

LA  
REVUE MUSICALE

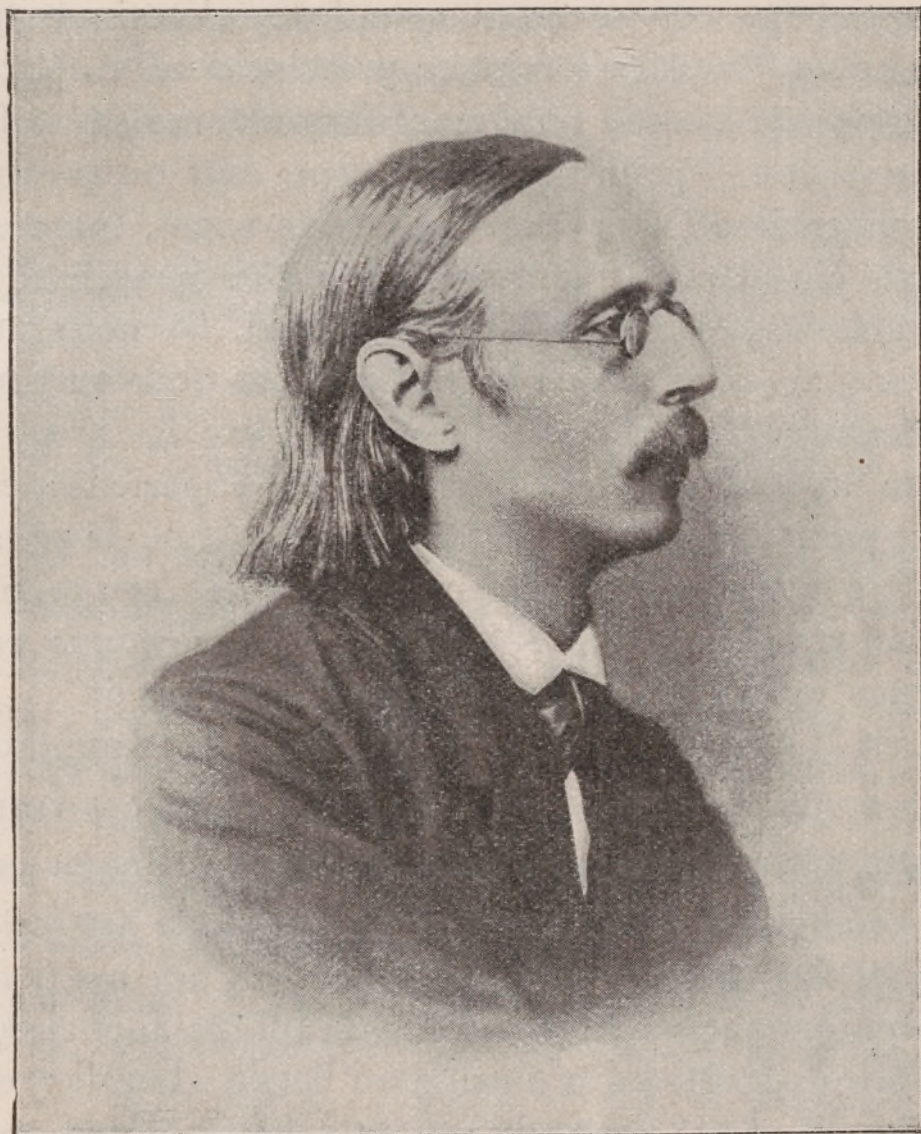
---

N<sup>o</sup> 4 (cinquième année)

15 Février

1905.

---



Peter CORNELIUS  
(1824-1874)

Né à Mayence, fils d'un comédien et neveu du grand peintre qui porta le même nom que lui, Peter Cornelius étudia la musique à Berlin, sous la férule sévère de Dehn ; mais ses études de contre-point ne lui firent pas perdre la fraîcheur de son inspiration. Il sut de même garder son indépendance de pensée à côté de ses illustres amis Liszt et Wagner : cet hôte assidu de Weimar ne composa que des lieder, un opéra comique, le Barbier de Bagdad (1858) et deux opéras : le Cid (1865) et Gunloed (œuvre posthume). Très modeste, Peter Cornelius ne publia de son vivant qu'une faible partie de ses œuvres. L'édition complète, entreprise aujourd'hui par la maison Breitkopf et Hærtel, de Leipzig, permettra de mieux apprécier ce gracieux talent.



## LA PENSÉE MUSICALE

### IV. — L'ORGANISATION DES IMAGES.

(Cours du lundi. — Résumé.)

L'ensemble de la musique (variété des genres, des œuvres et des écoles) apparaît comme une chose extrêmement complexe, chaotique, parfois contradictoire. Instinctivement, l'esprit cherche un principe d'unité. Je crois le trouver dans un fait qui n'a pas été encore nettement formulé, mais à la lumière duquel tout s'éclaire. Le musicien — primitif ou moderne, naïf ou savant — *pense avec des sons* (ou, plus exactement, avec des rapports de sons), comme le littérateur pense avec des mots. En d'autres termes, il y a une pensée musicale dont le propre est d'être intraduisible par le langage verbal. Si nous arrivons à justifier cette thèse, l'extrême diversité de la musique ne nous surprendra pas plus que celle de la littérature.

Pour dissiper un malentendu qui, je le sais par expérience, est tenace, j'insiste d'abord sur ce point essentiel de notre définition, que la pensée musicale a pour originalité d'être inaccessible aux formules verbales, et que, par conséquent, *penser en musique* ne veut nullement dire *raconter des histoires en musique*. Indiquons par quelques exemples précis ce qui est l'opposé de la théorie que je défends. Platon (*Lois*, II, 669-670) déclare ne pas pouvoir comprendre la musique et la rattacher à un genre d'imitation sérieuse, quand elle est sans paroles (*ἀνευ λόγου*). Ch. Lévêque a repris pour son compte cette doctrine et en a fait l'objet d'un Mémoire (*Psychologie de la Musique*) lu à l'Académie des sciences morales et politiques, séances des 10 et 17 juillet 1886. C'est là une manière de voir que nous considérons comme antiartistique. Berlioz, appréciant l'allegro de la symphonie IV de Beethoven, écrit : « On dirait d'un fleuve dont les eaux paisibles disparaissent tout à coup et ne sortent de leur lit souterrain que pour retomber avec fracas en cascade écumante » ; et sur l'adagio de la même symphonie : « Rien ne ressemble davantage à l'impression produite par cet adagio, que celle qu'on éprouve à lire le touchant épisode de Francesca de Rimini dans la *Divine Comédie* ». Schumann, en parlant de l'adagio de la Sonate de Beethoven pour piano (op. 22), dit qu'il croit voir, par une belle nuit étoilée, un cygne qui cherche à saisir, dans l'eau transparente, le reflet d'une étoile ». Nous n'attribuons à ces gloses charmantes qu'une valeur littéraire ; si, en les appliquant à la musique, on leur attribue une signification sérieuse, elles nous paraissent lourdes et anti-musicales, car elles ramènent dans l'ordre des concepts et des images sensibles un art qui a conquis son originalité en s'en écartant.

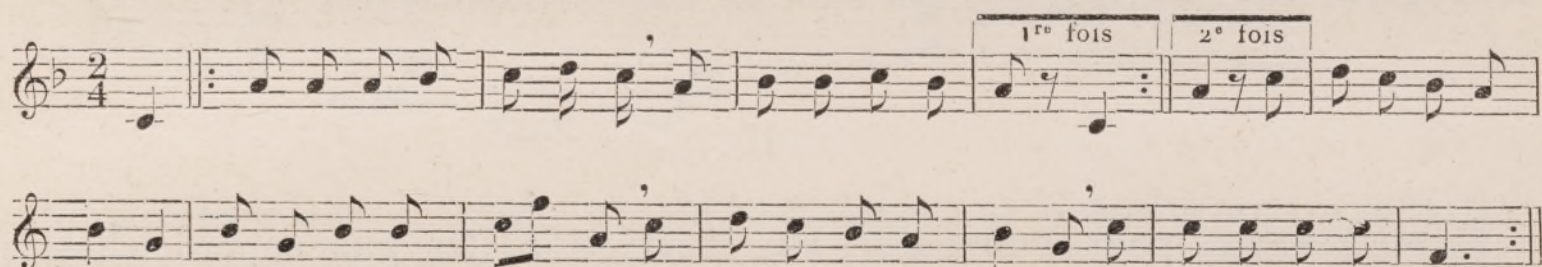
La musique est au dernier terme d'une série. Ce qu'il y a de plus facile à traduire, ce sont les objets matériels (par la photographie, la peinture, le modelé, etc...) ou les idées qui s'y rapportent. La description d'un paysage, un récit, une lettre d'affaires commerciales, peuvent, sans difficulté, être traduits d'une langue quelconque dans une autre. Une page de Démosthène ou de Sénèque



est plus malaisée à faire passer en français. S'agit-il d'un poète ? La difficulté devient plus grande, parce que la pensée est d'une qualité supérieure. On imagine mal une pièce de Lamartine ou de Musset traduite en allemand. S'agit-il de musique ? La traduction devient impossible. Le sens est inséparable du langage qui l'exprime.

## I

Les physiciens qui veulent faire la théorie de *leur* gamme devant un auditoire commencent d'abord par faire entendre cette gamme (1) ; ils produisent un appareil imaginé par Seebeck et perfectionné par Koenig, à l'aide duquel ils émettent les huit sons contenus dans l'octave : ils expliquent ensuite les rapports qui les constituent. Suivons ici la même méthode. Donnons d'abord quelques exemples de pensée musicale. Ensuite nous les analyserons. Voici une chanson populaire :



Cette vive et charmante mélodie a un *sens musical*. Ce sens ne peut pas être exprimé par des mots, bien qu'il y ait des paroles sous les notes (il s'agit d'un conte très incohérent avec lequel l'*air* n'a pas de rapport).

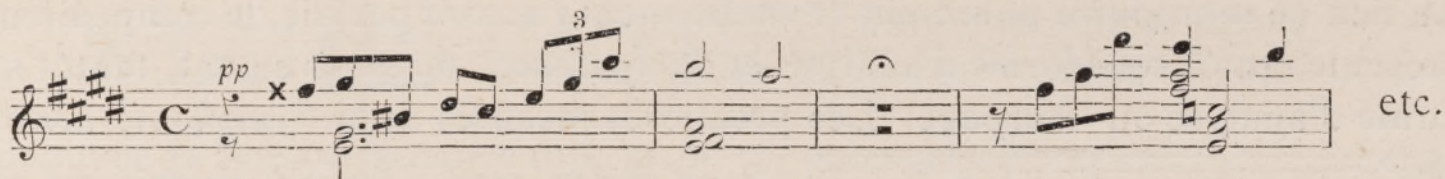
Si je feuillette un recueil quelconque de compositions, je trouve partout des formules qui ont un sens du même ordre : la pensée est rare ou banale, profonde ou superficielle, forte ou sans consistance, distinguée ou triviale, élevée ou terre à terre... mais c'est toujours une pensée *sui generis*. Sans cela, pas de musique !

Andante con moto de la Sonate Appassionata.



Voilà une autre *pensée*, d'un tout autre caractère.

Deux mesures de Schumann pourront nous donner une impression du même ordre :



Il y a là autre chose qu'une grâce exquise de dessin...

Avant de philosopher sur ce sujet et d'examiner des problèmes dont quelques-

(1) Blaserna-Helmholtz, *Le son et la musique* (p. 106).



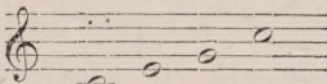
uns ne sont pas de notre ressort et doivent être renvoyés au psychologue, considérons la pensée musicale comme un fait d'observation, et essayons de montrer comment il s'est produit. Je dis que c'est un fait d'observation, car jamais, malgré la diversité de goûts et d'écoles qui règne dans la musique comme dans tous les autres arts, jamais, dis-je, un musicien ne dira qu'il ne *comprend* pas le *sens* de ces phrases que je viens de citer, de même qu'un grammairien n'hésitera jamais à distinguer la phrase qui signifie quelque chose de celle qui ne signifie rien.

Mais comment a-t-on pu arriver à cet art, assez étrange en soi, de penser avec des sons ? quelle lumière l'analyse des textes et l'histoire peuvent-elles nous fournir ? quel critérium trouverons-nous pour isoler la pensée musicale et la distinguer de ce qui n'est pas elle ?

Je me propose de montrer d'abord que, *par un travail purement formel, la musique est arrivée à créer un intérêt qui réside dans l'organisation de son propre langage, et non dans sa conformité avec un modèle quelconque.*

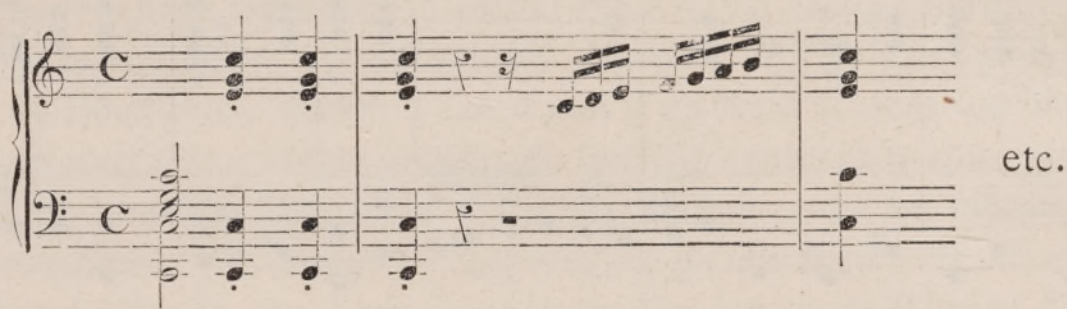
## II

En me bornant, pour commencer, aux observations les plus superficielles, je constate d'abord que la pensée des plus grands compositeurs est faite avec des éléments très simples.

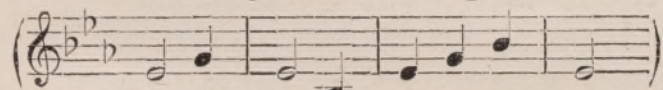
Frappons une note sur le clavier du piano, *ut* par exemple. Cette note est génératrice d'un accord parfait  et d'une gamme que, non sans raison, on a appelée « naturelle » : c'est la gamme majeure.

Or, c'est avec ces deux éléments que, le plus souvent, nous paraît constituée, à première vue, la pensée musicale *classique*.

Beethoven commence ainsi son premier concerto pour piano :



Dans le *tutti* du début, cette gamme et celle de sol  $\sharp$  majeur sont la base de la composition. Je citerai aussi le Prélude I de Bach (*Clavecin bien tempéré*). — Au lieu de reproduire purement et simplement l'accord parfait, le compositeur le présente tantôt sous forme d'analyse et de synthèse, successivement, tantôt sous forme d'analyse ou d'arpège. Les premières mesures de la *Symphonie héroïque*

 sont faites avec l'accord parfait de mi  $\flat$  majeur. Le grand concerto (op. 73) pose d'abord le même accord, puis l'analyse par une série de brillants arpèges qui soulignent chacun de ses éléments composants. La Sonate op. 31, n° 2, débute par ce *largo*, qui n'est autre que l'accord parfait de *la*  $\sharp$  majeur :



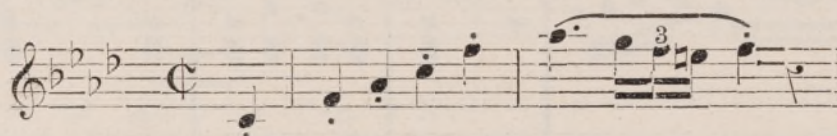


cf. l'*allegro* de la même sonate.

L'*Appassionata* (op. 57) commence par une simple décomposition de l'accord parfait de *fa* mineur :



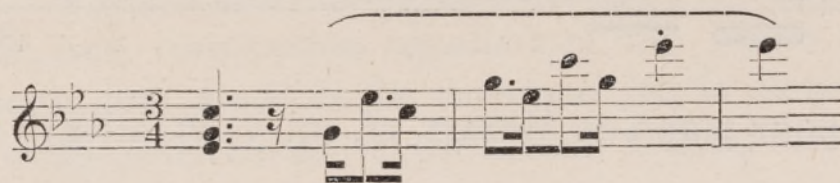
Nous retrouvons ce même accord, décomposé et présenté sous une forme différente, dans le début de la sonate op. 2, n° 1 :



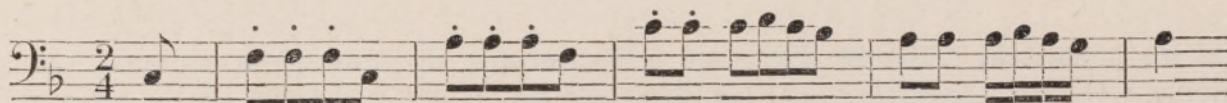
Je citerai encore le *scherzo* de la sonate op. 2, n° 2 :



Le début de la sonate op. 7 :



Le *presto* de la sonate op. 10, n° 2 :



Le début de la Sonate fantaisie (op. 27, n° 2), et son *presto agitato* :

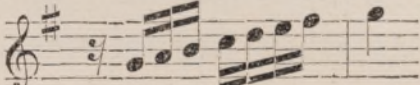


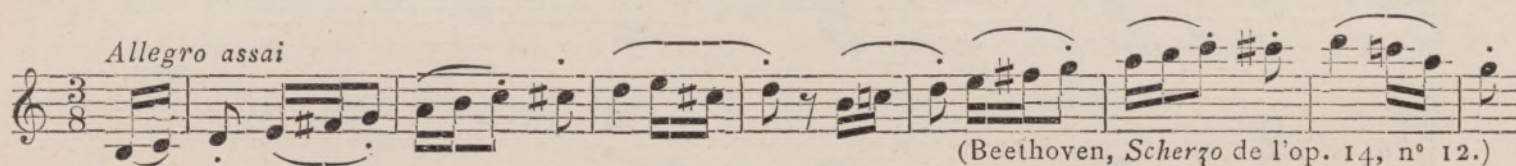


Dans Beethoven encore, cf. l'op. 49, n° 2, l'*Aurore* et son *Rondo*, etc.

Dans Mozart, cf. Sonate en *ut* mineur, sonates VII, XIII, XIV, XVIII (pour piano), etc. Weber, bien qu'il appartienne à une école différente, commence de façon analogue sa 2<sup>e</sup> grande Sonate (op. 39).

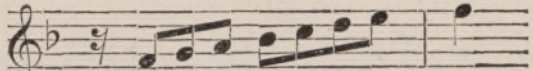
b) Pour les gammes, le compositeur emploie des procédés divers : l'analyse, qui consiste à mettre en relief, soit par le dessin mélodique, soit par des valeurs inégales, les notes principales (tierce, dominante, sensible) ; l'ellipse, qui consiste à sous-entendre un certain nombre de notes ; ou bien encore de légers

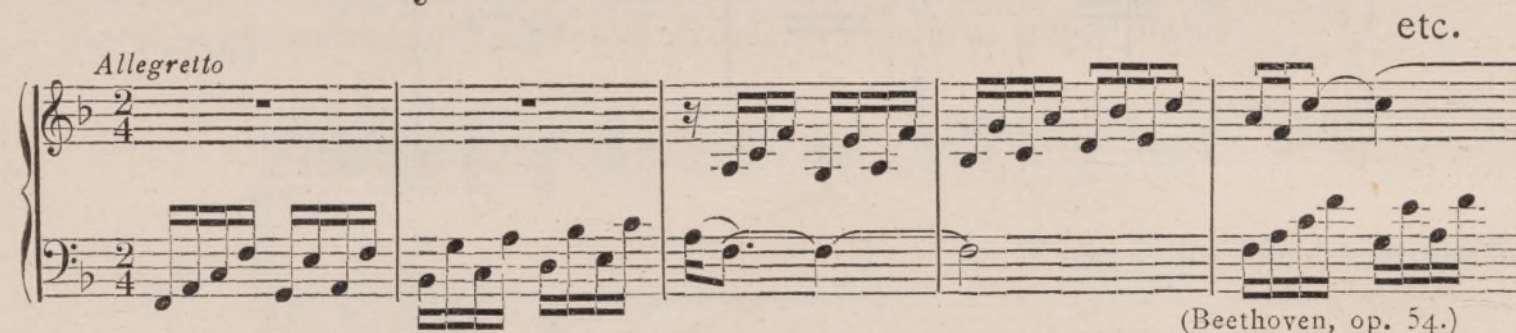
changements dans l'ordre de succession. Au lieu de dire :  <sup>i</sup> Il dira :



ou bien encore, en changeant la direction, en mettant la dominante en relief et en tirant la gamme de l'accord parfait présenté ensuite avec une syncope :



Au lieu de dire :  , il dira :



etc.

Dans les sonates pour piano de Mozart, cf. III, V, VI (*allegro alla turca*), IX, XV, XVI, XVII, XIX...

La liste de ces exemples pourrait être grossie indéfiniment (1).

(1) J'ai cité les premières mesures d'œuvres très connues de tous les musiciens. On pourrait comparer encore : HAYDN, (spécialement) les quatuors op. 1, n°s 1, 2 et 5 ; op. 2, n°s 5 et 6 ; op. 3, n°s 2, 3 et 6 ; op. 9, n° 2 ; op. 17, n° 3 ; op. 20, n° 6 ; op. 50, n° 3 ; les sonates op. 54, n°s 2, 55, n° 1 ; op. 64, n°s 1 et 4 ; op. 74, n° 2... BEETHOVEN, début du septuor, op. 20 ; les sextuors (*Adagio* et *Allegro*), op. 71, et op. 8 b ; le quintette (pour piano, hautbois, clarinette, cor, basson), op. 16 ; les quatuors 5 (op. 18, n°s 5 et 6), 8 (op. 59, n° 2) ; le quatuor (piano, violon, alto, violoncelle) op. 16 ; les sérénades, op. 8 et op. 25 (flûte, violon et alto)... MOZART, début du sextuor en *fa* ♮ majeur (2 violons, alto, violoncelle, 2 cors) ; quatuors en *ré* ♮ majeur (flûte, violon, alto, violoncelle), en *fa* ♮ maj. (hautbois, violon, alto, violoncelle)... MENDELSSOHN, l'octuor op. 20 ; le quintette op. 87 ; le quatuor op. 44, n° 2 ; la sonate op. 49... SCHUBERT, le quatuor op. 125, n° 1 ; le trio op. 99... Et je ne parle ici que de la musique de chambre ; je ne dis rien des symphonies et de la musique de théâtre ! Les premières pages de *l'Or du Rhin* pourraient être ajoutées aux précédentes.







teur lui donne forme, expression et beauté ; il en fait un système, un organisme, un tout intelligible, parce qu'il est ordonné.

Les vérifications de ce principe sont faciles. Si nous prenons le mot « rythme » dans son sens le plus étroit (*succession régulière de temps forts et de temps faibles*), nous constatons d'abord qu'un très grand nombre de compositions musicales ont eu pour genèse le souvenir d'une marche ou d'une danse, et que leur sens doit beaucoup au rythme de cette marche. Les exemples en sont si nombreux et si connus, qu'il est inutile d'en faire ici une liste. Mais le mot rythme a un sens plus large et plus élevé ; il désigne toute division systématique de la durée et, par extension, toute forme constituée par une proportion de valeurs inégales. Ainsi, les Grecs considéraient le rythme comme générateur de toute beauté ; ils lui attribuaient l'effet produit par le corps humain, quand il est élégant, par les plis d'un vêtement bien porté, par une coupe, par un vase. Le rythme, c'est la forme esthétique (1). Aujourd'hui encore, dans les écoles, l'étude du rythme ne fait qu'un avec celle de la composition.

Tout à l'heure, quand nous avons réduit telle pensée de Beethoven aux éléments qui lui servent de base, nous n'avons obtenu qu'un squelette sans valeur, précisément parce que nous avons supprimé le rythme.

Nous voilà donc amenés à étudier le rythme en lui-même, et, ce qui est tout un, la forme musicale. Nous n'avons point à rechercher ses origines, question qui appartient à l'histoire proprement dite de l'art musical, mais à en préciser la notion, et à analyser de près l'influence qu'il a pu exercer sur la formation de la pensée musicale.

Lorsque, sans être mathématicien, on ouvre un livre de géométrie supérieure, on se trouve en présence de figures entourées de calculs algébriques, dont la complication paraît avoir quelque chose de cabalistique. La géométrie a cependant des origines très modestes. Elle est sortie de l'arpentage. Les Égyptiens (à ce que dit Hérodote) voulurent un jour retrouver les limites de leurs champs effacées par une inondation du Nil : ils se rappelaient que tel champ était deux fois, ou trois fois, plus grand que tel autre ; ils firent des mesures d'après leurs souvenirs ; puis, par une abstraction hardie, ils raisonnèrent sur les mesures elles-mêmes, sur l'idée de grandeur en soi, et ainsi fut créée une science dont le développement est illimité. En mathématique, même évolution : on réfléchit d'abord sur quelques données expérimentales ; puis on découvre des propriétés inattendues, on abstrait, on progresse, on fait au besoin des hypothèses sans savoir où elles mèneront, et peu à peu s'ouvrent des voies inexplorées où l'esprit entre avec ravissement comme à la conquête d'un monde nouveau. De quelques remarques très élémentaires faites par un homme de bon sens capable d'attention et curieux, sort une science qui aujourd'hui nous paraît réservée à des initiés.

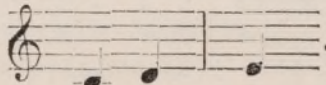
(1) Cf. Platon (*Philèbe*, 25 B et 26 B) ; Xénophon (*Mém.*, III) ; Athénée (ch. 99 de l'édition Schweighœuser). — Inadmissible donc (et inexacte en fait) est l'opinion qui attribue à Palestrina une musique sublime mais arythmique (opinion de R. Wagner). Il en est de même de l'opinion de M. G. de Tarde parlant ainsi de certaines œuvres contemporaines : « Dans ces musiques toutes nouvelles et charmantes... où les notes s'égrènent presque sans lien, dans un désordre jugé délicieux, où ce n'est plus même du chant des oiseaux, rythmique à peine rythmique un peu pourtant, que le musicien s'inspire, mais du bruit des vents, de la plainte des vagues, du long point d'orgue des fleuves débordés, pour convertir ces voix des choses en lamentations, en supplications en exaltations passionnées, amoureuses, douloureuses ? Où est l'ordre en tout ceci ?... Il n'y a presque point de formes, ou plutôt il n'y a plus du tout de formes tant soit peu régulières ou ordonnées. » (*Notice sur la vie et les travaux de Ch. Lévêque*, p. 19.)



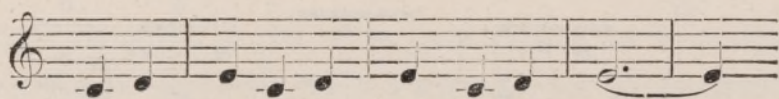
Quelque chose d'analogue s'est produit dans l'art musical. Après avoir trouvé une formule capable de rendre, un peu grossièrement, un état affectif, on a travaillé sur la formule elle-même, et on s'est ingénié à en tirer tous les effets possibles. Les étapes de tâtonnements par lesquelles la musique est passée pourraient être comparées aussi à celle d'un autre art : l'architecture. Des constructions primitives des Grecs faites avec des poutres verticales et horizontales, à des monuments tels que Notre-Dame de Paris, les cathédrales de Florence et de Cologne ou Saint-Marc de Venise, il y a la même distance qu'entre les premières mélodies que l'histoire nous fait connaître et une cantate de Bach.

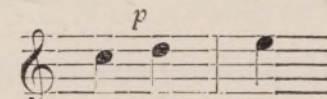
Essayons donc (sans transformer cette introduction en cours de composition) d'indiquer le processus suivant lequel la pensée musicale a pu se constituer. Cela revient à montrer comment l'intérêt, d'abord créé par l'expression instinctive et réaliste du sentiment, a pu se déplacer, et résider dans le développement de la formule expressive elle-même, abstraction faite de son origine ou de son objet.

## IV

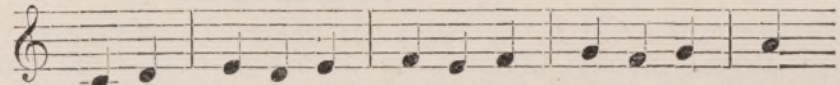
Soit le thème suivant : . Que peut-on faire, avec ces trois notes, pour créer quelque chose d'intéressant et de nouveau ? Quelles ressources nous offrent-elles ?

1° On peut d'abord reproduire ce thème plusieurs fois de suite, la répétition n'ayant nullement en musique les mêmes inconvénients qu'en littérature :

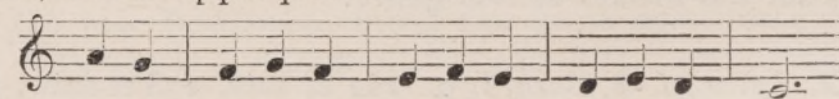


2° On peut le reproduire à l'octave : 

C'est la forme de l'écho, d'un emploi fréquent dans la musique d'orchestre, et même dans les compositions pour un seul instrument. (Cf. Beethoven, Sonates, op. 81 et op. 90). Les premiers fondateurs de la musique instrumentale (Sweelinck entre autres) en ont souvent usé. Il y a même, dans les orgues, un clavier spécial pour les « échos ».

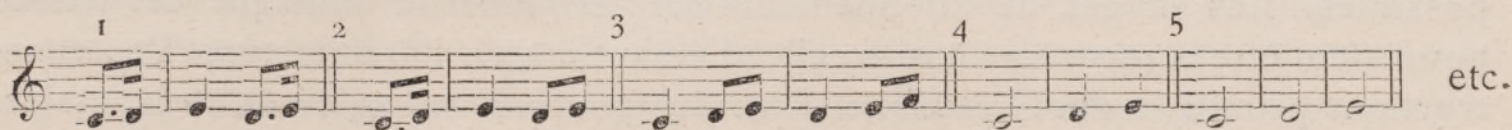
3° On peut faire passer ce motif sur tous les degrés de la gamme, et, dans le cas d'une composition polyphonique, dans toutes les parties. Si nous le reproduisons ainsi :  etc., nous aurons

une *marche* (et nous constatons ici un fait assez important, c'est qu'une reproduction paraît suffisamment exacte à l'oreille, alors même que tous les intervalles — demi-tons, tons entiers — ne sont pas rigoureusement respectés). Si nous reproduisons le motif dans la même partie en changeant de ton, ce sera une *transposition* ; si nous le reproduisons en changeant de partie, soit par transposition, soit par simple répétition, ce sera une *imitation*.

4° On peut renverser le motif, et lui appliquer ensuite les divers traitements qui viennent d'être indiqués : 



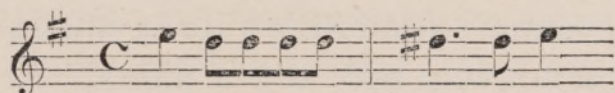
5° On peut changer la valeur des notes, soit en les augmentant ou en les diminuant de façon égale (croches, doubles-croches, blanches, rondes, à la place des noires), soit en leur donnant des durées inégales :



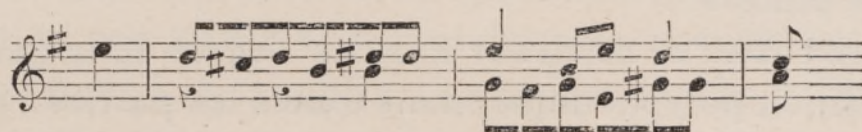
5° Sans altérer organiquement le motif donné et tout en respectant les traits essentiels de sa structure fondamentale, on peut ajouter à chacune de ses notes les ornements les plus divers. Le motif sera comme une personne qui reste toujours la même et toujours reconnaissable, mais qui pourra se montrer avec un habit et une allure différents ; elle aura la démarche tantôt grave et tantôt légère ; tantôt elle ira droit devant elle, à pas réguliers, tantôt elle ira de côté, à reculons, ou exécutera un véritable exercice de danseuse ; elle sera vêtue tantôt d'une grande robe de cérémonie, tantôt sa toilette pourra être réduite au strict nécessaire ; enfin, elle pourra faire paraître un visage rieur et enjoué, ou pensif et mélancolique : mais ce sera toujours la personne que nous connaissons.



Des changements analogues peuvent être multipliés indéfiniment. Ils se rattachent à un travail essentiel en matière de composition. En remontant aux origines de la musique instrumentale, nous voyons que l'art de la « variation » est inhérent aux formes les plus sévères de l'art. Buxtehude (xvii<sup>e</sup> siècle) prend pour thème de sa fugue en *mi* mineur le motif suivant :



qu'il varie ainsi :

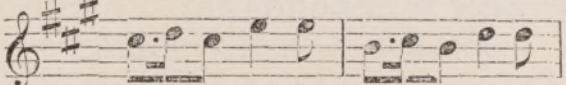


Dans son *Prélude avec fugue* en *mi* majeur, le thème principal est modifié trois fois, selon l'usage des premiers maîtres organistes. Dans les *Suites*, où on juxtapose plusieurs danses, les prédécesseurs de Bach eux-mêmes cherchent à créer l'unité de la composition en faisant dériver les diverses danses d'un même motif, par exemple en tirant la Courante de l'Allemande, et ils y arrivent en *variant* un thème donné. Walther appelle l'Allemande « une proposition d'où les autres danses telles que la Courante, la Sarabande et la Gigue découlent, comme *parties* d'un tout » (1). L'art de la variation, bien qu'étranger à la musique religieuse, a joué un rôle capital aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, et a trouvé naturellement son principal organe dans les instruments à clavier. Swelinck, Frescobaldi, Cornet, en ont fait un grand usage. Samuel Scheidt, dans son ouvrage paru en 1624, *Tabulatura nova, Cantiones, Variationes Psalmorum*, etc., a écrit des variations sur des thèmes de tout genre.

(1) Cf. Spitta, *J.-S. Bach*, I, p. 262 et suiv. 278 et suiv., p. 693, et II, p. 649.



Bach a composé un ouvrage intitulé « Variations *alla maniera italiana* », titre qui, à lui seul, est une importante indication historique. Dans sa *Clavierübung* 4<sup>e</sup> partie, il a écrit (*pour Cembalo à deux manuels*) 30 variations sur une sarabande. La passacaille et la chaconne ont été considérées comme particulièrement favorables, à cause de l'uniformité de la mesure employée, à ce jeu. Sur un motif de Chaconne (en sol  $\sharp$  majeur), Hændel a écrit 62 variations, enchaînées l'une à l'autre et faisant corps, qui sont un des chefs-d'œuvre de l'art musical. C'est d'une simplicité enfantine, et c'est admirable. Haydn et Mozart, en ce genre, appartiennent à la même

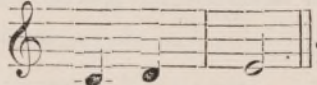
école. Du dernier, tout le monde connaît la sonate vi  etc.,

l'Allegretto de la sonate xvi pour piano, et l'aimable composition sur le thème : *Ah ! vous dirais-je, maman...* Beethoven a beaucoup cultivé le même art. Je citerai en particulier les xv Variations (op. 35), terminées par une fugue ; les xxiv Variations sur l'air *Vieni amore* de V. Righini ; les xxxiii Variations ou plutôt « changements » (1) (*Veränderungen*) sur la valse de Diabelli, les sonates pour piano op. 26 et op. 109... Cf. Schubert : Variations pour piano à quatre mains ; l'andante du « Forellenquartett » ; le quatuor en ré mineur. Mendelssohn : les *Variations sérieuses* (op. 54 et 82). Schumann : *Variations sur le nom Abegg* (op. 1) ; *Etudes en forme de variations* (*Etudes symphoniques*), op. 13 ; les *Variations pour deux pianos*, op. 46, etc.

Les maîtres tels que Bach, Hændel, Beethoven, mettent presque partout la marque de leur génie. *Ex ungue leonem*. Mais la « Variation », considérée chez les primitifs ou comme genre distinct, n'est pas une forme de la pensée musicale ; elle en est une préparation. C'est un exercice d'assouplissement, une recherche des formes, un essai de conciliation de la variété et de l'unité, un travail de surface et de façon qui a pu paraître accessoire aux musiciens déjà formés, mais qui a permis aux premiers fondateurs de la composition instrumentale d'établir toutes leurs ressources et d'en prendre conscience. Dans une lettre à Klingemann, Mendelssohn déclare qu'il a écrit des Variations en même temps qu'une Passion, et qu'il s'y est « divinement amusé ». C'est un jeu (2), mais un jeu qui, trois cents ans auparavant, occupait l'effort des plus grands ; grâce à lui, l'esprit de combinaison, qui est presque tout l'esprit musical, s'est peu à peu rendu maître de la matière sonore. On remarquera en effet que la « Variation » n'est pas seulement un genre spécial auquel on peut attribuer un rôle plus ou moins important à une époque déterminée : on la trouve dans toutes les compositions classiques, sans exception Répéter, modifier, transposer, orner, allonger ou restreindre, renverser, imiter une partie ou l'ensemble, dire *bonnet blanc* après avoir dit *blanc bonnet*, c'est ce que fait, toujours et partout, le musicien.

Si cependant on s'en était tenu à de tels procédés, la musique n'aurait jamais été constituée. Ces procédés apprennent à orner, ils n'apprennent pas à *construire*. Or la musique n'existe que là où il y a *construction*. Comment est-on arrivé à créer des systèmes de formes mélodiques ordonnées suivant un plan ? à écrire une fugue, une sonate, un motet, un madrigal, une symphonie ?

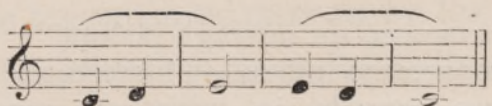
## V

Revenons à notre thème : . Commencer une mélodie, c'est, évidemment, choisir d'abord un point de départ qui est une tonique, et s'en écarter ; si nous nous arrêtons au bout de deux mesures, nous restons comme en suspens, et nous éprouvons l'instinctif besoin de revenir à la note initiale en faisant succéder le repos au mouvement. Nous sommes donc naturellement portés à *compléter* ce premier groupe de notes, qui n'est qu'une pierre d'attente, par un se-

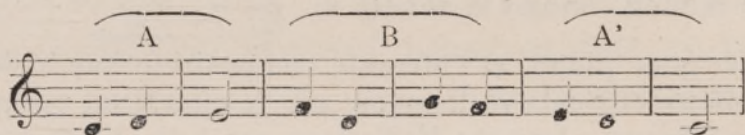
(1) Ce vocable plus large semble déterminé par ce fait que Beethoven transforme parfois le thème à 3 temps en marche à 4 temps. (Var. 1, var. xxii faite avec un thème du *Don Juan* de Mozart ; var. xxxii, qui est une fugue à 2/4 ; var. xxx, qui est un andante cantabile, etc...) Dans la dernière var., la valse est transformée en menuet. Ce sont des métamorphoses, mais qui permettent bien de voir tout ce qu'il y a de formel dans le travail de la composition.

(2) Au sujet des xxxii variations de Beethoven en ut mineur, Wasilewski raconte l'anecdote suivante (*Ludw. v. Beethoven*, I, p. 376). Un jour Beethoven entend une jeune personne exécuter cette œuvre : — *De qui est cela ?* — *De vous, maître !* — *De moi, cette stupidité ? ah ! Beethoven, quel âne tu es !...*



cond groupe qui en sera la conclusion : . Nous avons ainsi deux formules : A et B, un *antécédent* et un *conséquent*.

Nous pouvons arrondir cette phrase trop maigre, en introduisant entre A et B une troisième formule qui sera soit une extension ou une « variété » de A, soit une formule indépendante. Voici une suite mélodique du premier genre :



Si, au lieu d'enchaîner de petites formules de deux mesures, nous enchaînons d'après le même système (tonique, éloignement de la tonique, retour au point de départ) *des phrases entières*, construites sur le même type, nous aurons le schéma A, B, A. La phrase intermédiaire, qui représente l'élément de variété, sera indépendante, comme dessin, de celles qui l'encadrent, et d'une tonalité voisine ; si A est en *ut* majeur, B sera dans le ton de la dominante (sol  $\sharp$ ) ou de la sous-dominante (fa  $\sharp$ ), dans le ton relatif mineur (la  $\sharp$ ), dans le ton de *la*  $\flat$ , ou bien encore dans le ton d'*ut* mineur.

Le plan A, B, A, se complète tout naturellement par le plan plus étendu : A B, A C, A D, A..., et c'est une construction musicale très importante ; c'est celle de la chanson avec refrain ; c'est aussi celle du *Rondo* tel qu'on le trouve dans les œuvres de Mozart et de Beethoven.

Nous voici donc arrivés, suivant la pente de notre curiosité, et en nous bornant à tirer parti d'une donnée très simple, à l'idée d'une construction artistique. En essayant de nous replacer dans l'état d'esprit de ceux qui ont créé certaines formes musicales, arriverons-nous jusqu'à l'idée de la fugue ?

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

### Xavière et l'œuvre de Théodore Dubois.

M. Augé de Lassus, le si distingué écrivain, conférencier, auteur dramatique (collaborateur de M. Camille Saint-Saëns pour *Phryné*), nous envoie sur M. Th. Dubois une étude considérable, trop longue pour être insérée ici, et dont nous détachons les passages suivants :

L'œuvre de Théodore Dubois est considérable ; elle est aussi extrêmement variée.

Telle est l'abondance des pages que Théodore Dubois a signées, qu'on serait tenté de le croire centenaire, et plus encore, si sa verdeur n'affirmait une existence encore ignorante de l'étape dernière, et une carrière poursuivie vaillamment plutôt qu'achevée. N'est-ce pas hier encore que Théodore Dubois nous apportait un trio d'inspiration heureuse et d'harmonieuse ordonnance ?

La reprise de *Xavière* restera certainement un événement dans sa vie.

Carvalho régnait à l'Opéra-Comique. Il avait ses goûts, ce qui ne veut pas dire qu'il eut toujours du goût, aussi ses préventions, ses antipathies soudaines, ses brusques retours. Il avait beaucoup osé autrefois ; il n'osait plus guère. Il nous semble que l'évolution qui entraîne la musique, spécialement la musique de théâtre, vers un idéal inexploré, fut pour le déconcerter plutôt que pour le séduire. Carvalho avait vécu ses jours de jeunesse au temps où régnait la *Reine Topaze* ; il avait applaudi les flonflons de la *Fanchonnette*. « Poudrez-moi



ces gens-là, et habillez-les en Louis XV ; alors peut-être je jouerai votre pièce. » Cette boutade est de Carvalho. Il la décocha, railleur, à des auteurs qui lui apportaient une pièce un peu trop moderne. Or *Xavière* est moderne, ou du moins peut sembler moderne. Carvalho avait adopté *Mireille*, lui imposant toutefois de se marier au dénouement, ce qui faisait achever le beau poème de Mistral comme les *Noces de Jeannette* ; mais alors même qu'il accueillait *Xavière*, il semble bien lui avoir toujours fait grise mine. M. Carré est allé reprendre la pauvrete par la main ; et son amitié, son concours sont plus sincères, aussi plus généreux. Cette idylle s'encadre à merveille aux beaux décors qui lui sont prodigués. Comme la musique, cette mise en scène est en harmonie parfaite avec l'œuvre première. Elle en émane ; elle en complète l'exquise floraison.

Un romancier, aussi un poète, qui fut une personnalité curieuse, puissante même parfois, Ferdinand Fabre, ne devait guère désertier le petit coin de terre française qui l'avait enfanté. Ce ne fut jamais un déraciné. La graine de son talent fleurit où elle avait germé. Aussi ses livres exhalent une saveur toute spéciale. C'est comme un vin un peu aigrelet, agréable cependant, et qui a bien son goût de terroir. De ce Fabre aujourd'hui disparu, *Xavière* est fille légitime. Mais si dans la vie de ce monde on ne saurait avoir honnêtement qu'un père selon le code civil et le droit canon, au monde plus complaisant de l'art, la paternité se multiplie et se fractionne, si bien que Théodore Dubois usurpe, du droit de son adoption, une seconde paternité aussi intime que la première. *Xavière* elle-même, mise en demeure de choisir, entre ses deux pères, l'élu suprême de sa tendresse, d'une main s'attarderait à feuilleter le livre, mais pour bientôt feuilleter la partition. Peut-être enfin que de l'un et de l'autre volume un instant elle détournerait les yeux pour envoyer un sourire à M. Carré, à tous ceux-là aussi qui l'incarnent elle-même et qui l'environnent.

C'est donc moins un opéra qu'une idylle, nous en sommes prévenus. Et tout cela est honnête, dans son ensemble. Nous n'avons garde d'oublier que nous rencontrons, chemin faisant, une fillette — ce n'est pas *Xavière* — quelque peu égrillarde, et qui fuit sous les châtaigniers comme la nymphe de Virgile sous les saules, en ayant soin de se laisser voir et d'encourager une poursuite facile. Nous savons que l'amoureux de cette beauté rustique est quelque peu braconnier, et que le maître d'école très méchant est capable d'un mauvais coup pour arrondir sa terre. Mais une fille qui va « fauter », un gars qui braconne, jusqu'à ce propriétaire un peu maigre et qui tuera pour s'engraisser, tout cela se concilie avec la moyenne de l'honnêteté champêtre ; et nous ne doutons pas que le châtaignier de MM. Fabre et Dubois ne puisse porter des prix Montyon comme pas un autre arbre que nourrit notre terre de France.

Nous ne croyons pas que Théodore Dubois ait voulu faire une manifestation contre l'école laïque et en faveur des gens d'église. Si son maître d'école est pervers, et son curé de village un peu naïvement bénisseur, ainsi le voulait le premier père de *Xavière*, Ferdinand Fabre. N'oublions pas que Fabre, ayant traversé le séminaire et rêvé d'être prêtre, garda toujours, jusque par delà quelques pages très amères, une complaisance filiale pour ses premiers éducateurs ; de la laisse qui l'avait conduit, il lui resta toujours quelques lambeaux à la main et même à la plume.

Théodore Dubois protesterait si auprès de lui nous pouvions oublier ses excellents interprètes. De la distribution première, Fugère seul est resté en pos-



session de son rôle. Cet artiste, habile à tous les avatars, ne fut jamais plus vrai. C'est un charme de le voir, c'est un délice de l'écouter. Xavière c'est M<sup>me</sup> Marie Thiéry, et c'est la perfection même. M<sup>me</sup> Marie Thiéry nous fait croire que les Xavières peuvent exister, quoi qu'en puissent dire les Balzac, les Zola et autres contempteurs de nos paysannes ; M<sup>me</sup> Marie Thiéry en soit louée et remerciée ! La servante du curé, M<sup>me</sup> Mathilde Cocyte, est excellente. M<sup>me</sup> Tiphaine est une Mélie savoureuse comme une pomme un peu verte et qu'il ferait bon croquer à belles dents. Le rôle de Benoîte, la veuve mal résignée, est affligeant, mais bien tenu par M<sup>me</sup> Marié de Lisle. Landry, l'amoureux aimé, c'est David Devriès ; il est jeune à souhait et persuasif en toute vérité. Jean Térigo est un Gaubert, qui chasse aussi gentiment les filles que les grives ; et les filles du moins ne s'en plaignent pas. Enfin l'école laïque, incarnée dans le méchant Landrinier, ne se fait pardonner ses crimes dans M. Huberdeau qu'à force de talent.

A l'heure où un artiste qui tient une place importante dans son art et dans son pays apparaît un peu plus bruyamment que la veille, il n'est que juste de regarder en arrière et, à la clarté du souvenir, de reconnaître les étapes franchies. Nous le disions en commençant, l'œuvre de Théodore Dubois l'environne et le recommande d'un long cortège. Ses ouvrages de théâtre, avant *Xavière*, sont la *Guzla de l'Emir*, le *Pain bis*, le joli ballet de la *Farandole*. En un lever de soleil longtemps fameux, et dont le *Prophète* de Meyerbeer eut la primeur, l'électricité avait fait son premier début au théâtre. Elle essaime et multiplie alentour de cette farandole. Autant d'étincelles que de ballerines. Le coiffeur est devenu un électricien ; et des piles, alors toutes petites et mignonnes ! se dissimulent aux diadèmes scintillants. Ce fut une invention charmante. Hâtons-nous de dire que la musique, elle aussi, emporte comme un essaim de rayonnantes mélodies.

L'opéra d'*Aben-Hamet*, l'œuvre de théâtre la plus considérable que Théodore Dubois ait signée, devait, lui aussi, nous apporter un délicieux lever d'étoile. Elle apparaissait unique, il est vrai, mais d'autant plus splendide et plus aimée. Pour la première fois, mais promise à de triomphants lendemains, Emma Calvé se révéla dans *Aben-Hamet*, jolie à ravir, et traînant, comme Hippolyte, tous les cœurs après soi.

Dans cet opéra d'*Aben-Hamet*, Théodore Dubois évoquait le *Dernier des Aben-cérages* ; c'était conquérir la collaboration première de Chateaubriand. Avec *Proserpine* et *Hylas*, deux scènes lyriques de durée moyenne, réservées à l'intimité d'un concert d'amateurs, et dont l'excellente société chorale dite de Guillot de Sainbris se glorifie d'avoir fait la commande, Théodore Dubois collaborait avec l'inspiratrice souveraine de toute grâce et de toute beauté, avec la grâce antique et l'aimable cortège de ses dieux. Ces pages sont toutes pénétrées d'une poésie à jamais inépuisée. Théocrite aurait avoué cet *Hylas*, si Théocrite avait écrit de la musique.

Toutefois Théodore Dubois n'est païen que par occasion. Son remarquable poème *Notre-Dame de la Mer* le ramène à la foi chrétienne. En ce domaine pieux et d'inspiration très haute, volontiers il se complaît. Entre les compositeurs qui nous sont contemporains, aucun plus que celui-ci n'a écrit de musique d'église. C'est une inlassable attirance, et rien ne témoigne mieux de l'inépuisable fécondité de ces croyances, même des légendes germées et fleuries tout alentour des dogmes impassibles et des prières lointaines. Si Théodore Dubois n'a pas



jalousement conquis tout le temple — au reste, le temple chrétien emporte ses ogives et ses immensités à des hauteurs si magnifiquement vertigineuses que nul ne saurait y rêver d'une souveraineté sans rivale — Théodore Dubois a pris là une place désormais incontestée. Nous dirions qu'il est au répertoire, si ce terme ne devait sembler un peu profane et cette fois même un peu déplacé, car la musique d'église, comme la conçoit Théodore Dubois, s'impose des scrupules pieux et s'efforce à rester de toute convenance au verbe qu'elle épouse, aux rites qu'elle accompagne.

Les Romains usaient d'une expression très simple mais très caractéristique pour embrasser la carrière d'un citoyen d'ambition légitime et de destinée glorieuse. Ce citoyen avait abordé et rempli, disaient-ils, le *cursus honorum*, fourni toutes les étapes sur la route des nobles emplois et des honneurs mérités. Ainsi de Théodore Dubois. Tout jeune, il conquiert le prix de Rome. Au concours de musique dont la ville de Paris inaugure l'institution, il est, toutefois en concurrence avec Benjamin Godard, le premier lauréat. *Le Paradis perdu* est une partie gagnée. Saint-Saëns, qui longtemps a rempli la Madeleine de son verbe retentissant, vient d'abdiquer ; Théodore Dubois lui succède et monte à ces orgues fameuses dont la gloire résonne si loin. Théodore Dubois professe. L'Institut, sans peine et comme une maison qui l'espère et l'attend, s'empresse à l'accueillir. Ambroise Thomas, comblé de jours, est descendu dans ce grand silence où peut-être on n'entend plus chanter *Mignon* ; Théodore Dubois du second rang monte au premier ; et le voilà qui préside aux destinées du Conservatoire. Cette marche constamment ascendante se poursuit, s'achève, nous ne dirons pas sans hostilité ni sans jalousie mal désarmée, sans recul, en toute aisance cependant, et dans l'approbation de presque tous, sinon sous des applaudissements tapageurs. Théodore Dubois gagne l'estime et la garde, plutôt qu'il ne la force ; et c'est bien ce qui convient en l'homme qui préside la maison de haute éducation artistique dont la renommée, en dépit de bien des haines et des ingratitudes, honore la France et dépasse nos frontières.

L. AUGÉ DE LASSUS.

## La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque

de CHR. GLUCK (1764).

C'est à une véritable première que nous convoquait, le 31 janvier, M. L. Mors, l'amateur qui a déjà si bien mérité de la musique, en son luxueux théâtre privé. L'opéra comique de Gluck date de 1764 ; depuis longtemps disparu de nos affiches, il méritait à plus d'un titre cette résurrection. C'est une grande curiosité que de voir le musicien d'*Alceste* et d'*Orphée* aux prises avec des paroles telles que : « Me mettre en ca, me mettre en pi, me mettre en capilotade, et puis en marmelade. » Tel est, en effet, le livret fourni par Dancourt : une turquerie selon la formule, dont la bouffonnerie excuse les puérilités. Chr. Gluck s'en est accommodé de son mieux ; il n'a pas oublié la sonnette du derviche mendiant, ni la chanson à boire, et si sa musique bouffonne ne se distingue pas par une verve extraordinaire, elle est du moins aimable et animée. Je signalerai particulièrement les parodies musicales du dernier acte, dans la longue scène épisodique où



le peintre Vertigo, le bon toqué, décrit la musique que font les personnages d'un de ses tableaux : « *Éun presto prestissimo, cosi, cosi.* » Le rôle a d'ailleurs été joué de la façon la plus amusante par M. Despatys.

Mais il y a autre chose que des bouffonneries dans cette partition. Il y a d'abord une partie du ballet d'*Orphée*, dont Gluck, avec le sans-gêne qu'on lui connaît, a fait ici une danse orientale. Il y a surtout des pages délicieuses, où l'on retrouve, avec un peu plus d'agréments et de manières, le Gluck que nous connaissons déjà, le poète de la tendresse. Presque tous les airs du héros, le sentimental Ali, prince de Balzora, sont dans ce cas ; son ravissement, lorsqu'il entre aux jardins de la sultane, fait déjà songer à l'extase de Renaud dans les jardins d'Armide ; l'air qui vient plus loin (*Tout ce que j'aime est au tombeau*) est d'une mélancolie admirable ; M. Le Lubez l'a dit, ce qui ne surprendra personne, en un style irréprochable. L'introduction de ce deuxième acte, où les violons dialoguent avec le cor anglais, est exquise aussi. L'orchestre, formé d'artistes de l'Opéra, soutenus, au piano, par M<sup>lle</sup> Th. Duzorier, a été satisfaisant. M<sup>lle</sup> Jeanne Leclerc, qui remplaçait, au pied levé, la vicomtesse de Trédern, empêchée, s'est fort bien acquittée de son rôle. M. Mesmacker (Osmin, esclave d'Ali) est un bon chanteur et un comédien excellent. Toute l'interprétation était de premier ordre d'ailleurs, sans en excepter les charmantes danseuses : M<sup>mes</sup> B. Saint-Hilaire, Dussaud, Paul Arosa, M<sup>lle</sup> Vaillant.

Tous nos remerciements à l'intelligent ami des arts qui nous a fait connaître un nouveau Gluck, comique et léger ; il ne vaut certes pas l'autre, mais mérite de n'être pas oublié.

LOUIS LALOY.

### Concours de composition.

Conformément aux généreuses intentions de M. Daniel Osiris, nous avons ouvert un concours pour l'acquisition d'un chœur pouvant être exécuté par les élèves des lycées (garçons). Les conditions de ce concours sont les suivantes :

1<sup>o</sup> Les paroles ci-dessous reproduites sont imposées ; mais l'auteur conserve la liberté de répéter certaines formules ou d'en intervertir l'ordre.

2<sup>o</sup> Le chœur devra être écrit pour voix mixtes, soit à *cappella*, soit avec accompagnement *ad libitum*.

3<sup>o</sup> S'il y a un accompagnement pour orchestre, une réduction au piano devient nécessaire.

4<sup>o</sup> Les compositions devront être envoyées à la *Revue musicale*, 51, rue de Paradis, le 1<sup>er</sup> août 1905 au plus tard. Chacune d'elles portera simplement une devise et sera accompagnée d'une lettre cachetée dans laquelle la devise sera reproduite avec le nom de l'auteur.

5<sup>o</sup> Le prix à décerner sera de 600 francs (le reste de la somme mise à notre disposition par M. Osiris étant attribué, selon ses intentions, à l'auteur des paroles). S'il y a lieu, le prix pourra être partagé.

6<sup>o</sup> La composition couronnée deviendra la propriété de la *Revue musicale*. Si elle est mise en vente, une prime, sur les exemplaires vendus, sera attribuée.



à l'auteur, conformément aux conditions ordinaires que font les éditeurs de musique.

7° Un nombre suffisant de compositeurs figurant parmi nos abonnés, ce concours est réservé aux abonnés de la *Revue musicale*.

*Texte du concours : LES VACANCES.*

Vivat ! Vivat !  
Voici les vacances !  
Voici les vacances,  
Vivat !

Plus de versions à méningite,  
Plus de thèmes à traquenard !  
Plus de vieux textes où se gîte  
Un sens rusé comme un renard !  
Vers la classe plus de poussée !  
Plus d'encre au bout des doigts :  
Tambour du vieux lycée,  
Roule pour la dernière fois !

Vivat ! Vivat !  
Voici les vacances !  
Voici les vacances,  
Vivat !

Vers la montagne ou vers la plage,  
teuf ! teuf !  
Dans l'air pur qui fouette au visage,  
teuf ! teuf !  
Ne craignant plus aucun *veto*,  
Poussons le cycle ou bien l'auto !  
L'espace est à nous : courons vite,  
Sous le ciel bleu qui nous invite,  
Vers un pays neuf,  
teuf ! teuf !

*Divertissement bouffe sur :*

Tra la la la !...  
hurrah ! hurrah !  
Vivat ! Vivat !

Voici les vacances !  
Voici les vacances,  
Vivat !

**Publications nouvelles**



CLAUDIO MONTEVERDI. *Orfeo*, favola in musica (1607). Sélection, pour piano et chant, avec indications d'orchestre, publiée par Vincent d'Indy. Paris, Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*.

Cette édition renferme les fragments qui ont été exécutés à la *Schola* le 25 février 1904, puis le 27 janvier 1905, et enfin à la salle Pleyel le 6 février. Ce fut une révélation pour nous tous que cette musique où la déclamation est constamment ex-

pressive, où l'orchestre a des couleurs pures et fraîches comme les tableaux des Primitifs italiens. On en aura un exemple par les fragments que nous reproduisons aujourd'hui dans notre *Supplément musical*. Rien de plus allègrement joyeux que cette entrée, où les trompettes pétillent, tandis que les graves sons dorés des trombones s'éclaboussent à terre, comme des flaques de rayons. Le motif qui suit, confié aux violes, est mélancolique avec noblesse et douceur. Ainsi se trouve annoncé le double caractère de cette tragédie pastorale, où sans cesse les jeux et danses des bergers font intermède aux déplorations d'Orphée. Le récit de la Messagère, que nous donnons ensuite, est un chef-d'œuvre de déclamation : Gluck n'a jamais rien écrit de plus simplement et profondément émouvant. Tout cela très réfléchi d'ailleurs, et d'un art déjà très avisé : on remarquera le retour,



si caractéristique et souvent si imprévu, de la tonalité de *sol* mineur chaque fois qu'apparaît l'idée de la mort.

L'orchestre original de l'*Orfeo* comprenait 2 clavecins, 2 basses de viole, 10 violes de bras, une harpe double, 2 petits violons à la française, 2 luths ; 2 orgues, 3 basses de gambe, 4 trombones, un petit orgue (régale), 2 cornets, une petite flûte, un clarino ; 3 trompettes avec sourdines. M. Vincent d'Indy, dans sa reconstitution, représente ces instruments par 2 petites flûtes, 2 hautbois, 2 trompettes, 5 trombones, 2 harpes chromatiques, un orgue à 2 claviers, le quatuor à cordes et un clavecin. Et l'on a pu juger, au concert, de l'heureux effet de cette instrumentation.

PETER CORNELIUS. *Ouverture du Barbier de Bagdad*. Partition d'orchestre. Leipzig, Breitkopf et Hærtel.

Cette Ouverture originale du célèbre opéra comique, considéré aujourd'hui comme le chef-d'œuvre de l'opéra comique allemand, était inédite jusqu'à ce jour ; elle vient prendre sa place dans la collection complète des œuvres de Peter Cornelius, collationnées sur les manuscrits originaux par Max Hasse. Longtemps méconnu en Allemagne, P. Cornelius est encore inconnu en France. Rien de plus injuste que ce dédain, rien de moins fondé que cette ignorance. L'*Ouverture du Barbier de Bagdad* est écrite d'un style vif et clair, sans aucune trace de vulgarité cependant : ce sont là des qualités qui doivent nous plaire.

ARMANDE DE POLIGNAC. *Pluie*. Petite pièce pour piano. Paris, Demets.

Courte, subtile et charmante, cette petite pièce est très simplement bâtie sur un motif unique, auquel se joint bientôt un contre-sujet capricieusement descendant. Une variation rythmique, un épisode où le contre-sujet s'isole, une reprise avec d'autres sonorités, une chute brusque, et c'est la fin de ce jeu de notes entre-choquées en fines dissonances. Frissonnements d'élytres, danses d'elfes ou vagues tambours de la pluie, c'est tout cela, et c'est bien mieux encore : de la musique pure, qui se complaît en sa grâce immatérielle et s'enchant elle-même à ses incantations. J'aime, plus que tout au monde, cet art de rêve, où se réalise l'inexprimable. — L. L.

*Musée rétrospectif de la classe 17 (Exposition universelle de 1900), Instruments de musique*. — Ce très beau livre, luxueusement imprimé et enrichi de très curieuses photographies, rédigé par MM. Albert Jacquot et Eugène de Bricqueville, est l'œuvre collective des membres du Comité de la Section rétrospective de la classe 17, comité présidé par M. Gustave Lyon. Il fait honneur à tous ceux qui en ont préparé et dirigé la publication. C'est un volume qui sera fort recherché des bibliophiles et qui — sans donner une très grande abondance de documents — retrace heureusement pour les musiciens l'histoire des instruments depuis le xvi<sup>e</sup> siècle.

#### OUVRAGES REÇUS

V. D'INDY. *Sonate* pour piano et violon. Paris, Durand et fils.

J. PH. RAMEAU. *Pièces de clavecin*, publiées par C. Saint-Saëns. Paris, Durand et fils.

ALBERT SCHWEITZER. *T.-S. Bach, le musicien poète*. Leipzig, Breitkopf et Hærtel.



## Théâtres et Concerts



ACADÉMIE DE MUSIQUE : *Daria*, opéra en 2 actes, paroles de MM. Aderer et Éphraïm, musique de M. Georges Marty. — *Daria* est une fille du peuple, qui, au moment où son séducteur, le noble Boris, veut l'abandonner et lui offre de l'argent comme compensation, lève sur lui une cravache. Boris veut lui faire donner le knout : le bûcheron Ivan, qui aime *Daria*, intercède pour la pauvre fille. Boris se calme et adjuge son ancienne maîtresse à Ivan, comme épouse légitime.

Au second acte, *Daria* berce un bébé qu'elle a eu d'Ivan ; elle s'est habituée à aimer son mari, avec qui elle habite une pauvre chaumière, dans la forêt. Boris, égaré au cours d'une chasse, vient demander l'hospitalité à Ivan et cherche à séduire *Daria*, pour qui son amour d'autrefois s'est réveillé. Ivan le tue et met le feu à la chaumière. Tel est, en deux mots, le sujet de ce drame très bien fait, mais un peu dénué d'éclat, de pompe et d'agrément pour l'Opéra. Il a une netteté un peu sèche et un peu triste. La musique de M. Marty est d'une réelle valeur et d'une grande distinction. Rien de banal. Partout, une très belle tenue artistique. Ça et là une couleur *russe*, à la Glazounow, intéressante mais intermittente, au risque de rompre l'unité de l'œuvre. Ce n'est pas un opéra comme *Carmen*, qui, d'un bout à l'autre, a le même caractère et la même couleur ; c'est cependant une œuvre sincère, élégante, expressive, personnelle, où l'auteur du *Duc de Ferrare* montre les qualités les plus hautes, sans suivre aucun modèle et sans chercher les gros effets. M<sup>lle</sup> Vix a une voix un peu courte, comme son geste et comme son expérience : mais elle débute, et il faut lui faire crédit. M. Rousselière (Boris) a une voix pleine de charme, et M. Delmas est admirable comme d'habitude. Le succès a été considérable. — G.

CONCERTS CHEVILLARD. — 29 janvier. — M. Mascagni, remplaçant M. Chevillard, a dirigé l'exécution d'un certain nombre d'œuvres connues. Nous avons aussi entendu pour la première fois l'*Adagio* et le *Scherzo* de la *Suite* en si mineur de Caetani. L'*Adagio* est une romance soupirée langoureusement par plusieurs instruments successifs, discrètement accompagnés par l'orchestre ; le *Scherzo* n'est qu'une grande valse brillante de concert qui évoque par endroits la danse macabre : l'accueil a été poli, mais un peu froid ; cette musique profondément italienne, et nullement symphonique, ne m'a point semblé neuve ou intéressante par quelque qualité particulière. — Le succès de M. Mascagni comme chef d'orchestre s'est affirmé dans l'ouverture de *Tannhäuser* ; le public l'a plusieurs fois applaudi avec véhémence. A mon avis, M. Mascagni a eu tort de changer le mouvement du chœur des pèlerins ; ce thème a été joué trop lentement jusqu'à la quatrième reprise ; en revanche, la fin de l'ouverture, trop précipitée, manque de force et d'ampleur. L'ouverture du *Carnaval Romain* a été interprétée avec mollesse ; les chants, trop effacés et timides, n'avaient pas la tristesse pénétrante qui s'oppose si bien au tumulte de fête. En général, M. Mascagni a une ten-



dance à se pâmer dans l'adagio, à presser et bousculer le vivace : ce procédé triomphe dans les danses hongroises de Brahms. — A. L.

5 février. — Je constate avec regret la fin de mon admiration pour l'ouverture de *Benvenuto Cellini* de Berlioz. Est-ce l'influence des profonds articles de Jean Marnold dans le *Mercur de France* sur Berlioz musicien ? Mais voilà que je suis choqué, moi aussi, de cette harmonie rudimentaire, de cet orchestre fruste et même de ces mélodies trop accusées qui ne me disent plus rien. *Tamara*, de Balakirev, me charme toujours, au contraire : le grondement sourd du fleuve et la mélancolie de sa triste vallée, le château de l'enchanteresse et les danses d'abord gracieuses et douces, puis accélérées jusqu'au vertige mortel, et le silence, et la solitude de la triste vallée : c'est le poème, merveilleux de couleur et de rythme, des attrait funestes et de la voluptueuse désespérance. L'exécution a été excellente ; celle de la *Symphonie* d'A. Magnard, qu'il me plaît de réentendre, m'a paru un peu lourde par endroits. — L. L.

QUATUOR PARENT. — Après avoir, le mois dernier, dignement honoré les mémoires de César Franck et d'Ernest Chausson, le Quatuor Parent, toujours sur la brèche pour la bonne cause, consacrait sa séance du 3 février aux œuvres de M. Vincent d'Indy. L'annonce de la première audition de la *Sonate* pour piano et violon, récemment terminée par l'auteur de l'*Etranger*, et dédiée à M. Parent, en juste récompense de son dévouement artistique, avait attiré à la salle *Æolian* un public particulièrement nombreux. Cette *Sonate*, si librement expansive, animée d'un souffle si continu et si juvénile, écrite avec une si prodigieuse maîtrise dans son apparente simplicité, n'a pas déçu mon attente. Au lendemain de l'*Etranger*, de la grandiose *Symphonie* en si bémol, elle vient témoigner à nouveau d'éclatante manière la variété, — unique sans doute aujourd'hui, — des ressources créatrices de M. d'Indy. Je me serais plu assurément, s'il ne me fallait pas observer ici les limites d'un simple compte rendu, à étudier à loisir et par le détail la sûreté surprenante d'une construction d'ensemble découlant de la tradition classique, mais renouvelée par une discipline absolument personnelle. J'aurais tenté aussi, tout en célébrant la sérénité souriante, l'allure souple et aisée de la première partie, la charmante fantaisie rythmique du *scherzo*, son délicieux intermède, l'émotion intense de l'*andante*, la vivacité joyeuse du *finale*, de vous faire entrevoir avec quelle miraculeuse adresse le thème générateur de la *Sonate*, apparu d'abord comme premier élément de l'*allegro* initial, se meut par la suite dans les décors divers de chaque morceau, s'accroît et se magnifie sans cesse, — tour à tour impétueux, angoissé, caressant, mystérieux, pour rayonner enfin en pleine majesté, dominant les autres idées, apaisées et consentantes. Mais de tels soins sont heureusement superflus. Mieux que tous mes commentaires, la lecture de la *Sonate* de M. d'Indy, publiée chez MM. Durand et fils, en révélera les qualités exceptionnelles et la profondeur expressive à tous ceux qui ont un peu de poésie et de musique dans l'âme. — GUSTAVE SAMAZEUILH.

LA SOURDINE. — 7 février. — MM. Lederer, de Bruyne, Michaux et Liégeois exécutent avec une délicatesse extrême et une rare unité d'interprétation le 2<sup>e</sup> *Quatuor* à cordes d'A. de Polignac. Cette œuvre date de quelques années déjà, et sans doute ne satisfait plus l'auteur, dont la personnalité s'est fortement et très heureusement affirmée depuis. Cependant elle a bien du mérite et du charme :



l'écriture est sobre et nette, et très sonore ; on sent que c'est de la musique vivante, faite pour être entendue, et non de la musique abstraite et livresque ; le *scherzo* est d'une grâce ingénieuse et exquise, surtout dans sa partie centrale, et l'*andante* est déjà d'une pure beauté : un chant de violoncelle s'élève dans la lumière frissonnante des harmonies, puis les instruments s'unissent, en un expressif contrepoint ; la pensée se développe avec une gracieuse aisance, et l'intérêt ne languit pas un instant, car tout chante et tout vibre d'émotion ; je voudrais entendre souvent cet *andante*. A ce même concert, 3 pièces pour violoncelle et 2 mélodies de M. de Saint-Quentin, que l'on applaudit, et un beau *Prélude* de Rakhmaninof, très bien interprété par M<sup>lle</sup> Fernet. — L. L.

SALLE PLEYEL. — 1<sup>er</sup> février. — Concert donné par M. R. Marthe, l'excellent violoncelliste, avec le concours de M<sup>me</sup> Durand-Texte et de MM. A. Brun et Édouard Bernard. La *Suite* en *ut* majeur de J.-S. Bach, pour violoncelle seul, est interprétée avec une ampleur magnifique ; art prestigieux que celui qui fait sortir d'un instrument unique toute une polyphonie ! Le *Trio* de Ch. Planchet est une œuvre intéressante. MM. Brun et Bernard donnent une exécution émue et solide à la fois de la *Sonate* de Franck.

6 février. — Deuxième audition de l'*Orfeo* de Monteverdi, exécuté à la Schola le 27 janvier ; cette fois, c'est M. de Lacerda qui dirige l'orchestre. C'est une grande joie pour nous de retrouver cet excellent chef, que nous avons déjà pu apprécier au dernier concert de M. Nin (*Concerto* de Bach). Cette musique jeune et fraîche a été jouée avec jeunesse et fraîcheur ; et, en même temps, beaucoup d'accent et de précision. Les petites flûtes ont mieux réussi qu'à la Schola leur difficile entrée du II<sup>e</sup> acte ; et l'introduction du IV<sup>e</sup> acte, avec ses trombones sinistres, qui font déjà songer au *Faust* de Schumann, a été vraiment saisissante. On peut dire que l'interprétation a été digne de l'œuvre, laquelle est un chef-d'œuvre (1). — A. M.

SALLE DES AGRICULTEURS. — 4 février. — Récital de M. Sapellnikof. Les morceaux les plus intéressants ont été le *Prélude* de Rakhmaninof et l'*Humoresque* de Tchaïkovsky. Mais que le jeu de M. Sapellnikof est donc froid ! Ce n'est pas en Russie qu'il nous transporte, c'est en Sibérie. — C. Z.

3 janvier. — Deuxième concert historique de M<sup>lle</sup> Selva. Suite des *Sonates bibliques* de Kuhnau, pièces de Couperin, Rameau, Scarlati, J.-S. Bach, d'un intérêt puissant et varié. La 3<sup>e</sup> séance aura lieu le 28 février.

— A noter, parmi les plus beaux concerts de la quinzaine, ceux de : *La Société d'instruments à vent* (1<sup>er</sup> février, salle des Agriculteurs), avec MM. G. Barrère, L. Fleury, J. Guyot, L. Cahuzac, L. Gaudard, L. Leclercq, E. Pénable fils, J. Capdeville. 2<sup>e</sup> séance, le 1<sup>er</sup> mars. — Le Quatuor Lefort (5 février, ibid.), avec MM. A. Lefort, G. Catherine, Van Wœfelghem, Liégeois. — Marie Oléline (salle Pleyel, 11 février), qui a chanté, avec du Schumann, de très beaux airs populaires russes. — M. Raymond Marthe, professeur de violoncelle, qui maintient avec autorité les meilleures traditions de l'enseignement classique. — M<sup>me</sup> Landowska, pianiste au jeu très délicat.

(1) Nous sommes heureux d'apprendre que M. de Lacerda, réalisant enfin un projet formé depuis longtemps, va fonder une Société d'orchestre et chœurs appelée à rendre à l'art les plus grands services.



SCHOLA CANTORUM. — 7 février. — Premier des trois concerts de musique de chambre de M<sup>lle</sup> M. Dron ; au programme : le 5<sup>e</sup> *Trio* de Beethoven, *Ouverture, Variations et Finale*, pour piano, de Guy Ropartz ; *Sonate*, pour piano et violon, de Castillon. M<sup>lle</sup> Dron est une pianiste de grand talent. Les prochaines séances auront lieu le 21 février et le 21 mars.

8 février. — Concert de M<sup>me</sup> Camille Fourrier. Programme magnifique, témoignant d'un goût parfait. Le divin *Quatuor* de Debussy est interprété par le Quatuor Hayot avec une souplesse et un équilibre tels qu'on ne peut rêver mieux. Trois mélodies de Debussy (*Clair de lune, Fantoches, De soir*) valent à M<sup>me</sup> Fourrier un succès enthousiaste et mérité ; j'ai déjà dit, et je répète, qu'on ne peut chanter avec plus d'expression, d'animation, de vie, les œuvres modernes. Quatre mélodies de Moussorgski (*Chant hébraïque, Tristesse, Orgueil, Hopak*), permettent d'apprécier encore la richesse de ce talent. Une *Sonate* de Bach, pour flûte et piano (M. Barrère), et la *Suite en ré* de d'Indy, pour trompette (M. Lachanand), deux flûtes et quatuor, complétaient ce beau concert, qui avait attiré un très nombreux public à la *Schola*. — L. L.

SOCIÉTÉ MUSICALE DE LA SORBONNE. — 28 janvier. — *Messe de Sainte-Cécile*, de Gounod. Je n'aime point cette musique, affectée et douceâtre en son émotion, brutale et orphéonesque en ses accès d'énergie, et, pour tout dire, vulgaire. Mais l'exécution a été fort précise et claire, et ce n'est pas là un mince éloge pour qui connaît les difficultés d'une œuvre aussi chargée, non certes de pensée, mais d'instrumentation. Toutes nos félicitations à M. de Saunières, qui nous promet pour le 16 avril le *Christ au Mont des Oliviers*, de Beethoven. Voilà, au moins, une œuvre qu'il vaut la peine d'étudier et de faire entendre.

9 février. — La même société prête son concours à la cérémonie du mariage du comte Gabriel de la Rochefoucauld avec M<sup>lle</sup> de Richelieu. Le programme, composé avec le goût le plus pur, comprenait une marche de Hændel (tirée de l'oratorio *Hercules*), un chœur de Palestrina, et des fragments de l'*Oratorio de Noël*, de J.-S. Bach, entre autres la *Pastorale*, dont l'exécution a été d'une finesse et d'une précision remarquables. Heureux époux pour qui chantent de telles musiques ! — C. Z.

CONCERT MARCEL CHAILLEY ET ARMAND FERTÉ. — Le 10 janvier, à la salle Erard, le violoniste Chailley et le pianiste Ferté ont donné leur première séance de musique de chambre.

M. Chailley, qui interprétait la sonate de Jean Huré, œuvre fort intéressante et hérissée de difficultés, s'est affirmé violoniste de talent par son jeu expressif et sa brillante virtuosité. M. Ferté, qui l'accompagnait, l'a soutenu avec non moins d'autorité. Nous avons aussi entendu pendant cette séance un trio de C. Chevillard et un quatuor de H. de Castillon : ces deux œuvres ont été exécutées avec la même perfection.

ADALBERT MERCIER.

— Signalons encore le vif succès obtenu récemment, dans un salon parisien, par Miss E. Spencer. C'est presque une enfant encore que cette jeune Américaine, qui a exécuté dans le style le plus sobre et le plus correct des œuvres de Chopin et de Schumann. On peut lui prédire une brillante carrière.



SALIE PLEYEL. — *Concerts annoncés* : le 15, M<sup>lle</sup> Menjand ; le 16, M. Jean Ten Have ; le 17, M. David Blitz ; le 18, Société Nationale de musique ; le 20, M<sup>me</sup> Landowska ; le 21, M. Paul Minssart ; le 22, M. Alfred Casella ; le 23, Société des Instruments à vent (à 4 h.), Société des compositeurs (à 9 h.) ; le 24, M. Deszo Szigeti ; le 25, M<sup>lle</sup> M. Caponsacchi ; le 27, M. Auguste Pierret ; le 28, le Quatuor vocal de Paris.

---

### Actes officiels, Informations et Correspondances

BRUXELLES : *Tristan et Isolde* au théâtre Royal de la Monnaie.

Après son apparition à l'Opéra de Paris, le chef-d'œuvre de Wagner vient d'être repris à la Monnaie, où M. Ernest Van Dyck, le magnifique interprète de Tristan, a obtenu un nouveau triomphe. Depuis la dernière fois qu'il aborda, devant le même public, un rôle écrasant entre tous, le grand artiste a surpassé encore son interprétation déjà magistrale des premières représentations.

Dans le rôle d'Isolde, M<sup>me</sup> Paquot-d'Assy, qui a joué à côté de M. Van Dyck dans presque toutes les représentations wagnériennes données cette saison, a supporté avec vaillance cette redoutable épreuve où sa voix puissante a fait merveille. M. Sylvain Dupuis a dirigé son orchestre avec le talent qu'on lui connaît, contribuant dans une large mesure au succès de cette reprise, en tous points réussie.

M<sup>me</sup> Litvinne a donné, les 22 et 24 janvier, les deux dernières de ces représentations éclatantes d'*Alceste*, qui ont été accueillies avec le même enthousiasme qu'au début, et doit revenir en mars à Bruxelles, après une tournée à Monte-Carlo et à Saint-Petersbourg.

Le joli ballet de M. André Messager, *Une aventure de la Guimard*, a été dansé le 3 février, après les quatre actes de la *Vie de Bohême*, pour la première fois. Cette gentille œuvrette, d'une musique si pimpante et distinguée, a permis à nos ballerines de se produire à leur avantage. Il y a eu de chaleureux rappels, après l'exécution de ce ballet, d'ailleurs monté avec beaucoup de goût. — A. R.

ROUBAIX. — Par arrêté du 24 janvier de M. le préfet du Nord, M<sup>me</sup> Zoé Plankaert-Bouchette est nommée professeur du cours d'ensemble vocal, à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire en remplacement de M<sup>lle</sup> Marguerite Lorette, et M. Paul Fournier est nommé, au même établissement, professeur du cours d'ensemble vocal (garçons), en remplacement de M. Victor Minssart.

---

### Le « Concours général de Musique ».

Le Comité d'organisation du *Concours général de Musique* s'est réuni dernièrement en l'hôtel de S. A. S. le prince Albert de Monaco, qui, comme on le sait, a bien voulu accepter de partager le patronage de cet intéressant tournoi avec M<sup>me</sup> la comtesse Greffulhe, présidente de la Société des Grandes Auditions Musicales de France, et M. Henry Deutsch (de la Meurthe).



Au cours de cette réunion, à laquelle assistait M. Camille Saint-Saëns, membre de l'Institut, diverses modifications ont été apportées aux dispositions premières du Concours.

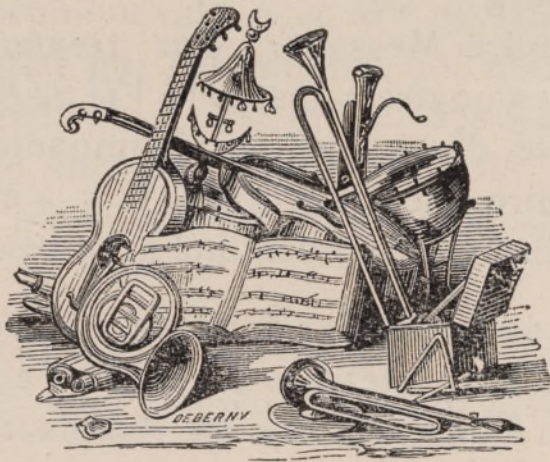
Les concours d'opéra, d'opéra comique et de ballet sont maintenus.

Le concours d'opérette a été supprimé, comme contraire aux intentions des donateurs. Ensuite, un concours de musique de chambre (sonate et trio) a été substitué au concours de symphonie, devenu inutile par suite de la création par la ville de Paris d'un prix important affecté à une œuvre symphonique.

Enfin, et ceci est très important, S. A. S. le prince de Monaco a estimé que, dans l'intérêt des auteurs, il fallait avant tout assurer aux œuvres primées l'éclat d'une représentation hors ligne. Il a donc été décidé que, tout en réservant aux lauréats des primes dont le total pour les quatre sections n'atteint pas moins de 75.000 francs en espèces, le théâtre de Monte-Carlo prendrait, de par les statuts du Concours, l'engagement de monter les œuvres dramatiques couronnées.

Etant donnés l'éclat incomparable des représentations qu'organise l'Opéra de Monte-Carlo et le retentissement qu'elles ont dans les milieux artistiques, les auteurs des partitions primées au *Concours général de Musique* sont certains que leurs œuvres seront, dès leur apparition, connues dans le monde entier.

Le règlement du *Concours général de Musique* sera publié le 25 février prochain, par les soins de la « Société musicale ».



---

Le Gérant : A. REBECQ.