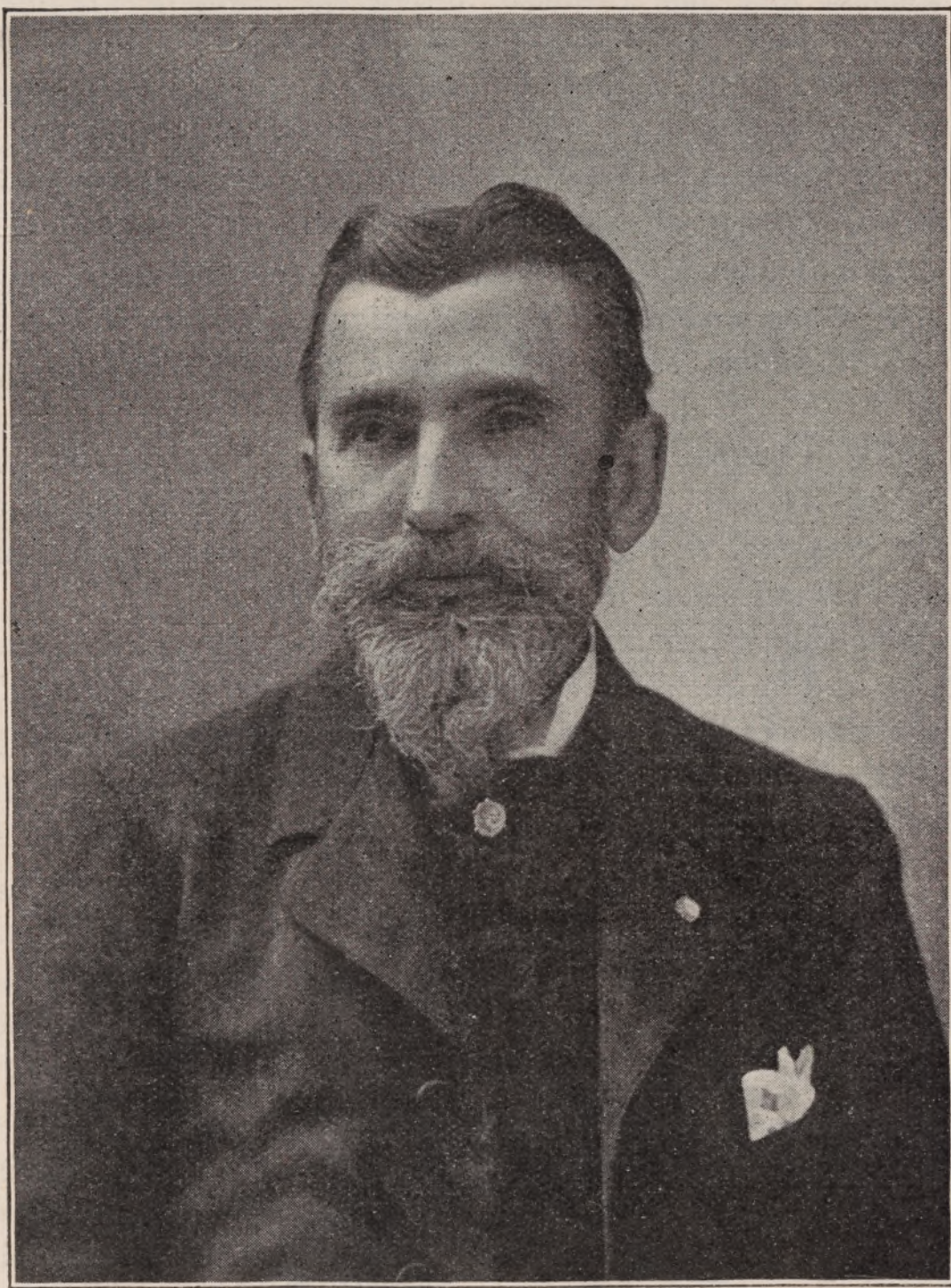


LA
REVUE MUSICALE

Nº 3 (cinquième année)

1^{er} Février

1905.



Georges PFEIFFER

Compositeur de musique.

GEORGES PFEIFFER

Elève de Damcke et de sa mère, qui fut elle-même élève de Kalkbrenner, et de Chopin, M. Georges Pfeiffer s'est d'abord fait connaître comme pianiste, à Paris et à Londres, puis à la Société des Concerts du Conservatoire. Bientôt il écrivait un concerto pour son instrument, qui fut adopté par Auber pour les classes du Conservatoire. De nombreuses œuvres pour piano (Mazurkas, Etudes, Scherzos, 2^e et 3^e Concerto), des mélodies et plusieurs œuvres de musique de chambre entre autres un Quintette souvent joué par Léonard) attestèrent l'activité et le talent du jeune compositeur. Mais ce n'est que plus tard, encouragé par une mention honorable au concours Rossini (la fille de Jaïre) et la 2^e place obtenue au concours Cressent (les Pantins) que M. Pfeiffer abandonna le piano pour le théâtre : en 1884 il donnait l'Enclume (paroles de P. Barbier), jouée avec succès à l'Opéra-Comique et reprise en 1888. Le Légataire universel, écrit cette même année, ne fut joué qu'en 1901, avec le succès que l'on sait. Cette œuvre a passé à Bruxelles et dans plusieurs autres villes importantes ; on la reprend ce mois-ci à l'Opéra-Comique. Un grand drame lyrique, les Truands (d'après Richepin), sera prochainement représenté sur une grande scène, nous l'espérons.

M. Georges Pfeiffer, chevalier de la Légion d'honneur depuis 1904, membre de l'Ordre de Charles III, etc., a été récemment élu président de la Société des Compositeurs de musique. Il fait partie, comme critique musical, du comité de l'Association de la critique, dont il a été déjà vice-président.

Il serait trop long d'énumérer les diverses œuvres instrumentales souvent entendues au Conservatoire ou à la Société Nationale, dont M. Pfeiffer fut un des premiers membres. Et cette musique est trop connue de nos lecteurs pour que nous en entreprenions ici l'éloge. Disons seulement que l'homme est aussi digne d'estime que le musicien : son affabilité, sa culture et la sûreté de ses relations sont à la hauteur de son talent.



G. Bouzignac

(Compositeur du xvii^e siècle).

Voici le nom d'un musicien français du xvii^e siècle que ne connaissent guère les historiens. Aucun répertoire biographique, ni Fétis, ni Eitner ne le citent, bien que cependant, en quelques lignes de son *Harmonie universelle*, le P. Mer-senne l'eût rangé parmi les plus excellents compositeurs de son temps.

Au surplus, eût-il été mentionné en passant, sa notice eût été brève. Rien de son œuvre n'a été imprimé et ne paraissait avoir subsisté en manuscrit. Quant à sa vie, presque rien n'en est connu. Nous savons que Bouzignac a vécu dans les premières années du xvii^e siècle et que sa période de production peut se placer de 1620 à 1640 ; qu'il fut originaire du midi de la France, fit ses études musicales à la maîtrise de Narbonne et qu'il dut séjourner assez longtemps en diverses villes de Languedoc ou de Guienne, au moment où ces pays étaient en proie aux guerres religieuses et civiles des débuts du règne de Louis XIII. A-t-il résidé ailleurs ? Est-il venu à Paris, où, malgré les louanges du P. Mer-senne, sa réputation semble avoir assez peu pénétré ? Autant de questions qui restent à résoudre.

Si sa personne demeure encore ignorée, son œuvre ne l'est heureusement plus. Un manuscrit inédit de la Bibliothèque de Tours, que rien dans le catalogue ne recommandait particulièrement à l'attention, contenait heureusement une ample collection de ses compositions. Plus de cent pièces, ordinairement de grandes dimensions y figurent ; et la simple lecture suffit pour en révéler l'originalité saisissante et l'importance historique. Avec elles, toute une face de l'art français du xvii^e siècle réapparaît, dont rien ne laissait soupçonner l'existence. Nous avons là un témoignage, unique peut-être, du travail de ces écoles provinciales, vivaces encore à cette époque (surtout dans les provinces méridionales), et dont malheureusement les monuments paraissent avoir péri presque tous.

Suivant la tradition classique du xvi^e siècle, ces œuvres sont exclusivement vocales. Elles ignorent la basse continue à quoi s'essayaient déjà d'autres musiciens à Paris et dans le Nord. Le style, très varié, est souvent tout à fait à part. De très belles pièces polyphoniques qui, pour la pureté de la forme, ne seraient pas indignes des bons maîtres de l'école romaine, y voisinent avec d'autres, écrites à deux chœurs dans la manière mise à la mode par Formé vers 1610 à la Chapelle royale ; avec d'autres encore, qui se rattacheraient mieux à l'école de Du Caurroy. De telles compositions, fermement tracées d'une main sûre et experte, prouvent une fois de plus combien est erronée l'idée qui, depuis Fétis, a cours : que la musique française avait en ce temps-là oublié la technique du siècle précédent et perdu toutes les traditions du grand art.

Mais la plupart sont remarquables encore par le souci d'expression précise qui s'y fait jour au travers des entraves du contrepoint. Les thèmes engagés dans la trame polyphonique ont une allure mélodique bien différente de celle des maîtres anciens. Cela reste visible surtout dans quelques chansons françaises que contient le volume, où se trahit en maints endroits un curieux effort de traduction littérale du texte (1).

(1) Nous donnons une de ces chansons dans le *Supplément musical* de ce numéro.

Ces aspirations nouvelles ont obligé le musicien bien souvent à rompre les cadres consacrés. Il veut plier son écriture chorale aux exigences d'une forme déjà presque dramatique, dans les nombreux motets en dialogue où divers personnages, réels ou symboliques, conversent entre eux ou bien commentent, en groupes alternés, tel ou tel passage de l'Écriture.

Ce sont déjà de véritables fragments d'*Histoires sacrées* que ces motets dont il n'y a pas d'autre exemple dans la musique française. Ils ne diffèrent guère de ceux que Carissimi écrivait presque vers le même temps. Pour l'intention du moins, car la réalisation en est tout autre. En effet, tandis que Carissimi use du style récitatif et de la voix seule accompagnée d'une basse continue d'orgue, suivant l'exemple des Florentins créateurs du drame lyrique, ce sont des groupes vocaux que Bouzignac a fait dialoguer, et c'est à ces petits ensembles de voix qu'il confère une personnalité récitante. Quelquefois, un seul chanteur vient s'opposer au chœur : ordinairement, deux ou trois voix différentes figurent — ensemble — chaque acteur du drame.

Cette convention singulière n'avait pas effrayé, longtemps auparavant, les premiers Italiens qui s'essayèrent au drame lyrique. Elle doit d'autant moins nous surprendre que les petits drames sacrés que sont ces motets ne visent pas à l'exactitude d'une représentation dramatique véritable. Encore mieux que les comédies madrigalesques d'Orazio Vecchi, — à quoi elles font songer immédiatement — ces œuvres ne veulent émouvoir que par la seule puissance de la musique. C'est donc à l'esthétique du poème symphonique, non du drame, qu'il les faut rapporter. Nous ne nous choquerons point de ce que les voix y soient traitées comme les instruments dans l'orchestre moderne.

Quoi qu'il en soit, la tentative du musicien français suffirait à sauver sa mémoire de l'oubli. Que l'idée lui en soit personnelle, qu'il ait seulement eu la pensée de transférer à l'église les procédés que Vecchi avait appliqués à ses divertissements comiques, il n'importe et d'ailleurs nous ne saurions encore trancher cette question. Il garderait toutefois, l'imitation fût-elle prouvée, assez d'originalité, car son style ne rappelle guère celui du compositeur italien. Beaucoup de ces pièces sont expressives et touchantes, d'une charmante naïveté et d'une grâce singulière. En serait-il autrement, l'intérêt historique en serait assez grand encore pour qu'il y ait à se féliciter qu'un hasard heureux ait conservé le manuscrit qui les renferme. Alors que Bouzignac faisait exécuter cette musique en quelque cathédrale du Languedoc, bien du temps devait encore s'écouler avant l'apparition du drame lyrique en France. N'est-il pas curieux de voir déjà, dans les tendances qu'elle révèle, la preuve que nos maîtres ne demeuraient point en dehors du travail d'évolution qui se poursuivait partout et qu'ils avaient souci d'apporter leur solution au problème qui passionnait ailleurs les esprits ?

HENRI QUITTARD.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA PENSÉE MUSICALE

III. — LES IMAGES DANS LA MUSIQUE.

(Cours du lundi. — Résumé.)

Dans une lettre du 17 mars 1828, adressée à son ami Flechsig, le compositeur le plus sentimental, celui qu'on a appelé avec raison un des poètes de la musique, Robert Schumann, s'exprime ainsi : « L'amour et l'amitié passent sur cette terre un voile au front et les lèvres closes ; aucun être humain ne peut dire à un autre comment il l'aime ; il sent seulement qu'il l'aime. L'homme intérieur n'a pas de langage, il est muet. » Cette déclaration (que Schumann emprunte à Jean-Paul) est répétée dans une autre lettre du même (28 avril 1828, recueil des *Jugendbriefe*, publié par Clara Schumann, 3^e édit., Leipzig, 1900). Ma dernière leçon n'a pas été autre chose que le commentaire de ce texte, que je cite pour résumer ce qui a été dit. J'ai essayé de prouver par des analyses précises que nous connaissons bien et pouvons représenter les *effets* du sentiment, mais que nous ne pouvons l'atteindre *directement* en lui-même que par la conscience. La musique est le dynamomètre des états affectifs. Par le choix du mouvement (depuis le *prestissimo* jusqu'à l'*adagio*) et par l'intensité des sons (depuis le *fff* jusqu'aux *smorzando*, *perdendosi*, etc...), elle représente les accélérations ou les ralentissements, les gains ou les pertes de la force vitale. Comme « imitation » réaliste et directe, elle ne peut rien de plus.

D'autre part cependant, la musique est habituellement considérée comme « le langage du cœur », et il ne manque pas de musiciens aussi autorisés que Schumann qui sont en contradiction formelle avec lui. J'ai annoncé que je mettrais d'accord ces opinions extrêmes et intransigeantes, en dissipant un malentendu. C'est ce que je vais tâcher de faire aujourd'hui.

Quand on ne peut pas atteindre un but en suivant la ligne droite, on prend un détour. Quand on ne peut pas représenter directement un phénomène psychologique, un sentiment ou une idée abstraite, on emploie un symbole, une *image*, dont l'exactitude repose non sur la ressemblance réelle du signe et de

la chose signifiée, mais sur les associations d'idées qui interviennent et servent de lien entre les deux termes. Tel est le procédé constamment usité dans le langage courant, dans le langage artistique (poésie) et dans le langage musical.

Dans le langage courant, nous prêtons aux idées : un poids ; on dit, en effet, des idées *graves*, *légères* ; — une couleur ; on dit : des idées *claires*, *sombres*, *brillantes*, *troubles*, *noires* (cf. *voir tout en rose*, *être dans le bleu*, etc...) ; — une dimension ; on dit : des idées *larges*, *étroites*, *profondes*... ; — une localisation dans l'espace ; on dit : des idées *élevées*, *sublimes*, *terre à terre*... ; — une qualité de résistance ; on dit : des idées *fortes*, *solides*, un cœur *dur*, *tendre*, etc. ; — des propriétés géométriques ; on dit : un esprit *pointu*, *carré*, un homme *rond* en affaires, un « *cercle* » ou une « *sphère* d'idées », un *esprit à facettes*, etc... ; — une saveur ; on dit : des pensées *amères*, *douces*, *fades*, de bon ou de mauvais goût ; — une température ; on dit : un cœur *chaud*, *froid*, *glacé*... Tels sont les intermédiaires que l'instinct nous fait trouver pour exprimer un phénomène de la vie morale.

Dans le langage artistique de la poésie, se multiplient et se développent ces images. Le rôle habituel du poète n'est pas d'inventer des sentiments, mais de traduire avec des formes plus brillantes des états affectifs communs. Victor Hugo ne connaît pas la vie de l'âme mieux que Racine ; on peut dire cependant qu'il est plus grand poète que Racine, parce qu'il a plus d'images. Les images ne sont pas tout, il s'en faut ! dans la poésie ; mais elles ont une importance capitale. Prenez une pièce de vers ou une page de grande éloquence ; dépouillez-la de ses métaphores : il ne restera qu'un squelette. Le poète prend un état affectif banal, et l'enveloppe dans ce que Th. Gautier appelle

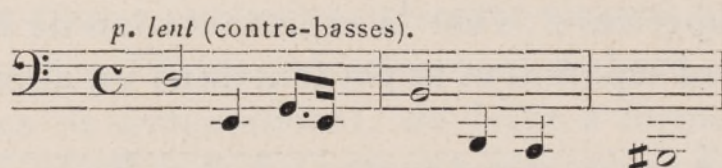
Le manteau que lui file, à son rouet d'ivoire,
L'imagination !...

En musique, l'expression se fait avec des sensations sonores et non avec des concepts, mais le procédé est le même, car ces sensations sonores (sortes d'images *réalisées*) n'ont de valeur « imitative » que par les associations d'idées qu'elles éveillent. Essayons de nous représenter Chopin improvisant au piano, sous le coup d'une grande émotion, un nocturne ou une ballade : il domine sa sensibilité ; le problème qui se pose pour lui (problème qu'il résout sans effort, et d'instinct, parce qu'il a du génie), c'est de créer, avec les sons, une forme plastique capable de représenter ce qui, par nature, répugne à toute forme plastique. Il supprime ainsi l'antinomie du monde moral et du monde sensible ; il projette l'âme (*hervorruft*) dans un système de formes ; il fait une sorte de miracle qui nous étonne, — mais par des procédés qui consistent à créer des associations d'idées, et dont on peut dire à la fois qu'ils n'« imitent » rien (directement) et qu'ils peuvent tout « imiter » (indirectement). Considérée au point de vue de l'expression, la musique est une suite de métaphores constituées par des sensations et non des concepts. Prenons quelques exemples.

Voici, dans le plain-chant, une forme musicale très ancienne : l'*alleluia*. Bien que, d'après l'étymologie (*Hallelu*, impér. plur. du verbe *Hillel*, louer, et *Yah*, abr. de *Jéhovah*), il signifie *louez Dieu*, l'*alleluia* peut être considéré comme l'expression de la joie (v. saint Augustin, in *Psalm.* xxxii, n° 8 ; Cassiodore, *Patr. lat.* de Migne, t. LXX, col. 742, etc...). *Immensa latitudo gaudiorum*, — *aula*

Domini læta respondet, telles sont les formules qui caractérisent cette acclamation liturgique. Comment le compositeur s'y est-il pris pour exprimer l'allégresse ? il a réalisé une image. Sur la dernière syllabe du mot *alleluia*, il a placé une mélodie très étendue, un *jubilus*, d'abord très libre (symétriquement ordonné plus tard), où le chanteur prend ses ébats. La joie est un sentiment expansif et explosif. Pour l'exprimer, le musicien a imaginé une végétation très riche de notes sur le texte littéraire. L'association des idées établit instinctivement une convenance entre ces termes : 1^o la joie ; 2^o la liberté du dessin mélodique et son étendue inusitée. Pour exprimer l'humilité (par exemple sur les mots « vermis sum », *je suis un ver de terre*, tr. 2 FERIA VI post 8^{am} SS. Corporis Christi), la mélodie n'aura qu'une note pour chaque syllabe. Le plain-chant n'est pas, à proprement parler, une musique expressive et descriptive ; il obéit cependant, assez souvent, aux lois générales de l'art musical. Quand il doit marquer la gloire et la puissance de Dieu, il n'emploie pas les mêmes images que quand il parle de la misère du pécheur. — Dans la musique moderne, dans les opéras et les opérettes (y compris l'admirable chanson d'Aristée dans *Orphée*), inutile de montrer que les vocalises, les cadences *ad libitum*, etc. sont presque de règle pour exprimer la joie.

La musique excelle à représenter l'état affectif opposé : la tristesse, le découragement, l'ennui. Voici la formule imaginée par Wagner au début de son ouverture pour *Faust* :



Ici, l'association des idées établit une analogie entre la tristesse et 1^o la couleur sombre (obtenue par l'emploi du registre grave et des contre-basses) ; 2^o la lenteur et la direction descendante du dessin mélodique, où les intervalles de septième et d'octave et les dernières notes donnent une *image* de lassitude, d'impuissance, de chute. — L'assimilation de ces sentiments à la couleur sombre est classique dans la poésie. (Cf. Homère, *Iliade*, XVIII, 22 ; Euripide, *Ἡρ. μιν.* v. 1139 ; Shakspeare faisant dire à Hamlet par Clodius : « Pourquoi ces *nuages* qui continuent à vous envelopper ? » etc...)

Schumann, ayant à représenter le *désir* (op. 51, n^o 1), imagine la formule suivante :



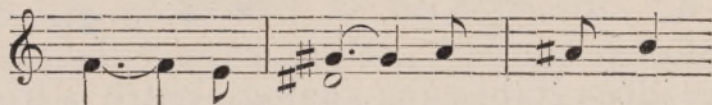
Ce double dessin, où les parties semblent se poursuivre, ces méandres capricieux de la mélodie, réalisent assez bien l'image employée par Lamartine parlant du *désir* :

Le vol du papillon qui jamais ne se pose...

Je citerai encore les premières mesures du prélude de *Tristan et Isolde* :



Cet accord dissonant (dont le caractère douloureux est produit par le triton *fa-si*, par le mélange de deux tonalités différentes, par l'emploi d'instruments plaintifs : 2 hautbois, 2 clarinettes en *la*, un cor anglais, un violoncelle, un 1^{er} et un 2^e basson pour accentuer la couleur), accord dissonant qui se résout sur une autre dissonance et qui, suivant un chromatisme lent où les notes reposantes sont retardées par des *appoggiatures*, c'est *l'image* du conflit créé par la rencontre de deux forces qui ne peuvent se pénétrer et se disjoignent comme sous l'empire d'une loi supérieure ; c'est la représentation de deux âmes qui s'étreignent un instant puis se séparent et se perdent dans un abîme de mystère :



Shakspeare compare deux amis qui se séparent aux deux planches de la barque qui se disjoignent, pour s'enfoncer chacune d'un côté de l'abîme. Nous avons ici quelque chose d'analogue.

On pourrait multiplier ces exemples (1). Je me bornerai à quelques observations générales.

1^o Les images musicales sont une œuvre de l'esprit *créateur* de l'artiste, et non une œuvre d'observation, comme il faudrait le dire si on admettait qu'il y a « un langage *naturel* du sentiment. » L'imagination y déploie les ressources les plus hautes et les plus délicates de l'invention et de l'ingéniosité, car le compositeur, toutes les fois qu'il traite un sujet de ce genre, est obligé de créer une langue nouvelle ; et le problème qu'il résout à chaque instant consiste à imaginer des symboles capables d'exprimer ce qui, par nature, est inexprimable.

2^o Ces images sont toujours très incomplètes, et ne doivent leur effet qu'à une *analogie* de détail, établie sur deux ou trois points seulement, entre les sensations de l'oreille et des phénomènes d'un ordre tout différent. Mais il suffit que, sur quelques points bien choisis, le musicien nous fasse apercevoir un rapport de ressemblance entre le langage qu'il nous parle et le sujet qu'il traite, pour qu'aussitôt notre imagination, collaborant avec la sienne, entre en jeu et reconstruise tout un ensemble.

(1) Je renvoie à mes *Rapports de la musique et de la poésie* (Alcan, 1894), ch. II et III.

Il en résulte que pour comprendre la musique, il faut avoir soi-même de l'imagination. Il faut que l'auditeur, cédant à l'impulsion que lui donne le musicien, soit capable de reconstituer l'ensemble dont on veut lui donner l'idée. Et comme cette reconstitution se fait à l'aide d'association d'idées, et que les associations d'idées ne sont pas les mêmes dans tous les esprits, il en résulte que la musique n'est pas comprise de la même façon par tout le monde.

4° Dans nos analyses, nous avons posé d'abord un sentiment, puis nous avons cherché les analogies que peuvent présenter avec lui les symboles réalisés par l'art musical. Le véritable artiste ne procède pas ainsi. Cette méthode est bonne pour un exposé fait par un professeur, et pour un enseignement d'école ; elle n'est pas celle du musicien. Le compositeur voit *tout de suite* l'image à constituer, et l'effet esthétique qu'elle produira ; c'est là ce qui détermine son acte créateur, et met en mouvement son inspiration. Ce que nous considérons comme son modèle (c'est-à-dire l'état effectif à représenter) est souvent, pour lui, une chose surajoutée. C'est ainsi, je crois, que certains grands poètes (Shakspeare par exemple) ont des idées profondes sur la nature humaine, non pas parce qu'ils commencent par être d'abord des philosophes, mais parce qu'ils ont une grande imagination ; c'est l'habitude des images brillantes qui, souvent, leur fait trouver des pensées profondes. Pareillement, le grand compositeur « voit le drame lyrique dans la musique qui l'exprime ». (R. Wagner.)

Les images tendent donc à avoir une existence propre, à se détacher du sentiment qui les a provoquées. Elles se transforment d'abord en vue d'une certaine beauté à réaliser ; elles se systématisent, de façon à former un ensemble qui se suffit à lui-même, qui n'a plus besoin, pour être goûté et même compris, d'un commentaire fait avec des idées qu'on emprunte à la vie réelle ; le sentiment y reste à l'état diffus, mais il n'y joue plus le rôle essentiel. Les images se sont *organisées* à part, selon la fantaisie du compositeur, de façon à offrir un sens indépendant et nouveau.

Ceci nous conduit à étudier la pensée musicale, et ce sera l'objet de la prochaine leçon.

JULES COMBARIEU

Ce qu'on sait en Allemagne de la musique française (1).

En réponse au premier article paru ici, sous ce titre, j'avais reçu une lettre du Dr Niemann, qui me paraissait destinée, dans la pensée de son auteur, à la publicité. Le savant collaborateur de la *Neue Zeitschrift* s'oppose aujourd'hui à l'insertion de cette lettre dans notre *Revue*, et je le regrette, car elle était fort courtoise et bien tournée ; c'est un plaisir que de discuter avec un adversaire dont les manières et le style disent assez la haute culture. L'accusation de chauvinisme, qu'il portait contre moi, n'était point tant que cela pour me déplaire : je m'y attendais d'ailleurs ; je ferai seulement remarquer au Dr Niemann que si j'étais un vrai « chauvin », je ne m'inquiéterais pas tant que cela de l'opinion de

(1) Suite. Voir les *Revue*s du 1^{er} décembre 1904 et du 1^{er} janvier 1905.

l'Allemagne. Au fond, je suis absolument de son avis : l'art ne doit pas connaître de frontières ; c'est pourquoi je souhaite que le nôtre dépasse celles de notre pays.

Mon honorable contradicteur semble un peu piqué, d'autre part, d'avoir été traité de « critique relativement éclairé ». J'entendais par là qu'il connaissait la musique française un peu mieux que ses confrères, et je ne voulais point du tout diminuer sa compétence en ce qui touche à la musique allemande ancienne ou moderne.

Mais il est temps de venir au fait. « Je n'ai pas voulu, déclare à peu près le Dr Niemann, tracer le tableau de la musique française à la fin du xix^e siècle, mais seulement rassembler les caractères dominants des quelques nouveautés musicales que la parcimonie des éditeurs français avait laissé pénétrer dans notre pays en ces derniers temps. » Voilà qui est fort bien ; mais il fallait le dire. Je ne trouve rien de pareil dans l'article de la *Neue Zeitschrift*, mais seulement ces lignes ambiguës :

J'ai sous les yeux une petite collection de ces œuvrettes, et je veux signaler ici les meilleures. Sans doute on n'y rencontrera pas les maîtres les plus illustres de la musique française, d'Indy, Fauré, Bruneau, Gilson (1), Charpentier, Dukas, mais Dupont, Duparc, Lacroix, Chausson, et autres auteurs de mérite, dont je parie bien que nous ignorons jusqu'aux noms.

N'est-ce pas ainsi que l'on annonce une étude d'ensemble, et non une simple revue de quelques publications nouvelles ? Je ferai remarquer en outre que ce numéro de la *Zeitschrift* porte comme titre général : *La Musique en France*, et ne contient, à côté de l'étude du Dr Niemann, qu'un relevé des sommaires de nos principales revues de musique, et un court, un piètre, un lamentable article sur E. Chausson, où nous apprenons que « son *Concerto* pour piano et orchestre et son *Quatuor* avec piano sont des œuvres de premier rang », que « sa *Symphonie*, sa *Chanson perpétuelle* et quelques-unes de ses *Romances* feront toujours honneur à son nom », et que « le *Roi Arthus* est peut-être celle de toutes ses œuvres qui contribuera le plus à lui assurer la popularité ». En revanche, on ne nous laisse pas ignorer qu'il était riche, qu'il avait épousé une charmante femme, qu'il avait « cette inquiétude morale qui est la sauvegarde des riches et des heureux », et que sa vie fut « un songe mélancolique, mêlé de peu de joies et voilé par la tristesse d'une âme mécontente d'elle-même et de l'univers pour n'avoir pas borné ses aspirations ». Cet article a pour auteur un Français ; mais, comme le chauvinisme ne m'aveugle pas, je reconnais que cette rhétorique larmoyante ne fait guère honneur ni à Chausson ni à la critique française. Et c'est tout : on n'a même pas essayé, en ce numéro qui nous était cependant consacré, d'indiquer les caractères généraux de notre musique moderne, les influences qui se la partagent, les écoles qui s'y dessinent, les principes qui s'y combattent. Rien sur Franck, rien sur d'Indy et le groupe de la *Schola*, rien sur le Conservatoire et ses doctrines, rien sur Debussy et les voies nouvelles qu'il ouvre à nos jeunes compositeurs. Est-ce là une manière acceptable de nous étudier et de nous faire connaître ?

Quant au peu d'empressement de nos éditeurs à se dessaisir de leur musique,

(1) On voit que le Dr Niemann ne craint au moins pas de mettre les Belges au compte de la France. E. de Solenière n'était pas de cet avis.

les plaintes du Dr Niemann sont fondées ; mais nous pouvons y joindre les nôtres. Il y a trois ou quatre maisons à Paris où l'on comprend le rôle de la critique ; partout ailleurs, nous sommes traités en suspects ou en ennemis ; nous ne recevons ni les publications nouvelles, ni même le catalogue qui nous permettrait de nous tenir au courant. La renommée seule nous guide ; et nous sommes mieux placés, pour entendre ses voix, que le Dr Niemann, je le reconnais. Mais, encore une fois, c'est dans l'article même qu'il fallait faire ces réserves et indiquer qu'une étude entreprise dans d'aussi mauvaises conditions serait forcément très incomplète.

Les ennemis de la Schola.

C'est, d'abord, la Sorbonne tout entière. Voici, en effet, le « conseil » que l'on donne aux jeunes artistes, à la fin des *Tablettes de la Schola* du 15 décembre 1904 :

N'entrez pas à la Sorbonne pour écouter les inutiles verbiages universitaires, mais pour contempler dans l'hémicycle le pur chef-d'œuvre de Puvis de Chavannes, qui ne fut jamais membre d'aucune Académie.

Voilà qui est net : Faculté des Lettres avec ses cours et ses conférences, Faculté des Sciences avec ses laboratoires, École des Hautes Etudes, École des Chartes, tout est condamné sans appel. Sans doute parce qu'on ne s'y occupe point de musique ? Eh non ! car alors on aurait fait au moins une exception pour le cours de M. Romain Rolland sur Gluck, si bien documenté d'ailleurs, si intelligent et si vivant. S'imagine-t-on peut-être que les professeurs de la Sorbonne sont tous membres de quelque Académie, ce qui, comme on sait, est un brevet de médiocrité ? Ou que, salariés par l'Etat, ils ont sur toute chose des opinions d'Etat, haïssables par cela même ? Je ne sais, mais j'ai vu souvent, aux Concerts de la *Schola*, des étudiants et des professeurs de la Sorbonne, voire des membres de nos cinq Académies. Va-t-on les consigner à la porte, pour que leur savoir néfaste ne corrompe pas la sainte ignorance des jeunes gens de la maison ?

Les malheureux proscrits seront d'ailleurs en bonne compagnie : Madame de Noailles, si je sais lire, reçoit aussi son anathème un peu plus loin, pour avoir écrit le *Visage émerveillé*. Quel rapport entre ce joli livre et le contrepoint ou la fugue ? Je renonce à le découvrir. Ou bien a-t-on pris au sérieux la trame légère où s'inscrivent tant de délicates impressions, et la nonne innocemment coupable a-t-elle paru suspecte d'anticléricalisme ? C'est possible, mais j'aimerais certes mieux qu'on ne se mêlât point de critique littéraire à la *Schola*, ni de politique, et que l'on ne donnât pas à une entreprise aussi noble et aussi généreuse en son principe tous les ridicules des coteries que l'on prétend combattre.

CONSTANT ZAKONE.



A propos de harpe.

L'histoire se renouvelle sans cesse dans les grandes comme dans les petites choses, et les révolutions ne sont pas seulement du domaine de la politique.

L'histoire de la musique, en particulier, nous en donne la preuve par les transformations successives de tous les instruments ; d'abord simples et suffisants pour les besoins de l'art à l'origine, ils ont été toujours se compliquant, pour répondre à la complication continue de la musique elle-même.

A chaque étape, les perfectionnements ont été surtout combattus par les virtuoses de l'instrument transformé, ceux-ci voyant anéantir une partie de leur virtuosité, par conséquent de leur valeur personnelle.

Sans remonter au déluge, nous voyons le piano-forte apparaître en public à Londres en 1764, pour la première fois, sous les doigts d'un des fils de J.-S. Bach.

Or, dans les célèbres *Etudes sur la musique* de Delaborde (1780), on lit ceci : « On ose opposer à notre magnifique et noble clavecin le piano-forte, sec et criard ». C'était à ses débuts, il est vrai, un instrument incomplet ; nous voyons ce qu'il est devenu depuis.

Près d'un siècle plus tard, c'est la flûte, perfectionnée par Boehm, qui lutte à son tour contre la routine.

Tulou, le grand virtuose, n'en veut pas. Victor Coche, son répétiteur à la classe, la préconise. Une commission de l'Institut juge la bataille. Une page est écrite par Chérubini pour le nouvel instrument ; Tulou la déclare injouable, tandis que Victor Coche la lit sans faute, malgré ses modulations chromatiques, et fait triompher le système nouveau.

La clarinette Boehm éprouva les mêmes difficultés au début. Enfin, ce ne fut que trente ans après, que le cor et la trompette à pistons chromatiques délogèrent officiellement à leur tour le système simple. Je sais d'autant mieux la date de l'adoption du cor à pistons au Conservatoire, que mon *Concertstück* pour cet instrument est le premier morceau qui ait été joué à un examen de la classe ; quelques années après, ce *Concertstück* servait de morceau de concours.

Aujourd'hui, c'est la harpe chromatique qui est sur la sellette ; mais c'est l'honneur du Conservatoire et de son éminent directeur, M. Théodore Dubois, de l'avoir moins fait attendre que les instruments de bois et de cuivre perfectionnés.

Voici son histoire. Je me plaignais un jour à M. Gustave Lyon de ce que ce délicieux instrument fût le *seul* rétrograde, la musique marchant de plus en plus vers un chromatisme effréné. Je lui disais l'ennui du compositeur, obligé de calculer si les pieds de l'instrumentiste avaient le temps, à chaque dièse, bémol ou bécarre, d'accrocher ou de décrocher les pédales d'un ou deux crans, le résultat étant une gymnastique désordonnée rendant presque impossible l'exécution des œuvres modernes. C'est ce mouvement pénible, disgracieux et difficile, qui a tué la harpe dans les salons et l'a fait abandonner par les femmes. Rien n'était plus joli jadis, sous leurs doigts, que la harpe accompagnant la simple mélodie de Garat, sans aucun besoin de modulations et par conséquent de pédales.

Je citais Wagner ne connaissant pas d'obstacle et écrivant dans la *Walkyrie* une partie délicieuse et importante que deux artistes réunis ne parviennent pas à exécuter fidèlement à l'Opéra.

Enfin, je demandais à M. G. Lyon si l'on pouvait appliquer à la harpe à

pédales le système de l'exécution à quatre mains, en fabriquant une harpe basse et une harpe dessus, toutes deux chromatiques, l'instrument actuel ne pouvant contenir les 80 cordes nécessaires.

Mon idée était impraticable ; doubles frais pour un instrument que les pédales rendent si cher ; doubles frais de cachet d'artiste, en supposant que chaque harpiste se résigne à n'être que la moitié d'un musicien.

Cette conversation germa dans l'esprit ingénieux et inventif de M. G. Lyon (cette famille est décidément chromatique, car M. Coche, dont je parlais plus haut, était son grand-père).

Il eut l'idée de croiser les cordes comme dans les vieilles harpes galloises, en les partageant en blanches et noires, de façon à figurer exactement la disposition et la couleur des touches du piano. Le problème était victorieusement résolu.

Depuis, que d'efforts il lui a fallu pour amener la harpe chromatique à sa perfection actuelle ! c'est-à-dire à la plénitude et à la force des sons, à une énergie dans les basses inconnue jusque-là !

Qu'il y ait des détracteurs encore, cela est bien naturel ; mais il suffit de constater que le jeune instrument, datant à peine de sept ans, a déjà pris droit de cité dans les Conservatoires de Paris, Bruxelles, Amsterdam, Milan, Florence, Venise, Lille, Nîmes, etc... Bien plus, cette année, la harpe chromatique seule présentait des élèves à Bruxelles et à Lille.

M. L. M. Tedeschi, le célèbre harpiste italien, enseigne les deux harpes concurremment dans sa classe, à Milan ; les illustres chefs d'orchestre Richter, Motl, Wood, demandent les harpistes nouveaux. Parmi les compositeurs, Massenet préconise la harpe chromatique tout comme les novateurs les plus hardis, tels que X. Leroux, Erlanger et Debussy. Celui-ci écrivait, cette année, le morceau de concours de harpe chromatique pour le Conservatoire de Bruxelles. La commission du Conservatoire de Paris voulait bien choisir ma *Fantaisie-Ballade* pour la nouvelle classe, tandis que Fauré écrivait sa jolie *Fantaisie* pour le concours de harpe ancienne.

Le piquant de la chose est qu'il eût été impossible d'échanger ces deux derniers morceaux entre les deux classes, le mien étant trop chromatique pour la harpe à pédales, et la *Fantaisie* de Fauré ayant réuni toutes les variétés de glissades qui sont spéciales à celle-ci.

La glissade, en faveur au piano du temps de Dussek, de Hummel et de Weber, a disparu ; il ne m'étonnerait pas qu'il en fût de même pour la harpe ; et pourtant la plus grosse objection opposée au nouvel instrument est qu'il a peu de véritables glissades à sa disposition. Ma *Fantaisie-Ballade* en contient cependant deux exemples.

En tous cas, l'objection n'a guère de valeur, puisque les glissades, par exemple, du *Crépuscule des Dieux* ont été exécutées de telle manière que les auditeurs ont cru entendre la harpe à pédales. En effet, les mains se partageant très rapidement la gamme de si bémol qui existe dans cette partition, donnent l'illusion de la glissade.

Un compositeur y fut pris un jour ; ayant écrit une glissade au début de son morceau et ayant entendu l'effet désiré, il n'en pouvait croire ses oreilles en constatant qu'il avait affaire à une harpe chromatique. Enfin, les glissades de septième diminuée sont exécutées à l'orchestre de façon à ne pouvoir être distinguées des glissades homophones.

Est-il utile de répondre aux objections excentriques recueillies parmi les flots d'encre répandus à propos du dernier concours ? J'ai lu que la harpe chromatique était un retour en arrière, puisqu'elle supprimait le perfectionnement des pédales ; mais il fallait ajouter que ces pédales sont remplacées par les cordes de toutes les notes que donnaient les accrochements.

On a dit que les cordes étaient trop serrées pour vibrer sur la table d'harmonie. On n'ajoute pas que cette table d'harmonie est doublée de largeur dans la harpe chromatique. On a opposé aux récompenses décernées à la classe nouvelle, celles plus nombreuses obtenues par l'ancienne. Mais la classe toujours admirable de M. Hasselmans possède des élèves de troisième et de quatrième année, tandis que celle de M^{me} Tassu-Spencer ne présentait que des débutants de première année au Conservatoire.

On trouve inutile que la harpe nouvelle se prête à la musique écrite pour le piano : on ne peut cependant reprocher à un instrument cette extension magnifique de son répertoire. Certains critiques la trouvent moins moelleuse ; mais d'autres, et non des moindres, la déclarent plus puissante ; c'est là affaire de goût. D'ailleurs le progrès est de tous les jours ; si la harpe à pédales a atteint dans le cours du dernier siècle son maximum de perfection, ne peut-on accorder à la harpe chromatique, sortant à peine du berceau, le bénéfice de l'avenir ?

L'essentiel est ceci : l'instrument nouveau envahit chaque jour davantage le monde musical ; il a pris déjà droit de cité aux concerts Colonne il y a peu de semaines : le succès du morceau de M. Debussy, sous les doigts habiles de M^{me} Wurmser-Delcour, lui a donné là une triomphale entrée. Enfin les raisons qui ont fait abandonner les flûtes, clarinettes, cors et trompettes d'antan, produiront les mêmes résultats en sa faveur.

GEORGES PFEIFFER.

Essai sur le contrepoint mélodique (1).

II. — LE RYTHME ET LA TONALITÉ DANS LE CONTREPOINT NOTE CONTRE NOTE.

Le thème mélodique complet, tel qu'il vient d'être décrit et étudié, est soumis selon nous à certaines lois rythmiques et tonales qui doivent nécessairement être étendues à toute construction contrapontique susceptible de lui être ultérieurement superposée.

Toutefois, deux différences apparaissent immédiatement, au point de vue didactique qui nous occupe, entre le *thème* et le *contrepoint*, de quelque espèce qu'il soit :

1^o Le *thème* est *invariable* par définition, puisqu'il est *donné* à l'élève sans modification possible. C'est là une simple nécessité d'enseignement, qui disparaît dans la composition libre, comme disparaissent les « sujets donnés » dans toute application de notre activité, une fois l'étude terminée. Cette fixité du thème a pour corollaire nécessaire sa plus haute perfection possible.

Le *contrepoint*, au contraire, est éminemment *variable* ; il est subordonné au

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

thème, dont il imite les qualités sans en affaiblir l'équilibre rythmique et tonal ;

2° Le *thème* est *isolé* : il est *monodique* par nature et doit pouvoir se passer de tout commentaire contrapontique.

Le contrepoint, au contraire, est *lié* au thème et ne peut se passer de lui ; il est *polyphonique* par définition et apporte par cela même, outre son caractère principalement mélodique, un élément nouveau de *simultanéité* avec les notes du thème.

La première de ces deux différences n'a guère d'autre effet pratique que l'obligation pour l'élève de remanier indéfiniment les contrepoints jusqu'à leur maximum de perfectionnement, sans jamais introduire dans le thème aucune modification matérielle autre que la transposition totale dans une tonalité plus avantageuse pour l'étendue des voix qui font entendre le ou les contrepoints. En principe, aucune modification tonale ne devrait être admise non plus dans la *fonction* de chaque note du thème : nous verrons par la suite comment la rigueur de cette règle peut être atténuée.

Quant à la seconde différence, son rôle est capital et doit être examiné ici plus en détail, car toutes les formes contrapontiques sont soumises à cette loi de *simultanéité* des sons, loi *naturelle* s'il en fut, dont l'étude et la discussion complètes ne peuvent trouver place dans cet essai.

Sans entrer dans aucune controverse, nous considérerons cette loi comme admise et expressible dans la forme suivante :

Le nombre des vibrations totales émises dans le même temps par des corps sonores dont la grandeur relative varie — toutes choses égales d'ailleurs — comme

$$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6} \dots \text{etc.}$$

est respectivement égal à

$$1, 2, 3, 4, 5, 6 \dots, \text{etc.}$$

et *réciiproquement*.

Les sons fournis par les six premiers termes de ces deux progressions sont considérés comme *consonants* dans l'état actuel de notre système musical. Ils forment *par rapport à leur point de départ* des intervalles qu'on appelle communément :

(1 à 2) *octave* ;

(1 à 3) *quinte juste* de l'octave ;

(1 à 4) *double octave* ;

(1 à 5) *tierce majeure* de la double octave ;

(1 à 6) *quinte juste* de la double octave..., etc.

Notre oreille ayant l'habitude de considérer toutes les octaves d'un son comme identiques à ce son, au point de vue des relations tonales, ces divers intervalles se réduisent à :

(1 à 2), *octave* ;

(2 à 3), *quinte juste* ;

(4 à 5), *tierce majeure*.

Considérés *les uns par rapport aux autres*, les sons ainsi établis forment encore entre eux les intervalles de :

(3 à 4), *quarte juste* ;

(3 à 5), *sixte majeure* ;

(5 à 6), *tierce mineure*.

Enfin, en vertu de cette substitution d'octaves indéfiniment admise par notre oreille, la tierce majeure (4 à 5) entendue avec l'une de ses deux notes transposée à l'octave prend le nom de :

(5 à 8) sixte mineure ;

toutes les fois que cette modification place le son *grave* de la tierce à l'*aigu*, ou réciproquement.

Tous les phénomènes succinctement rappelés ici sont, en effet, *reversibles*, c'est-à-dire qu'ils se produisent du *grave* à l'*aigu* lorsqu'il s'agit de corps sonores dont la grandeur diminue et dont le nombre de vibrations augmente, suivant les progressions indiquées, et de l'*aigu* au *grave* lorsqu'il s'agit de corps dont la grandeur augmente et dont le nombre de vibrations diminue dans les mêmes proportions (1).

Telle est, dans ses grandes lignes, la loi générale de *consonance* ou d'*équilibre* des sons, connue aussi sous le nom de la *loi de résonance naturelle* (ou *harmonique*) des corps sonores, loi aussi simple, aussi impérieuse, aussi définitive dans son principe, qu'elle est multiple, souple et modifiable dans ses innombrables effets.

Tous les sons *consonants*, reproduisant partiellement ou totalement l'*équilibre*, à l'aide des intervalles qui viennent d'être énumérés, et dont la provenance nous est maintenant connue, sont *généralement superposables* en contrepoint (2).

Nous verrons par là suite que l'usage a fait subir à cette règle quelques extensions et restrictions plus apparentes que réelles.

Le *contrepoint note contre note* consiste donc en une mélodie formée de notes égales en nombre et en durée à celles du chant donné, et superposables à celles-ci, chacune à chacune, dans la même tonalité.

On peut conclure de cette définition :

1° Que le contrepoint noté contre note est avant toute chose une *mélodie*, c'est-à-dire qu'il reste soumis aux principes d'équilibre rythmique, de variété expressive et d'unité tonale reconnus nécessaires au thème musical quel qu'il soit ;

2° Que cette mélodie, supposée, dans un but de simplification didactique, semblable par le nombre et la durée de ses notes au chant donné, doit former avec lui une succession ininterrompue d'intervalles consonants (octave, quinte, tierce majeure ; quarte, sixte majeure, tierce mineure ; sixte mineure), qu'elle soit écrite au-dessus ou au-dessous ;

3° Que l'unité de tonalité existe non seulement dans le thème d'une part et dans le contrepoint de l'autre, mais encore et surtout dans leur ensemble, entendu simultanément : d'où la nécessité d'un certain discernement dans le choix des consonances employées par le contrepoint superposé au chant, afin d'obtenir un renforcement et par une atténuation de la *tonalité* préétablie dans

(1) Ce qu'on appelle *accord parfait*, dans la terminologie usuelle de l'harmonie, n'est pas autre chose que l'émission simultanée des sons dont le *nombre de vibrations* correspond aux proportions ci-dessus indiquées, soit en ordre *ascendant* (1, 2, 3, 4, 5, 6) — accord parfait *majeur*.
soit en ordre *descendant* ($\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$) — accord parfait *mineur*.

(2) En vertu du principe de *reversibilité* des *consonances*, il est à peine utile de remarquer que le mot *superposable* doit être appliqué ici à toute note consonante qui peut s'écrire soit *au-dessus* soit *au-dessous* d'une note donnée.

ce chant lui-même. Ce choix doit donc faciliter le plus possible la comparaison directe qui permet d'apprécier presque instinctivement les relations existant entre les notes du contrepoint — ou du chant — et le point de repère commun, c'est-à-dire la *tonique*.

Les divers intervalles, issus d'un son principal suivant les progressions dont il vient d'être parlé, sont plus ou moins aptes à remplir ce but, suivant leur rang vers l'aigu ou vers le grave, et la complexité plus ou moins grande de leurs rapports de vibrations avec la tonique.

Par là se révèle entre ces intervalles une sorte de hiérarchie qui permet de justifier une grande partie des *usages* établis dans l'élaboration du contrepoint note contre note.

AUGUSTE SÉRIEYX.

(A suivre.)

Publications nouvelles.



J.-M. MAYAN. *Le Chant et la Voix ; la Prosodie lyrique*. Paul Dupont, éditeur. — Dans cet ouvrage sérieux l'auteur énonce une grande vérité : « Pour tout le monde, dit-il, le fonctionnement de la voix est le même ; le son se produit par les mêmes effets et avec le secours des mêmes organes ». De là pour l'auteur nécessité d'instituer des règles pour le jeu régulier de l'organe, comme il y a des règles de prosodie ou de style.

Pour éviter les inconvénients du passage de voix de poitrine en voix de tête, « la seule solution, dit encore M. Mayan, est celle de *l'unité d'émission*, c'est-à-dire une seule manière d'émettre, d'attaquer, de diriger le son, pour toute l'étendue de la voix... La voix prend son appui, sa force et son timbre « dans le masque ». Il y aurait lieu ici de faire des réserves : l'unité d'émission est à rechercher par la jonction des registres, et non par *suppression*, suppression qui nous priverait des plus belles notes de la plupart de nos chanteurs, et du registre entier et très *naturel* de certains autres. Quant à la force vocale, elle dépend du courant d'air expirateur.

M. Mayan est d'avis, avec raison, de ne pas multiplier les exercices de vocalises et de les faire sur toutes les voyelles. La partie prosodique de son ouvrage sur l'art du chant est à remarquer, par la netteté des données et par les exemples. A propos du classement des voix, il indique le *répertoire* de chaque genre de voix ; ce qui est utile et pratique. Toutes réserves faites pour *l'attaque en tête*, qui est en désaccord avec les faits observés jusqu'à présent, l'ouvrage est sérieux et instructif.

PAUL LACOMBE. *Feuilles volantes. Danse à cinq temps*. Leipzig, Breitkopf et Hærtel. — Ces pièces sont charmantes, et si l'auteur n'y a point recours à cer-

tains raffinements modernes, c'est peut-être que le genre ne lui semble point les comporter. « Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid ? Que ne disiez-vous : Il fait froid ? » Il faut savoir être simple à propos, ce qui n'empêche pas d'être exquis. Le *Duetto*, entre tous, m'a paru d'une inspiration délicate et sincère. La Danse à cinq temps est ingénieuse, quoique M. Lacombe ait fait mieux sur ce rythme, qui lui est, comme on sait, familier. Recommandé à tous les pianistes. — L. L.

ALBERT ROUSSEL. *Trio* pour piano, violon et violoncelle. Paris, Bellon Ponscarme. — Cette œuvre remarquable, bien construite, claire, sincère en toutes ses parties, et profondément pensée, sera jouée au Concert de la *Société Nationale* du 4 février. Nous aurons alors occasion de l'étudier en détail.

Théâtres et Concerts.



OPÉRA. — *Daria* (livret de MM. Aderer et Iphraïm) a reçu bon accueil. C'est un drame bien fait, très clair, un peu sec pour l'Opéra. La musique de M. Marty, d'une couleur russe un peu intermittente, est pleine de talent. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

OPÉRA-COMIQUE. — Reprise de *Xavière*, de Théodore Dubois, poème de Louis Gallet ; — première représentation d'*Hélène*, poème lyrique en un acte, de Camille Saint-Saëns.

Il y a des pages charmantes dans *Xavière* ; l'harmonie est fine, l'orchestre intéressant et clair ; la chanson de saint François d'Assise, celle de la Grive et la bourrée d'Auvergne sont traitées d'une exquise manière. J'aime moins les airs sentimentaux que M. Devriès ténorise avec une voix de beurre. M. Fugère est un chanoine Fulcran plein de bonhomie, M^{lle} Thiéry une fort gracieuse Xavière ; M^{mes} Marié de l'Isle, Tiphaine et Cocyte, MM. Jean Périer et Huberdeau, complètent cette excellente interprétation. Il m'a semble que la bourrée d'Auvergne, réglée par M^{me} Mariquita, sentait un peu trop son cake-walk. — Sur l'œuvre de M. Th. Dubois, nous publierons prochainement une étude d'ensemble.

Le poème lyrique d'*Hélène* est, en effet, un poème plus qu'un drame, puisque l'œuvre se termine au moment où l'action, par le départ d'Hélène, se trouve engagée. C'est d'abord un simple tableau, le palais de Sparte, la nuit, une nuit de fête qui rougeoit de la lueur des torches. C'est ensuite un long monologue d'Hélène, qui a quitté son palais pour fuir, non pas Ménélas, mais la tentatrice Aphrodite ; et la déesse apparaît encore, sortant de l'onde amère, et reste impitoyable aux supplications de la possédée. Pâris se montre alors, et triomphe sans peine, malgré l'apparition d'Athénè et la vision de Troie incendiée. Les deux amants s'embarquent, et c'est fini. La musique est d'une clarté, d'une

simplicité, d'une élégance suprêmes ; le premier décor, très beau ; M^{lle} Garden a une royale noblesse d'attitudes, une tunique mauve exquise, et une voix pure, avec, toujours, un petit reste d'accent anglais. M. Clément, en prince phrygien tout bleu, semble taillé dans l'outremer ; et c'est un excellent chanteur. M^{lle} Sauvaget (Vénus) ferait mieux de ne pas chanter. C. Z.

CONCERTS CHEVILLARD. — 15 janvier. — Après la *Symphonie en ut mineur* (mauvais départ des violons, au début), on nous offrait une œuvre nouvelle, de M. Malherbe, *Amour sacré et amour profane*. Je n'aime pas mieux l'un que l'autre, dans la musique de M. Malherbe, s'entend. On a trouvé en général les idées plus vulgaires que celles du morceau de Fl. Schmitt, apprécié au dernier concert : cela tient peut-être à ce qu'elles sont plus à découvert. J'ai beaucoup aimé, en revanche, la brève allocution de M. Chevillard, qui a suivi : « Mesdames, Messieurs, M. Pablo Casals n'étant pas encore arrivé, nous allons jouer *Chéhérazade* (1) de Rimsky-Korsakof. » Ainsi se trouva devancée, par le retard d'un virtuose, l'heure de notre plaisir. Cette *Chéhérazade* est une merveille, un joyau oriental tout étincelant de rubis, de perles et de diamants ; et les mélodies qui en forment l'armature sont toutes d'or massif. Art de sensation, dira-t-on. Sans doute, et pourquoi pas ? Que serait l'art sans la sensation, et en quoi la sensation est-elle inférieure au sentiment, ou à l'idée ? Il y a des assemblages de couleurs ou de notes qui parlent plus à l'âme que les plus « expressives » mélodies et les plus logiques architectures. Tel est le cas ici : dans le conte arabe comme dans la musique du maître russe, la mer lourde où vogue Sinbad le marin, les monstres, les tempêtes, les combats, les jardins fleuris, le jeune prince et la jeune princesse, la fête à Bagdad, le naufrage, tout est une fantasmagorie aux vives couleurs, tout nous séduit, et nous captive, et nous transporte sans effort au pays des rêves. Cette musique qui ignore le développement classique est toujours nette en ses contours, riche en sa sonorité, soutenue de rythmes alertes et vivants, et d'une harmonie simple et large. Au fond, c'est le poème symphonique de Berlioz, harmonisé par Liszt, et nourri des libres mélodies de l'Orient. Il n'est point de plus savoureux mélange ; et l'on trouve en outre ici une forte unité d'inspiration qui manque à d'autres œuvres de l'école russe, et fait de *Chéhérazade* notre préférée peut-être.

Le *Concerto* de violoncelle de Schumann, bien joué par M. Casals, quoique dans une sonorité un peu rude, est une œuvre manquée qu'il valait mieux ne pas tirer de l'oubli. — L. L.

22 janvier. — Prix des places augmentés, services supprimés, en l'honneur de M. Pietro Mascagni. Grande affluence d'étrangers, Anglais, Américains, Roumains, Italiens, toutes les races : tableau. Deux messieurs olivâtres se perdent dans le programme, et prennent le second mouvement de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovsky pour l'Ouverture de la *Fiancée vendue* de Smetana, « un Italien sans doute » ; l'*allegro* qui suit, pour un *Scherzo* de Cherubini : « Il y a longtemps que je n'ai entendu ce Cherubini », déclare le plus âgé ; et quand c'est fini, le premier moment de stupeur passé : « Comme on sent bien le souffle du Maître ! » Un public ainsi composé ne pouvait que faire un vif succès au

1) J'écris ainsi, comme j'écris Pouchkine, Tchaïkovsky : nous n'avons aucune raison pour prérésenter le son *ch* par un *sch* allemand.

maestro italien, qui s'agite, glabre et bedonnant, et salue aux applaudissements, en désignant l'orchestre d'un geste de figurant d'opéra. Tout est médiocre, d'ailleurs, en cette interprétation dénuée d'accent et de rythme ; tout, sauf les *pianissimos*, qui sont remarquables : on ne les entend plus du tout. La *Symphonie pathétique* de Tchaïkovsky m'a paru plus emphatique et plus vide que jamais. L'Ouverture de la *Fiancée vendue*, dont on parlait récemment ici même, est fort gracieuse, et animée de rythmes charmants, autant que M. Mascagni me permet d'en juger. Une incroyable exécution de l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs* amène enfin quelques protestations. Ah ! quand M. Chevillard nous sera-t-il rendu ? — L. L.

CONCERTS COLONNE. — 15 janvier. — *Manfred*, la *Symphonie fantastique*. Rien à ajouter, ni à retrancher, aux éloges que nous a déjà paru mériter l'interprétation de ces deux œuvres.

22 janvier. — *La Croisade des Enfants*, de G. Pierné (mention honorable au Concours de la Ville de Paris). — La chronique du moyen âge raconte qu'une troupe nombreuse d'enfants, suivant l'exemple des bandes de croisés qui l'avaient précédée, s'achemina vers Jérusalem et périt dispersée sur les grands chemins ou engloutie dans la mer. Voilà le fond historique du poème de M. Schwob. Des voix d'en haut ordonnent aux enfants de partir pour la Terre-Sainte. Un petit aveugle, Alain, que guide par charité la petite Allys, ne peut résister à l'appel divin ; malgré les supplications des parents, ils s'en vont tous vers l'Orient (Le départ). Le chemin est long, le soleil brûlant ; ils chantent une ronde populaire, qui est le leit-motiv de cette 2^e partie (La grande route). Sur la grève, ils ramassent des étoiles de mer, qu'ils prennent pour de vraies étoiles tombées du ciel, et le marinier leur conte la légende de l'étoile... (La mer). Ils s'embarquent et font naufrage, mais Jésus leur apparaît, et ils ressuscitent en lui (Le Sauveur dans la tempête). La narration du récitant relie ces quelques épisodes.

Ce poème, qui voudrait être très simple et très naïf, sent le lettré moderne. Je trouve les réflexions suivantes plus dignes d'un théologien qui sait sa rhétorique que d'enfantelets du XII^e siècle : « Que toute angoisse sur terre soit volupté au Ciel ! Les yeux qui étaient fermés sont ouverts pour toujours. La fin de toute chose sainte est dans la joie. » Voilà le style du chœur final. Alain semble avoir lu Mæterlinck quand il dit à son aimée : « Le Seigneur est ici, dans le souffle de l'air, dans tes cheveux qui couvrent nos figures. » Partant de Jérusalem, il s'écrie en tribun : « Enfants, levez-vous, les chevaliers ont déposé leurs armes, les rois ne savent plus commander. » Si le poème n'a qu'une fausse naïveté, la partition, excepté dans la 2^e partie animée par un thème populaire, m'a paru d'un style un peu trop savant ou, pour mieux dire, trop moderne. J'y aurais voulu une couleur plus particulière, un accent plus archaïque, des mélodies, des rythmes, des timbres qui me transportent à une époque très reculée ; j'avoue que cela est très difficile, peut-être impossible, j'aurais désiré que l'auteur me ressuscitât ou m'inventât le moyen âge. Et néanmoins que de talent dans cette légende musicale ! Je louerai particulièrement tout le début de la 1^{re} partie, qui a de la vie et de la chaleur ; la scène sur la grève, où la musique avec force et précision donne vraiment l'impression du flot, sans tomber dans de puérils détails descriptifs ; la puissance de la tempête, qui gagnerait pourtant, à mon sens, à être

plus courte et moins assourdissante. En somme, cette musique d'un style toujours élevé et soutenu, d'une inspiration sincère, fait grand honneur à M. Pierné, et lui a valu une manifestation d'estime et de sympathie à laquelle sa modestie a presque donné les proportions d'un triomphe. L'interprétation a été convenable.

A. L.

CONCERTS LE REY. — 22 janvier. — Grand succès pour M^{lle} J. Lanrezac dans la *Chanson triste* de Duparc, la *Marguerite* de Schubert et la *Chanson ancienne* de Sauzay.

SALLE ÉRARD. — 10 et 23 janvier. — MM. Ferté et Chailley font connaître la *Sonate* pour piano et violon de Jean Huré, tirent de l'oubli le *Quatuor* (avec piano) de Castillon, et un *Quatuor* de Brahms. La dernière de ces belles séances aura lieu le 1^{er} février : œuvres de Boellmann, Rhené Bâton, Février, *Quatuor* de Saint-Saëns.

— 16 janvier. — M^{lle} Hélène Barry n'est certainement pas une virtuose ; elle n'a pas l'agilité acrobatique des doigts, ni l'impeccable mémoire ; mais elle a, ce qui vaut mieux sans doute, un jeu délicat, une jolie sonorité, et le sentiment musical. La *Sonate* en sol majeur de Brahms a été interprétée avec beaucoup de grâce et de fraîcheur par M^{lle} Barry et l'excellent violoniste Lucien Capet. Parmi les morceaux de piano, je citerai, comme particulièrement réussis, le *Prélude* en ut dièse mineur de Bach, le *Bavolet flottant*, de Couperin, une *Gavotte* de Corelli, et une charmante *Berceuse* de Stephen Heller. Concert très intéressant.

— 18 janvier. — Quatuor Luquin (MM. Luquin, Dumont, Rœlens et Richet). — Je ne crois pas que la Salle Érard ait souvent retenti d'acclamations plus nourries, plus sincères ni plus méritées. Impossible, en effet, de jouer le *Quatuor* de Debussy avec plus d'intelligence et de sentiment, ni dans une sonorité plus fondue et mieux équilibrée : les interprètes ont été dignes de l'œuvre, et je ne connais pas pour eux de plus bel éloge. La *Sonate* de Haëndel pour deux violons et piano a fait apprécier le style large, et cependant ému, de MM. Luquin, Dumont et de Lausnay. Une *Romance* de Fauré, un *Scherzo* de Chopin, le *Trio* de Th. Dubois et le très intéressant *Quintette* de Brahms figuraient encore au programme. Le Quatuor Luquin est une toute jeune société ; mais par le sérieux, le respect des œuvres et l'unité de l'interprétation, elle se place déjà au premier rang. — L. L.

SALLE PLEYEL. — 18 janvier. — Quatuor Calliat (M^{me} Calliat, MM. Calliat, Bittar Le Métayer, Jullien). *Quatuor* n° 72 de Haydn ; *Trio* n° 6 de Beethoven, *Quatuor* n° 12 de Beethoven. Très intéressante séance.

M^{me} MARIE MOCKEL. — M^{me} Marie Mockel a donné avec son succès habituel, le jeudi 27, une soirée où furent chantées des œuvres de G. Fauré et de l'excellent maître Sylvio Lazzari.

M. JOSEPH DEBROUX donnera les 2 février, 8 mars et 5 avril 1905, trois *Récitals*, consacrés uniquement aux œuvres de J.-M. Leclair (1697-1764), Senallé (1687-1730), Francœur (1698-1787), l'Abbé (1727-1787), Louis Aubert (1720-1771). Ces œuvres anciennes sont toutes nouvelles pour nous : remercions l'admirable artiste qui nous les fait connaître.

SALLE ÆOLIAN. — 17 janvier. — Concert donné par Arthur Rubinstein.

Œuvres de Bach, Beethoven, Schumann (*Carnaval*) et Chopin. Jeu agréable, sans rien de saillant ni de personnel.

— Voici le programme des douze séances que donnera cette année le Quatuor Parent, et qui auront lieu à la salle *Æolian* les vendredis 27 janvier ; 3, 10, 17, 24 février ; 10, 17, 24, 31 mars ; 7 avril 1905, à 9 h. très précises du soir.

Beethoven.	. . .	(Quatuors à cordes) 11 ^e , 14 ^e et Grande Fugue.
Mozart	. . .	Quintette et Quatuor à cordes.
Haydn.	. . .	Quatuor à cordes.
Schumann	. .	2 Quatuors à cordes, 1 Quatuor avec piano.
Brahms	. . .	2 Quatuors à cordes, Sonate (piano et alto).
César Franck.		Quatuor, Sonate, Quintette.
Vincent d'Indy		2 ^e Quatuor à cordes, Poème des Montagnes (pour piano), Sonate pour piano et violon (1 ^{re} audition).
Ernest Chausson.		Quatuor et sextuor avec piano.
Debussy	. . .	Quatuor à cordes, Œuvres pour piano.
De Wailly.	. .	Sonate (piano et violon). Œuvre nouvelle.
V. Vreuls	. .	Trio (piano, violon, violoncelle). Œuvre nouvelle.
Ravel.	. . .	Quatuor à cordes. Œuvre nouvelle.
Samazeuilh.	. .	Sonate (piano et violon). Œuvre nouvelle.
Jean Huré.	. .	Sonate (piano et violoncelle). Œuvre nouvelle.
Svendsen	. .	Quintette à cordes.

Il est inutile d'insister sur le haut intérêt de cet ensemble, ni sur les services que rendent aux jeunes musiciens M. Parent et son excellente phalange. Etant donnée aussi la modicité du prix de l'abonnement (de 40 à 25 francs pour la série), nul doute que tous les vrais amateurs de musique ne tiennent à entendre ces beaux concerts.

INSTITUT CATHOLIQUE. — Au cours pratique de *Chant grégorien*, dirigé par M. Amédée Gastoué et qui obtient tant de succès, vient de s'adjoindre un nouvel attrait.

A partir du 10 janvier, un ensemble de conférences est donné par M. P. Aubry, archiviste paléographe, sur « les à-côté du chant grégorien ». Sous ce titre, l'érudit musicologue traitera de l'origine des *proses*, des *séquences*, des *tropes*, des chants des *mystères*, de la paléographie *grégorienne*.

Sauf modifications ultérieures, ces conférences auront lieu : les mardis 10 janvier, 7 février, 4 avril, 9 mai et 6 juin.

L'inscription au cours est de 20 francs. Les personnes non inscrites paient un droit de 1 fr. par conférence.

SCHOLA CANTORUM. — 31 janvier. — M^{lle} Bl. Selva continue la série de ses concerts historiques : au programme, la 2^e *Sonate* de Kuhnau sur des scènes de la Bible, pièces de Couperin, Rameau, Scarlatti et Bach. Les prochaines séances auront lieu le 28 février, les 14 et 28 mars, 11 avril 1905.

— 27 janvier. — Reprise de l'*Orfeo* de Monteverdi (1670), dont on n'a pas oublié le succès de l'an passé.

Concerts annoncés : les 2 et 16 février, 2 et 16 mars, audition intégrale des œuvres d'orgue de Cés. Franck (M. G. Bret, M^{lle} Bl. Selva, le Quatuor Parent) ;

au programme du 2 février : *Pièce héroïque, Prélude, Fugue et Variations, Grande pièce symphonique* pour orgue.

Le 8 février, concert donné par M^{me} Camille Fourrier : mélodies de Cl. Debussy et Moussorgsky ; *Quatuor* de Debussy (le Quatuor Hayot), *Sonate* pour flûte de Bach (M. Barrère), *Suite*, avec trompette, de V. d'Indy (M. Lachanaud). Les œuvres, comme l'interprétation, seront, on le voit, de tout premier ordre.

THÉÂTRE TRIANON. — 21 janvier. — Première des séances Engel-Bathori (*Une heure de musique*) consacrée à Cés. Franck. Causerie par M. Arthur Coquard. La 2^e séance a lieu le 28 janvier, à 5 heures : œuvres de M. Gédalge.

CONCERTS ALFRED CORTOT. — 19 janvier. — Le programme de cette séance est aussi intéressant, aussi varié qu'on le peut souhaiter ; sauf le *Concerto* de violon de Beethoven, il ne comprend pas une seule œuvre qui figure au répertoire des autres concerts. Voilà qui est fort bien, d'autant plus que tout fut excellemment présenté par M. Cortot et son orchestre. M. Cortot dirige d'incomparable façon la musique de Liszt : il sait donner à l'interprétation toute la souplesse désirable, sans pourtant tomber dans l'excès.

Le poème symphonique *Festklænge* est une superbe page musicale, lucide, d'un parfait équilibre, d'une grande intensité de couleur, et qui, comme bien d'autres compositions de Liszt, laissées de côté on ne sait pourquoi, devrait depuis longtemps déjà avoir été popularisée ici. Peut-être, en quelque journée de loisir, sera-t-il amusant d'établir un parallèle entre cette page et *Fêtes* de M. Debussy.

J'aurais besoin d'entendre encore la *Rhapsodie moderne* de M. Vreuls ; à cette première audition, j'ai trouvé fort intéressant le travail thématique et orchestral de l'œuvre. J'ai dit récemment toute l'admiration que j'ai pour les mélodies de Moussorgsky et pour M^{me} Olénine qui en est l'interprète idéale. La grande artiste a remporté en l'occasion présente son succès coutumier avec la *Chambre d'enfants*, ainsi qu'avec deux autres pièces orchestrées par M. Cortot avec tact et de très heureuse façon. Des fragments symphoniques de l'*Orfeo* de Monteverdi complétaient le programme. — M.-D. C.

ELYSÉE PALACE. — 26 janvier. — Œuvres de Louis Lombard, dirigées par l'auteur : *Air de Ballet, les Lacs Lombards, Guignol, Élégie*.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. — 24 janvier. — MM. Sapellnikof et Henri Marteau donnent une correcte interprétation de la *Sonate en mi bémol* de Beethoven. M^{me} Jeanne Raunay est exquise dans la *Phidylé* de Duparc.

CONCERTS ANNONCÉS : 1^{re} QUINZAINE DE FÉVRIER. — *Grande Salle Pleyel*.

Le 1^{er} M. Raymond Marthe, violoncelliste, soir.

2 M. Joseph Debroux, violoniste, —

4 La Société nationale de musique, —

5 M^{me} Breton Halmagrand (élèves de), journée.

6 M. Vincent d'Indy, soir.

7 M. Armand Forest, —

9 M. Daniel Herrmann, —

10 M^{me} Landowska (1^{re} séance), —

11 M^{me} Olénine d'Alheim, —

13 M^{lle} Cécile Meüdt, —

14 M^{lle} Gaüda, —

15 M^{lle} Henriette Menjaud, —

Actes officiels, Informations et Correspondances

LÉGION D'HONNEUR. — Tous nos compliments à M. Arthur Coquard, l'excellent compositeur (dont les titres seraient vraiment trop longs à énumérer !...), et à M. Nadaud, le professeur éminent du Conservatoire, récemment nommés chevaliers de la Légion d'honneur.

CONCOURS CRESSENT. — Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur la proposition de M. Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts, vient de décider, avec le consentement des représentants actuels des héritiers Cressent, que le *Concours Cressent*, qui jusqu'ici avait été exclusivement ouvert aux œuvres de composition musicale dramatique, serait, cette année, réservé aux œuvres de compositions musicales symphoniques.

Aux termes du règlement élaboré à ce sujet, les compositeurs qui désireront prendre part au concours auront le choix entre les trois formes suivantes :

- 1° Symphonie proprement dite ;
- 2° Suite d'orchestre ;
- 3° Poème symphonique avec soli et chœurs.

Sont exclues du concours les œuvres présentant un caractère liturgique et celles qui ne seront pas entièrement inédites.

Les partitions devront être adressées *franco* à la Direction des Beaux-Arts, bureau des théâtres, 3, rue de Valois, du 1^{er} au 31 mars 1906.

La Direction des Beaux-Arts fait parvenir le programme du concours à toute personne qui en fait la demande.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté du 9 décembre, M. Busser, ancien grand prix de Rome, chef d'orchestre et chef des chœurs de l'Opéra-Comique, est nommé professeur de la classe d'ensemble vocal, en remplacement de M. G. Marty, appelé à d'autres fonctions.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra. Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Novemb.	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.125 41
23 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	12.585 92
25 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	16.798 84
26 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.492 50
28 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. L. De-libes.	16.809 91
30 —	<i>La Favorite.</i>	Donizetti.	14.741 76
2 Décemb.	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	14.645 84
3 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	13.616 50
5 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	13.327 91
7 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.982 26
9 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	C. Erlanger.	15.040 34
10 —	<i>La Favorite.</i>	Donizetti.	12.197 50
11 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	6.677 50
12 —	<i>Samson et Dalila. — La Mala-detta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	14.673 41
14 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	15.248 26
16 —	<i>Salammbô.</i>	Reyer.	14.731 84
17 —	<i>Samson et Dalila. — La Mala-detta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	12.610 50
19 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	20.099 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Nov. mat.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.329 50
20 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	5.787 50
21 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	4.505 »
22 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	6.270 50
23 —	<i>Don Juan.</i>	Mozart.	8.653 50
24 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	8.936 80
25 —	<i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	8.368 50
26 —	<i>Alceste.</i>	Gluck.	9.549 40
27 — matinée	<i>Don Juan.</i>	Mozart.	9.463 50
27 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.528 50
28 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.602 50
29 —	<i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	5.629 »
30 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.373 50
1 ^{er} Déc.	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.529 »
2 —	<i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.638 »
3 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	9.302 40
4 — matinée	<i>La Fille du Régiment.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Donizetti. Massenet.	8.742 50
4 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>La Vie de Bohême.</i>	Mascagni. Puccini.	6.733 50
5 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	4.591 »
6 —	<i>Les Noces de Jeannette.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Massé. Massenet.	5.154 50
7 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.664 50
8 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.301 30
9 —	<i>Don Juan.</i>	Mozart.	7.616 »
10 —	<i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	9.473 88
11 — matinée	<i>Le Chalet.</i> — <i>La Traviata.</i>	Adam. Verdi.	7.381 50
11 — soirée	<i>Le Toréador.</i> — <i>Lakmé.</i>	Adam. L. Delibes.	5.538 50
12 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.581 »
13 —	<i>Don Juan.</i>	Mozart.	7.533 50
14 —	<i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.577 50
15 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	8.255 »
16 —	<i>Cavalleria Rusticana.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Mascagni. Massenet.	7.102 »
17 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.692 40
18 — matinée	<i>La Fille du Régiment.</i> — <i>Le Jongleur de Notre-Dame.</i>	Donizetti. Massenet.	7.032 »
18 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.753 50
19 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.613 50

LYON. — Par arrêté du 19 décembre 1904 de M. le Préfet du Rhône, M^{lle} Bas, répétiteur à l'Ecole de musique succursale du Conservatoire national, à Lyon, est nommée professeur adjoint audit établissement.

MONTPELLIER. — Par arrêté préfectoral du 21 décembre 1904, M. Forestier (Xavier), chargé du cours préparatoire de solfège à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Montpellier, est nommé professeur titulaire à cette Ecole.

DIJON. — A la date du 23 décembre 1904, M. le Préfet de la Côte-d'Or a nommé M^{lle} Matthieu et M^{me} Cuinat-Lagrange, professeurs suppléants à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, pour l'enseignement du chant.

MOULINS. — Par arrêté de M. le Préfet de l'Allier, en date du 30 décembre dernier, M. Cornier (Charles) est nommé professeur de clarinette à l'Ecole nationale de musique de Moulins en remplacement de M. E. Valude, démissionnaire.

BORDEAUX. — La seconde partie de la tétralogie wagnérienne, *La Valkyrie*, vient d'être créée dans notre ville avec une splendeur inaccoutumée. Le concours de M^{me} Jane Marcy et de M. Cornubert n'a pas peu contribué à mettre en relief et à faire savourer les parties les plus ténébreuses de cette partition.

L'enthousiasme très grand professé pour le génie de Bayreuth, qui avait réuni l'élite de nos compatriotes, s'est cependant manifesté avec une mesure tant soit peu provinciale ; cela tient surtout à la difficulté toujours nouvelle pour la plupart d'assimiler à leur tempérament cette musique qui ne demande cependant qu'un peu de perspicacité pour être comprise et qui atteint le plus haut point du sublime lyrique.

Sauf cette petite restriction, ce chef-d'œuvre admirablement monté par notre excellent directeur M. F. Boyer a soulevé d'innombrables ovations et la plus large part du succès revient sans contredit à M^{me} J. Marcy qui, dans le rôle de la Valkyrie, a déployé toutes les ressources dramatiques que sa magnifique voix, à la fois puissante et tendre, lui a permis de nous offrir — ce qui lui a valu du reste une superbe palme et chaleureuses ovations. — M. Cornubert (Siegmund) a composé son rôle avec science et ampleur ; l'organe n'est cependant pas parfait et le style quelque peu affecté.

Le reste de l'interprétation était confié à *nos artistes*, MM. Blancard, Sylvain, M. A. Baron, Nady-Blancard, qui ont justifié une fois de plus la belle confiance et le haut témoignage de satisfaction qu'ils reçoivent chaque jour. Le jeune maestro E. Montagne conduit toujours et à coup sûr sa pléiade d'artistes, qu'il mène véritablement à la victoire. Nos sincères félicitations pour ce nouveau triomphe.

Un des plus chaleureux accueils est réservé à la musique de la Garde républicaine, autorisée par le Ministre à prêter son concours à l'inauguration du monument Gambetta, qui aura lieu le printemps prochain.

Notre gracieuse ballerine, M^{lle} Régina Badet, qui a prêté son concours à la 1000^e de *Carmen*, est engagée à l'Opéra-Comique, à partir du mois de mai.

Le 4^e Concert à *Sainte Cécile*, avec le concours de M. Chassang, des concerts Lamoureux, et M. G. Enesco, dont la *Revue Musicale* a récemment publié le portrait et la brillante biographie, était composé des morceaux suivants :

- | | |
|---|---------------|
| I. <i>Symphonie en ré mineur</i> | CÉSAR FRANCK. |
| II. <i>Edith au col de cygne</i> | G. HUE. |
| III. <i>Concerto pour violon</i> | BEETHOVEN. |
| IV. <i>Les Chansons de Miarka</i> | A. GEORGES. |
| V. <i>Suite d'Orchestre</i> (1 ^{re} audition). | G. ENESCO. |

Le succès du *Jongleur de Notre-Dame* s'accroît de jour en jour dans notre

ville ; c'est ainsi que la 10^e représentation a fait salle comble. Brillamment interprété par MM. Boyer, notre sympathique directeur (dans Boniface), Leclerc (Jean) et Blancard (le prieur), l'heureux chef-d'œuvre de Massenet est certainement une des meilleures créations lyriques offertes aux Bordelais depuis quelques années.

JOS. GRIMO.

BRUXELLES. — La direction du théâtre de la Monnaie s'est particulièrement distinguée pendant le mois de décembre, où il nous a été donné d'assister à une série de représentations en tous points réussies et qui font honneur à la direction aussi bien qu'aux exécutants.

Ce fut d'abord la première d'*Alceste*, qui aura été l'événement par excellence de la saison artistique. Mise en scène irréprochable, interprétation unique, rien n'avait été négligé pour assurer le succès de cette pièce qui a répondu à toutes les espérances. La voix opulente et sonore de M^{me} Litvinne s'est déployée à merveille, en même temps que son âme d'artiste s'épanchait tout entière, avec un enthousiasme qui ne s'est pas démenti un instant. L'air de « Divinités du Styx », enlevé avec une puissance et un éclat vraiment tragiques, a transporté l'auditoire, qui a fait ovation sur ovation à la grande artiste, laquelle a d'ailleurs montré la même conviction, la même flamme inspirée jusqu'au dernier acte.

Signalons qu'à la différence de ce qui s'était fait à l'Opéra-Comique de Paris, où l'Apollon qui se dressait au milieu du temple, dans le décor du 2^e acte, était une statue en bronze, très belle reproduction de l'*Apollon Didymien* du Louvre, on a choisi un Apollon hiératique dont un plâtre existe ici, au musée du Cinquantenaire, l'Apollon de Tenea, avec les yeux en émail bleu, la bouche et les cheveux dorés, suivant les traditions de l'art grec primitif.

Le chef-d'œuvre de Gluck avait été donné une fois à la Monnaie, à la fin du XVIII^e siècle ; mais il est certain que cette représentation fut loin d'avoir reçu les mêmes soins que celles auxquelles nous avons pu assister et dont on peut considérer la reprise comme une véritable première qui fera époque dans les annales de la Monnaie.

M. Van Dyck, qui était déjà en représentations à Bruxelles, a chanté la *Valkyrie* à côté de M^{me} Litvinne, imprimant un éclat exceptionnel aux deux représentations extraordinaires données les 27 et 31 décembre, qui réunirent deux des plus grands chanteurs wagnériens de l'époque.

Le 3 janvier, nous assistions à la première de deux œuvres de M. Albeniz qui caractérisent bien les tendances actuelles de l'école espagnole.

Pepita Jimenez est une adaptation scénique d'un conte de Juan Valera dont une traduction a paru chez Calmann-Lévy sous le nom de *Récits andalous*. Dans cette comédie lyrique toutes les situations sont commentées par un accompagnement orchestral très fouillé, très étudié, variant très loin les thèmes mélodiques dont le caractère s'apparente étroitement au rythme ternaire presque exclusivement employé pour souligner les danses et les jeux, aussi bien que les lamentations, à quelques récits près. Sur un sujet assez peu consistant, l'auteur a brodé de main experte une musique sérieuse, mais délicate et spontanée. Nous sommes ici en plein système de mélodie continue, conservant strictement son caractère de finesse et de distinction. — A. REBECQ.

LILLE. — Société de musique. — 18 décembre. — La Vestale de Spontini (1).

(1) Il existe une *Vestale* de Mercadante, représentée en 1841.

— La Société de musique de Lille a consacré son deuxième concert à l'exécution intégrale, ou presque, de cet opéra fameux, et cela avec un succès remarquable, devant plus de trois mille personnes.

La *Vestale* est le chef-d'œuvre de Spontini, et le meilleur opéra qui ait été composé sous l'Empire. Représenté pour la première fois à l'Académie impériale de musique, le 15 septembre 1807, il fut joué avec un succès immense qui a duré 30 ans. Les reprises (en 1854) laissèrent le public indifférent.

L'*Ouverture* est d'un beau caractère, et, par certains détails d'instrumentation qu'on retrouve dans l'introduction de *Tancrède*, on voit combien Rossini a emprunté à son compatriote. Commencée par un *andante* très expressif, elle se continue et se termine par un *presto agitato* plein de mouvement.

Le premier acte avec ses grands récitatifs est d'une belle et noble exposition. L'hymne du matin que chantent les vestales est tout à fait dans le style de Gluck, ainsi que l'air de la grande prêtresse : *L'amour est un monstre barbare*, morceau qui rappelle l'air de la haine d'*Armide*. Très touchante, la scène où Julia restée seule se débat entre l'amour qu'elle éprouve pour Licinius et ses devoirs de vestale, et quelle passion dans l'air admirable : *Licinius, je vais donc te revoir*, dont les cris douloureux se prolongent jusqu'à la marche triomphale, à laquelle Berlioz a emprunté certaines sonorités pour la marche des *Troyens*!

Le second acte est un chef-d'œuvre. Nous rappellerons entre autres l'air si pathétique en *ut* mineur : *Impitoyables Dieux* ; celui de Licinius : *Les Dieux prendront pitié* ; le duo classique : *Sur cet autel sacré*, et enfin le finale joué si souvent dans les concerts et avec tant de succès (Luigini le donna aux concerts du Conservatoire de Lyon en 1885).

Le dernier acte, moins important, renferme encore de grandes beautés : l'air de Licinius, le duo avec le grand prêtre, la marche funèbre, la plainte de Julia : *Toi que je laisse sur la terre*, le chœur d'allégresse final, en *si* bémol, dont Rossini s'est souvenu dans *Moïse*.

L'interprétation était de premier ordre : M^{mes} Litvinne, Auguez de Montalant, et pour les hommes Cazeneuve, et Baer qui, par la beauté de sa voix, l'autorité de son style dans les récitatifs, écueil de tant de nos chanteurs, s'est affirmé un artiste de premier ordre.

Nous avons dit déjà ici ce que nous pensions des chœurs de la Société. Je répète qu'à l'heure actuelle je ne connais pas, en France, d'exemple de masses chorales de cette importance possédant autant d'intelligence musicale, de talent et de qualité de voix. Il faudrait aller en Allemagne, et encore...

L'orchestre, un peu réduit au rôle ingrat et difficile d'accompagnateur, s'est tiré adroitement de cette musique un peu vieille pour notre époque sous la baguette sagace de M. Maquet, dont le talent sait se plier à tous les styles et à toutes les musiques.

D^r GAUDIER.

LONDRES. — Ce mois-ci nous avons plutôt souffert d'un embarras de richesses, car presque tous les soirs il y a eu concerts, principalement dans les salles Erard, Steinway, Bechstein et Broadwood ; quelquefois même il y a eu concert l'après-midi aussi bien que le soir. Néanmoins leurs longs programmes n'ont qu'un médiocre intérêt pour un pays étranger. Les concerts d'orchestre ont été beaucoup plus intéressants, quoique l'orchestre de Queen's Hall ait eu un succès assez douteux dans le Poème symphonique *Penthesilea* (Hugo Wolff) et dans

Hexenlaid, de Schillings. *L'Après-Midi d'un faune*, de Claude Debussy, a été appréciée. — Victor Maurel a eu un énorme succès au concert qu'il a donné dernièrement ici, et a prouvé qu'il est aussi artiste dans la salle de concert que sur la scène de Covent-Garden. Le *London Symphony Orchester*, sous l'habile direction de Steinbach, a donné une superbe audition d'œuvres magistrales des fameux maîtres Bach, Beethoven, Brahms.

M. Edward Elgar a accepté la chaire de musique récemment créée à Birmingham. Les amis de son art espèrent que la chaire ne deviendra pas un « fauteuil ». — Le programme du concert d'orchestre du jour de l'an du *Queen's Hall* contient une nouveauté intéressante, qui n'est rien moins que trois nouvelles ouvertures écrites par Richard Wagner, il y a à peu près cinquante ans : *Polonia*, *Rule Britannia*, *Christophe Colomb*.
HUGO CONRAT.

MONTPELLIER. — *Les concerts*. — A défaut de concerts de musique, nous avons des concerts de virtuoses. Quand ils ont nom Thibaud, on ne songerait pas à s'en plaindre, si l'on ne trouvait au programme des jongleries telles que les *Airs bohémiens* de Sarasate. Pourquoi faut-il qu'un artiste de cette valeur, après avoir interprété avec respect et émotion la *Sonate* de Franck, et surtout après l'avoir fait comprendre à l'intégralité d'un public plutôt modéré dans ses sympathies, se croie obligé de montrer l'agilité de ses doigts ? Quand donc comprendra-t-on que, même en province, nous désirons seulement de la musique et non des études ?

Apart ce détail, — d'ailleurs essentiel, — on ne saurait trop admirer l'intensité de l'expression et la pureté du style de M. Jacques Thibaud.

M. Julien Thibaud, qui l'accompagnait, a interprété avec vigueur sinon avec âme l'*Apassionata*. Il fut meilleur dans la *Sonate* de Franck.

Concert Wurmser. — Que faut-il reprocher à M. Wurmser ? comment se fait-il qu'avec l'élégance infinie de son doigté et de son toucher, on n'ait pas une minute l'impression de la pensée de l'auteur, mais simplement celle d'une perpétuelle recherche d'effets malheureux ? On s'est aussi demandé sans cesse quelle occupation urgente poussait M. Wurmser à accélérer et à précipiter le mouvement de tout ce qu'il a interprété. Ajoutons que les fantaisies pour piano sur des opéras, serait-ce *Don Juan*, ne nous paraissent pas si précieuses qu'à nos pères. La musique de piano manquerait-elle ?

Avec M. Wurmser, M^{lle} Povla Frisch a chanté une très intéressante série de lieds, allemands et français. On ne saurait trop l'en remercier, car cette forme musicale, une des plus émouvantes et des plus expressives, est généralement peu donnée en province. M^{lle} Frisch, dont la diction est excellente, a été particulièrement intéressante dans l'*Impatience* de Schubert, et dans la très voluptueuse *Ode Saphique* de Brahms.

Société de concerts de Musique classique. — Une compagnie de quartettistes composée de MM. Carles et Bouillon, violonistes, Ballé, altiste, et Flouch, violoncelliste, et un pianiste, M. Bérard, ont entrepris de donner une série d'auditions de musique de chambre. Nous n'insisterons pas sur l'intérêt de cette tentative. Pour des raisons probablement mystérieuses, la musique de chambre, la plus intime et la plus émue, la plus profonde et la plus expressive, est de toutes les musiques la moins répandue en province.

Au programme de la première audition se trouvaient le *Quatuor* 1 de Beethoven

et le *Quintette* de Franck. Un peu flou, le quatuor, et manquant visiblement de travail, au moins dans l'*allegro* initial. En revanche, l'interprétation du quintette fut remarquable. Il fut rendu avec respect et émotion, les thèmes suffisamment mis en relief, le sentiment soutenu et homogène. Une pareille exécution nous permet d'espérer des auditions intéressantes.

Dans le même concert M. Raymond Bérard, qui avait montré un sentiment musical très profond dans sa partie du quintette de Franck, donna une interprétation très fougueuse et très romantique d'une polonaise de Chopin.

Grand-Théâtre. — Après avoir somnolé pendant près de trois ans et chômé complètement ces derniers temps, le Théâtre de Montpellier, sous la direction de M. Marius Granier, vient à nouveau apporter sa part au mouvement artistique.

Nous ne parlerons pas aujourd'hui des pièces représentées : éternellement semblables. Quand donc sera-t-on débarrassé des *Mignon* et des *Lakmé*? On nous promet d'ailleurs à bref délai la *Reine Fiamette* et le *Jongleur de Notre-Dame*.

Cependant il nous a été permis d'apprécier la valeur des artistes qui donnent un ensemble très satisfaisant. Je mentionnerai spécialement M. Galland, de l'Opéra-Comique, M. Van Neym et surtout M^{lle} J. Mérey. Cette artiste joint à une voix d'une richesse infinie le jeu le plus naturel et le plus vécu. On doit lui être particulièrement reconnaissant d'adopter dans un théâtre méridional, où les succès de roulades sont si faciles, la méthode plus sobre du Théâtre de la Monnaie, où elle était précédemment. Il est certes très agréable d'entendre une jolie voix, mais le plaisir esthétique est tellement supérieur à sentir une belle création du génie dramatique et lyrique ! C'est avec impatience qu'on attend M^{lle} Mérey dans le personnage si délicat et si vivant de la petite reine Fiametta.

ANDRÉ ARON.

MONTE-CARLO. — Les concerts de Monte-Carlo ont commencé le 24 novembre par la 9^e *Symphonie*... sans les chœurs, et jouée dans l'ordre suivant : *Allegro*, *adagio*, *scherzo*. La suppression de la partie vocale et la terminaison brusque sur les trois mesures en unisson du *scherzo* sont d'un effet un peu décevant. Au même programme : *Ce que l'on entend sur la montagne*, le premier des douze poèmes symphoniques de Liszt.

Au 2^e concert (1^{er} décembre), la symphonie *Jupiter ; In der natur*, une des trois ouvertures composées par Dvorak en Amérique, et les trois premières parties de la délicieuse *Psyché* de César Franck. Là encore nous avons regretté que l'absence de chœurs n'ait pas permis d'exécuter entièrement ce chef-d'œuvre.

Et c'est encore sans chanteurs que nous furent donnés les *Adieux de Wotan*, joués au 3^e concert (8 décembre) par l'orchestre seul après l'*Apprenti sorcier* et *Sadko*, deux perles. On ne saurait comparer l'œuvre de Rimsky-Korsakow à la *Jeanne d'Arc* de Mozskowski, bien inférieure, par laquelle commençait la séance. Ce poème symphonique, divisé en quatre parties : *Vie pastorale et visions ; méditations sur le passé ; entrée à Reims ; prison, mort et apotheose*, a paru très long et pas toujours à la hauteur du sujet qui l'a inspiré.

A noter encore une très brillante interprétation de la *Symphonie en ut majeur* de Schumann au 4^e concert (16 décembre), et au 5^e la reprise de la 6^e *Symphonie* de Glazounow, déjà jouée avec succès à la saison dernière, ainsi qu'une fine exécution de *Casse-noisette*, de Tchaïkowsky, ballet gentillet, mais un peu mince.

Comme l'on voit, l'école russe était largement représentée sur les programmes de ces derniers concerts

NICE. — *Opéra*. — Le 26 décembre a eu lieu la création de l'*Epreuve*, opéra de M. Ch. Pons, dont ce sont les débuts au théâtre.

Présentée comme oratorio et sous le titre du *Christ au désert*, cette œuvre obtint un classement très honorable au dernier concours de la ville de Paris. Ce premier succès a engagé les auteurs à remanier leur drame sacré afin de lui faire voir les feux de la rampe.

Les trois actes ainsi obtenus nous montrent Satan essayant de tenter le Christ et le soumettant à trois épreuves : la faim, la puissance et l'amour. C'est cette dernière tentation qui constitue la principale action dramatique. Une caravane composée surtout de femmes esclaves traverse le désert où se tient en prière Jésus (que les auteurs appellent Jehozuah pour ne froisser aucune susceptibilité). Le pas alourdi des voyageurs fatigués est marqué à l'orchestre par une marche pesante d'une jolie couleur. Le Nazaréen, par sa parole persuasive, fait libérer les malheureuses esclaves. L'une d'elles, Medhora, en garde pour son libérateur plus que de la reconnaissance, et au deuxième acte c'est de cette affranchie, devenue une courtisane célèbre, que se sert Satan pour tenter de nouveau Jésus. Cette tentatrice, qui semble vouloir résumer en elle Salomé, Marie Madeleine, Kundry et Thaïs, échoue dans son entreprise, et c'est elle au contraire qui, touchée par la grâce, renonce aux joies de ce monde.

Le défaut de ce poème est d'être trop sacré pour un opéra et trop profane pour un oratorio. La forme primitive de l'ouvrage reste forcément prédominante, de sorte que les caractères sont musicalement insuffisamment développés et les personnages ne vivent pas. Du reste, la partie vocale est assez mal écrite et sans intérêt, et c'est surtout par la partie orchestrale que vaut cet ouvrage.

Le compositeur, contrairement à ce que l'on pourrait supposer à la lecture du sujet, s'inspire beaucoup plus de Gounod que de Massenet. Il a de ces deux maîtres la tournure mélodique et le charme, moins l'originalité. Ses phrases ont un contour ondoyant et caressant et passent par une série de modulations, peut-être trop nombreuses, mais très douces : l'auteur semble éviter les dissonances de l'école moderne. Les parties purement dramatiques sont gauchement écrites ; mais tout le reste est composé dans un style polyphonique supérieurement traité. L'instrumentation de M. Ch. Pons est assez variée, quoique timide, et le musicien semble affectionner surtout les timbres composites chers à Wagner. Elle a une qualité très appréciable : elle n'est pas bruyante. — En résumé, œuvre de début musicalement intéressante.

Décors et mise en scène très soignés. Interprétation médiocre et sans nuance ; il est vrai que la faute n'en est pas entièrement aux acteurs. Au contraire, l'orchestre, conduit par M. Dobelaer, a été parfait

La saison théâtrale a commencé à l'Opéra par *Sigurd*. La troupe, bonne dans son ensemble, vient d'être admise entièrement par la commission théâtrale, à qui incombe à Nice le soin de juger et de recevoir les artistes lyriques après leurs débuts. Parmi ces artistes il faut surtout citer les soprani H. Therry, Vera Nimidoff ; les ténors J. Gautier, Th. Salignac, Flachet ; les basses Layolle, Lafont et Laskin. A noter le succès de M^{me} Charlotte Wyns dans ses divers rôles, et les heureux débuts de M^{lle} Cesbron (de l'Opéra-Comique)

dans la *Bohême* et dans *Louise*, qu'elle joue avec une simplicité émouvante.

Le succès (relatif) de l'œuvre de M. Charpentier et son maintien au répertoire de notre première scène suggèrent quelques réflexions. J'ai ouï dire que l'auteur ne voyait pas, au début, d'un bon œil, son roman musical représenté à Nice. Il redoutait sans doute l'indifférence, l'hostilité peut-être d'un public élégant et superficiel qui, cherchant surtout des plaisirs faciles, eût pu s'offusquer du sujet et ne pas avoir la patience d'écouter une musique indépendante et forte (quoique non exempte d'une certaine recherche de l'effet). Le sujet, au contraire, l'a ému par son côté sentimental et la musique a plu à quelques-uns qui, critiques et public, l'assimilent volontiers à celle de la nouvelle école italienne, plus réaliste qu'impressionniste, fort en honneur dans la région.

— Au Casino, la saison d'opéra comique s'est ouverte avec succès par *Lakmé* et *Carmen*, avec M^{me} Charlotte Wyns et M. Thomas Salignac.

— A la Jetée-Promenade, le grand orchestre de M. Gervasio, un chef très remarquable, nous donne de beaux concerts. Depuis le commencement de l'hiver nous avons eu des festivals Massenet, Reyer, Saint-Saëns, des concerts classiques et des avant-midi-concerts (c'est le titre donné à des séances qui ont lieu dans la matinée) aux programmes heureusement composés.

EDOUARD PERRIN.

NEW-YORK. — Une curieuse reprise des *Folies amoureuses* de Regnard vient d'être donnée en Amérique par le Cercle français de l'Université Harvard, qui depuis dix-huit ans s'efforce de faire connaître au public américain les chefs-d'œuvre de notre scène. La pièce était accompagnée du *Prologue* et du *Ballet de la Folie*, c'est-à-dire telle qu'elle fut présentée au public parisien en 1704 par l'auteur lui-même. Poussant même leur esprit d'initiative intelligente plus loin, les membres du Cercle français, qui représentaient il y a quelques années la première du *Pédant joué*, de Cyrano de Bergerac, réussirent à découvrir le manuscrit original de la musique qu'écrivit Gilliet pour la représentation de 1704, musique qui ne fut jamais imprimée et qui a disparu du répertoire de la Comédie-Française. Malgré les difficultés techniques d'interprétation, la partie musicale a eu le plus vif succès, et le jeu sûr et fin des acteurs a soulevé l'enthousiasme des nombreux spectateurs. C'est là une très intéressante reconstitution qui mérite d'être signalée et qui témoigne une fois de plus de la manière si entendue avec laquelle la Fédération de l'Alliance française aux Etats-Unis s'occupe de la langue française et de notre littérature en Amérique.

— Le numéro sur la chanson populaire en dehors de la France, annoncé pour le 15 février, ne paraîtra que le 1^{er} mars 1905, les renseignements demandés en Russie et en Finlande ayant été retardés par les troubles de Saint-Petersbourg.

Erratum.

Une transposition de paragraphes s'est produite dans l'article de M. Calvocoressi sur Edward Elgar (numéro du 15 janvier).

Prière d'intercaler, entre la cinquième et la sixième ligne de la page 43, tout ce qui vient, page 44, après ces mots : *En 1882, M. Elgar... jusqu'à... la sincérité* (page 45, ligne 29).

Le Gérant : A. REBECQ.