

LA
REVUE MUSICALE

N^o 11 (cinquième année)

1^{er} Juin

1905.



G.-L. DUPREZ

(1825-1849)

G.-L. DUPREZ.

Duprez appartient à la période héroïque du « beau chant » ; après avoir loué récemment les chanteurs italiens, nous rendons hommage, en résumant sa carrière (1825-1849), à un grand artiste français. Il fut, chose rare parmi ses confrères, un musicien instruit ; il a même composé des œuvres dramatiques, d'ailleurs médiocres (la Cabane du pêcheur, 1827 ; l'Abîme de Maladetta, 1851 ; Juanita, 1852, etc.). Mais c'est uniquement du fort ténor que la postérité se souvient.

Né à Paris (douzième de 18 enfants), le 6 décembre 1806, ancien élève de Choron, et d'abord maître de chapelle au collège Henri IV, Duprez débuta à l'Odéon (déc. 1825) dans le rôle d'Almaviva du Barbier. De 1832 à 1836, il est en Italie avec sa femme (M^{lle} Duperron) : les impresarii se le disputent : Morelli en lui offrant 32,000 fr. d'appointments, Lanari en lui en payant 40.000. Après avoir joué les rôles de demi-caractère, il crée à Trieste, Masaniello de la Muette ; à Lucques, il aborde pour la première fois le rôle d'Arnold où il devait triompher. A Florence, à Sienne, à Rome, il est acclamé par le public (dont une brusque aphonie le sépare durant dix mois). A Naples, où « l'illustrissime artiste » est en représentations avec la Malibran, la police doit intervenir pour régler le nombre des rappels dont le public en délire ne se lasse pas !...

C'est à l'occasion du choléra de 1836, qui interrompit la saison musicale de Trieste, que Duprez, rentré en France, signe avec Duponchel, directeur de l'Opéra, un engagement qui devait prendre cours en avril 1837.

L'entrée de Duprez à l'Opéra n'était pas un événement ordinaire, car alors régnait Adolphe Nourrit. Aussi Duponchel, qui connaissait la générosité et la largeur d'esprit de Nourrit, n'hésita-t-il pas à lui demander son consentement pour l'engagement de Duprez. Non seulement Nourrit accepta, mais il insista pour que le traité de son émule en gloire fût signé sans retard.

Et, cependant, lorsque Duprez fut à Paris, Nourrit, sensible et impressionnable à l'excès, perdit subitement confiance. La seule annonce de la présence imprévue de Duprez dans la salle produisit une telle commotion sur lui, qu'il ne put continuer la représentation et rentra chez lui, dévoré par la fièvre. Son engagement finissait au mois de mars (1837) ; il résista à toutes les sollicitations et partit pour l'Italie, dans l'espoir sans doute d'y conquérir ce qui lui manquait pour lutter contre Duprez : le fameux ut de poitrine !

Duprez, on le sait, se flattait d'avoir fait lui-même son organe. Il faut bien croire que la nature y était pour sa bonne part.

Lorsque Nourrit, dans un accès de folie, se tua à Naples en se jetant par la fenêtre, ce fut une émotion considérable à Paris. Ch. de Boigne, dans ses Petits Mémoires de l'Opéra, nous dit : « Quelques journaux prirent le deuil. M. Duponchel fut dénoncé comme ayant ouvert la fenêtre par où s'était jeté Nourrit, et Duprez comme l'ayant traîtreusement poussé par les épaules. Pour répondre à ces calomnies, l'Opéra fit relâche et les artistes du chant

firent célébrer pour le repos de l'âme du défunt une messe où Duprez le pleura de sa plus belle voix... » Et la mère Crosnier, concierge de l'Opéra, à partir de cette époque, n'adressa plus la parole à Duprez, qu'elle n'appelait plus jamais autrement que « l'assassin de M. Nourrit » ! Or la mère Crosnier, dont le fils devint directeur de l'Opéra, était une autorité.

Un détail assez curieux de l'engagement de Duprez à l'Opéra : M^{me} Duprez sans audition, et sur l'affirmation de ses succès passés en Italie, devait toucher 30.000 francs d'appointements. Or, lorsque M^{me} Duprez dut, pour ses débuts, répéter le rôle qu'Halévy lui destinait dans Guido et Ginevra, il fallut se rendre à l'évidence : la prima donna chantait faux ! et faux à ce point que le mari reconnut la maladie de voix imprévue de sa femme. L'amour-propre ainsi sauvé, M. Duponchel, qui n'était décidément pas un directeur ordinaire, porta de 50 à 70.000 francs les appointements de Duprez.

Du 17 avril 1837 (jour de ses débuts à l'Opéra) jusqu'au 14 décembre 1849, date de sa représentation d'adieu, Duprez soutint glorieusement tout le poids du répertoire ; à côté de lui il n'y avait place pour personne. En dehors du rôle d'Arnold qui tout d'abord le mit hors de pair, il reprit ou créa avec un éclat incomparable ceux de Raoul des Huguenots (1837) ; d'Eléazar de la Juive (1837) ; de Masaniello (Muet de Portici, 1837) ; de Robert le Diable (1840), auquel il donna une interprétation personnelle malgré Meyerbeer lui-même, et d'Edgar (Lucie de Lammermoor, 29 février 1846). Le rôle d'Edgar avait été créé à Naples en 1835 par Duprez, pour qui Donizetti avait spécialement écrit cet opéra.

Duprez triompha successivement dans Stradella (juin 1839) ; Guido et Ginerva (mars 1838) ; Benvenuto Cellini de son ami Berlioz (septembre 1838) ; le Lac des Fées (septembre 1838) ; la Vendetta (septembre 1839) ; les Martyrs (mars 1840) ; la Favorite (décembre 1840) ; La Reine de Chypre (décembre 1841) ; Charles VI (mars 1843) ; Don Sébastien (novembre 1843) ; Otello (septembre 1844).

La méthode de Duprez, appréciée ici même avec une grande compétence (Revue musicale, 15 avril, n° 8), a pu former d'excellents élèves, tels que M. Duprez fils et M^{lle} Caroline Duprez dont la trop courte carrière musicale ne fut pas sans éclat ; mais elle est d'une application dangereuse pour des organes débiles ou mal dirigés. Ce qui fit de Duprez un artiste de tout premier ordre, ce fut la science avec laquelle il appliqua sa méthode pour amener au point sa voix puissante ; mais ce furent aussi son intelligence musicale, sa manière de phraser, le sentiment, l'expression et l'énergie qu'il déployait sans jamais se lasser. A tort sans doute, Duprez, qui obtint de si beaux succès dans le rôle de Raoul, prétendait que Meyerbeer ne lui avait jamais « servi à rien ». De son côté, Meyerbeer n'avait aucune sympathie pour son célèbre interprète ; il arriva même que le grand compositeur, à l'époque où Duprez, retiré de l'Opéra, manifestait l'intention de chanter en allemand, s'exclama brusquement : Der Kann nicht franzoesisch singen ! (Il ne sait pas chanter en français, celui-là.)

Une singularité, assez rare pour un artiste contemporain qui fut si longtemps l'enfant gâté de la renommée : on ne trouve nulle part la date exacte de la mort de Duprez... et même à l'Opéra, nous avons sans succès recherché cette date.

A. SOL.

Notre Supplément : le « Ballet comique de la Royne »

(1582).

Parmi les œuvres de musique purement françaises antérieures au XVII^e siècle, le Ballet comique de la Royne est presque la seule qui soit aujourd'hui assez bien connue. La musique, sous une forme très imparfaite à vrai dire, n'en est pas ignorée des amateurs ; et si le véritable caractère de la pièce a été souvent méconnu, du moins l'importance historique en fut-elle plusieurs fois signalée.

L'ouvrage, on le sait, fut composé pour les fêtes des noces du duc de Joyeuse et de M^{lle} de Vaudemont, sœur de la reine Louise de Lorraine, femme de Henri III. Un Italien fixé en France, valet de chambre du roi et de la reine, Balthasar de Beaujoyeux, en fut l'auteur, c'est-à-dire, ainsi qu'il l'explique en l'intéressante description donnée par lui, qu'il en fit le plan détaillé. La Chesnaye, aumônier du roi, en écrivit, non sans talent parfois, les longues tirades en vers. Lambert de Beaulieu, musicien de la reine, aidé d'autres artistes de la Chambre du roi, de « maistre Salmon » en particulier, se chargea de la musique. Le rôle de Beaujoyeux se réduit donc à peu de chose. Et il ne faut point oublier qu'Agrippa d'Aubigné a revendiqué quelque part l'honneur d'avoir eu la première idée du sujet, qu'il aurait présenté dès 1577 à la cour de Navarre, où il se trouvait alors.

L'invention, quoi qu'il en soit, en paraît assez pauvre. L'enchanteresse Circé, transportée en France et retenant captives par son art magique les divinités des eaux et des forêts venues pour rendre hommage au roi, ne saurait nous intéresser beaucoup. Ce qui mérite de retenir l'attention, ce qui valut à l'auteur les louanges de ses contemporains, c'est l'idée, alors nouvelle, de mêler la poésie à la danse et à la musique, d'animer, comme il le dit, et de « faire parler le Balet et chanter et resoner la Comédie ». Les passages en vers, simplement récités, ont en effet une importance capitale. Ils y tiennent une place au moins aussi large que les épisodes chantés et la musique instrumentale. Le Ballet comique n'annonce donc pas, comme on l'a dit, l'opéra : mais il fait pressentir la comédie avec intermèdes musicaux telle que Molière la réalisera plus tard.

Musicalement, ce ballet reste la première composition où se puissent lire, outre les chœurs traités dans le style ordinaire du temps, des airs à voix seule, voire un dialogue. Nous assistons au passage de la chanson à plusieurs voix à la monodie accompagnée, directement sortie des formes harmoniques qu'avaient prises ordinairement les compositions polyphoniques de chambre à la fin du XVI^e siècle. Un des airs de notre supplément est significatif sous ce rapport. C'est le Chant des satyres. Dans le livre imprimé, cette pièce est donnée à cinq parties vocales, et c'est alors une chanson semblable à cent autres de la même époque. Mais dans la description du ballet, Beaujoyeux a soin de spécifier que cette entrée était composée « de huict Satyres, sept desquels jouoient des flustes et un seul chantoit ». Transcrire les parties accompagnant le chant sous la forme instrumentale paraît donc légitime.

De la sorte, le Chant des satyres devient un « air de cour », pareil à ceux des premières années du XVII^e siècle.

Les deux autres pièces, le Dialogue de Glauque et de Thétys et la Chanson

de Mercure, *ne sont imprimées qu'à voix seule, sans accompagnement. Toutefois, pour la première surtout, la description et les illustrations du texte indiquent les instruments — lyre et luth — dont les artistes récitants soutenaient eux-mêmes leur chant. L'accompagnement a été restitué suivant ces données. Bien que le style du temps ait été aussi fidèlement reproduit que possible, on n'oubliera point que ce n'est qu'une restitution et que les harmonies originales pouvaient différer de celles-là.*

H. Q.

Jean-Ferry Rebel.

1664 (?) — 1747 (1).

La réputation de Jean-Ferry Rebel, qui fut grande auprès de ses contemporains, ne semble pas lui avoir survécu. Son fils même, François Rebel, suivit la carrière musicale où son père l'avait devancé ; mais, comme si l'héritage artistique qu'il s'était proposé de conserver et d'accroître avait semblé trop lourd à son génie débile, il demanda à l'amitié de Francœur une collaboration permanente, qui lui fut un soutien moral et une garantie.

Les qualités qu'il prend en tête de chacune de ses compositions nous font connaître les places qu'il occupa.

Né dans la seconde moitié du xvii^e siècle, sans doute en 1664, il fit d'abord partie des vingt-quatre violons du roi, et fut, en 1718, nommé compositeur de la musique de la chambre ; puis, en 1733, il eut la survivance de la charge de surintendant, qu'occupait Destouches. Enfin il dirigea l'orchestre à l'Opéra et aux séances « tant spirituelles qu'autres » données à partir de l'année 1734 par l'Académie royale de musique (2). On perd sa trace après 1747. C'est à peu près tout ce qu'on sait de Jean-Ferry Rebel : sa biographie reste donc à écrire.

Ce vieux maître mérite de fixer notre curiosité. Il est de ceux qu'il faut apprécier, autant par comparaison avec l'époque où nous vivons, qu'en les replaçant dans le milieu de leurs contemporains, et, à ce dernier point de vue surtout, son œuvre est tout à fait intéressante.

Violoniste, Jean-Ferry Rebel écrivit pour son instrument : nous devons classer ce primitif parmi les maîtres de l'école française du violon. Les compositions qu'il a laissées lui assignent une place particulière à la naissance même de notre musique instrumentale. Corelli avait cessé d'écrire quand Rebel publia ses premières pièces de violon. Le maître

(1) Nous devons ces dates extrêmes de la vie de J.-F. Rebel à l'obligeance de M. L. de La Laurencie, dont les recherches sur les violonistes français au début du xviii^e siècle ont déjà documenté fortement l'érudition musicale.

(2) BRENET (Michel). — *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*. Paris, Fischbacher, 1900.

italien était en possession d'une sûreté d'écriture que nous cherchons en vain chez le violoniste français; mais en revanche, à côté de naïvetés qui font parfois sourire, on trouve déjà chez Rebel des tendances que nous rencontrerons chez Leclair, chez Sénaillé, chez Francœur, et qui sont bien caractéristiques de la musique française: la clarté de l'idée et la profondeur du sentiment.

Pour juger Rebel dans sa technique de violoniste, nous sont parvenus les recueils suivants :

— *Pièces pour le violon avec la basse continue, divisées par suite de tons, qui peuvent aussi se jouer sur le clavecin et sur la viole*, par M. REBEL, ordinaire de l'Académie royale de musique. — Paris, C. Ballard, 1705, in-4° obl.

— *Recueil de 12 sonates à II et III parties, avec la basse chiffrée*, par M. REBEL, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roy et de l'Académie royale de musique. — Paris C. Ballard, 1712-1713, in-fol. (1).

— *Sonates à violon seul, mellées de plusieurs récits pour la viole*, par M. REBEL, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roi et de l'Académie royale de musique. Livre II^e, 1^{re} et 2^e partie. — Paris, l'auteur, 1713, in-folio.

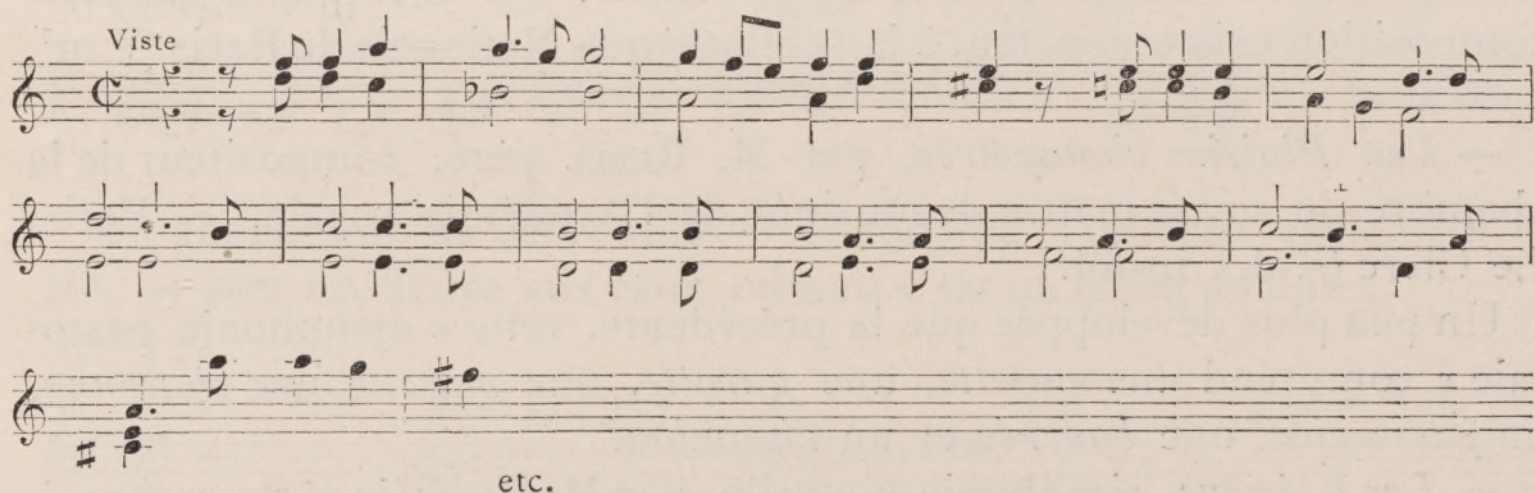
Si nous n'avions pas d'autres exemples à citer, celui de Rebel suffirait à reléguer au rang des légendes, ridiculement accréditées comme vérités d'histoire, cette opinion courante que Leclair le premier aurait fait usage de la double corde sur le violon. Les affirmations trop nettes ont leurs dangers : ce qui reste vrai, c'est que Leclair appropria à la technique de son instrument l'emploi, non seulement de la double, mais de la triple et de la quadruple corde. Mais avant lui, Rebel s'en était largement servi : déjà, dans les *Suites* de 1705, on en trouve de nombreux exemples, mais le compositeur semble influencé par l'écrit-

(1) M. Écorcheville possède dans sa collection particulière un titre imprimé de ce même recueil portant la date de 1695 : il précède une copie manuscrite de la partie de basse. Une des parties de dessus se trouve à la Bibliothèque de Versailles. L'autre manque. Dans l'édition de 1695, les pièces portent des titres, qui n'ont point été conservés dans l'édition de 1712. En outre, celle-ci est un remaniement du texte primitif : on remarque que bon nombre de coupures ont été faites. Avec cette date de 1695, nous voyons, semble-t-il, employé pour la première fois dans la nomenclature de la musique française le terme de *sonate*, ici *sonata*. Une note de Boisgelou, dans son catalogue manuscrit de la Bibliothèque nationale, rédigé à la fin du dix-huitième siècle, confirme cette date. « Ces sonates étoient composées dès l'an 1695. L'auteur les vendait manuscrites jusqu'à 15 et 16 francs l'exemplaire. A présent on n'en auroit pas 2 sols ». On sait que les appréciations de Boisgelou portent bien l'empreinte de leur temps.

ture de la musique pour la viole d'amour. Ainsi, dans la *chaconne* de la suite en *sol* majeur, nous relevons au hasard le passage suivant :



Mais dans les *Sonates*, quelques années après, Rebel montre plus d'aisance dans l'emploi de la double corde : les parties se meuvent avec une indépendance que nous n'apercevons point auparavant. On peut citer ces quelques mesures de la neuvième *sonate* :



Une leçon se dégage après examen des œuvres que Rebel écrivit pour son instrument : c'est qu'il a ouvert la voie dans laquelle Leclair devait s'engager, c'est qu'il a pressenti les ressources de technique dont les violonistes français du XVIII^e siècle devaient faire un si brillant emploi. On se plaît quelquefois à réunir trois violonistes comme les plus remarquables de cette période : Baptiste, Leclair et Guignon (1). Nous n'en disconvenons pas ; nous ajouterons seulement qu'ils ont eu trois précurseurs : Du Val, Jacques Aubert et Jean-Ferry Rebel.

Rebel nous apparaît encore comme symphoniste : sa situation l'y obligeait. Compositeur de la musique de la chambre du roi, il était tenu de fournir au répertoire un certain nombre d'œuvres nouvelles : sous d'autres princes, J.-S. Bach lui-même connut ces obligations. En cette qualité, nous avons de Rebel les œuvres suivantes :

— *Caprice*, par M. REBEL, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roy. — Paris, C. Ballard, 1711, in-4^o obl.

(1) LAVOIX (H.). — *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. Deuxième partie, ch. IV, Paris, 1878, in-8^o.

Composé pour cinq instruments à cordes, ce *Caprice* nous semble d'une inspiration bien médiocre.

— *Les Caractères de la danse*, fantaisie, par M. REBEL, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roy et de l'Académie royale de musique. — Paris, l'auteur, 1715, in-fol.

C'est à propos de cette œuvre, — que nous publierons prochainement en racontant son histoire, — que nous sommes amenés à parler aujourd'hui de J.-F. Rebel.

— *Fantaisie*, par M. REBEL père, compositeur de la chambre du roy et maître de musique de l'Académie royale. — Paris, l'auteur, 1727, in-fol.

Suite de quatre morceaux, cette *fantaisie* se compose d'un *grave*, d'une *chaconne*, d'une *loure* et d'un *tambourin*.

Elle ne figure point — nous ignorons la cause de cette omission — au répertoire bibliographique de R. Eitner. Un exemplaire de cette composition existe pourtant à la Bibliothèque Nationale de Paris (V m⁷. 1151).

— *Les Plaisirs champêtres*, par M. REBEL père, compositeur de la chambre du roy et maître de musique de l'Académie royale. — Paris, Le Clerc (s. d.), in-fol.

Un peu plus développée que la précédente, cette « symphonie pastorale » comprend une *musette*, une *gavotte*, une *musette*, une *chaconne*, un *passe-pied*, une *bourrée* et un *rigaudon*.

— *Les Éléments*, symphonie nouvelle, par M. REBEL le père, compositeur de musique de la chambre du roy. — Paris, l'auteur (s. d.), in-fol.

En tête de l'œuvre se trouve un *Avertissement*, dont le texte est extrêmement curieux. Nous en donnons le fragment essentiel :

« L'introduction à cette symphonie étoit naturelle : c'estoit le cahos même, cette confusion qui régnoit entre les éléments avant l'instant où, assujettis à des loix invariables, ils ont pris la place qui leur est prescrite dans l'ordre de la nature.

« Pour désigner dans cette confusion chaque élément en particulier, je me suis asservi aux conventions les plus reçues.

« La basse exprime la terre par des notes liées ensemble et qui se jouent par secousses ; les flûtes, par des traits de chant qui montent et qui descendent, imitent le cours et le murmure de l'eau ; l'air est peint par des tenuës suivies de cadences que forment les petites flûtes ; enfin les violons par des traits vifs et brillans représentent l'activité du feu.

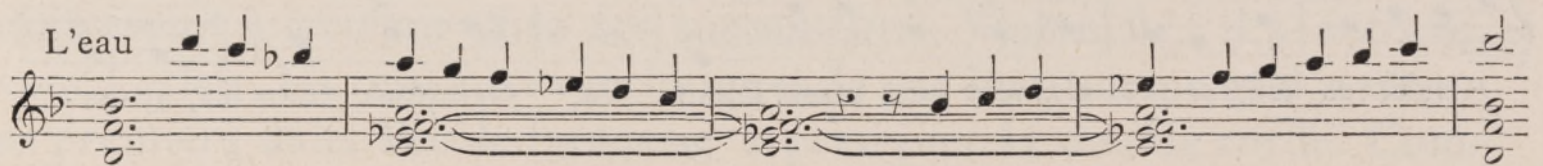
« Ces caractères distinctifs des Éléments se font reconnoître, séparés ou confondus en tout ou en partie, dans les diverses reprises que j'appelle du nom de *Cahos* et qui marquent les efforts que font les Éléments pour se débarrasser les uns des autres. Au 7^e cahos, ces efforts diminuent à proportion que l'entier débrouillement approche.

« Cette première idée m'a mené plus loin. J'ay osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des Éléments celle de la confusion de l'harmonie. J'ay hasardé de faire entendre d'abord tous les sons mêlés ensemble, ou plus tôt toutes les notes de l'octave réunies en un seul son. Ces notes se développent ensuite, en montant à l'unisson dans la progression qui leur est naturelle, et, après une dissonnance, on entend l'accord parfait. »

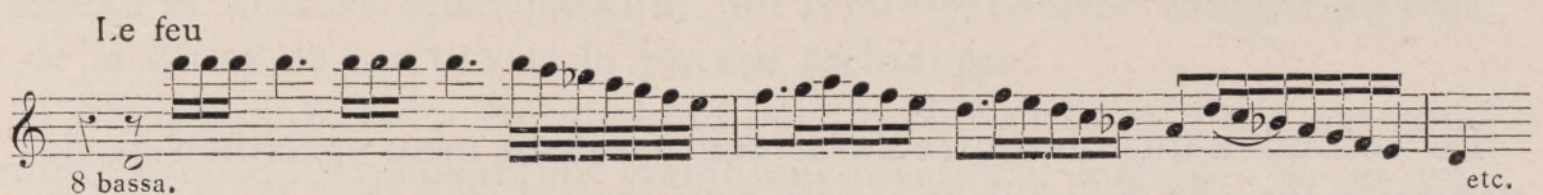
Cet avertissement nous semble d'un haut intérêt, parce que nous y trouvons exposée la doctrine de la musique descriptive, peut-être pour la première fois. Un livre récent, excellent d'ailleurs à tous points de vue, réserve à J.-S. Bach cet honneur (1). Rendons-le à Rebel : le maître français en profitera bien davantage, et reconnaissons que si, dans le petit manifeste qui ouvre la symphonie des *Éléments*, le compositeur n'a pas laissé passer une occasion de description musicale, il ne dépasse pas non plus les limites du possible. Ces limites sont, au reste, fort étroites. C'est d'abord l'impression du chaos absolu. Il est dans la nature, où tous les éléments sont confondus, et dans l'harmonie : toutes les notes de l'octave, *ut*♯, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*♭, se font entendre sur une basse de *ré*, terriblement chiffrée ! Puis un unisson « de notes liées ensemble et qui se jouent par secousses » symbolise la terre. L'air, figuré par des tenues de petites flûtes, plane au-dessus de la matière pesante.



Du chaos qui se débrouille — la tonalité s'éclaircit également en *si*♭, — sort un fleuve aux eaux calmes, c'est un chant de flûtes :



Puis, Dieu continuant son œuvre créatrice, nous assistons à la genèse du feu. Ce sont des éclairs qui déchirent la nue, mais on sent que cette tempête, que déchaînent les violons, va soulager l'atmosphère et en même temps dégager la tonalité :



En effet, nous approchons du *débrouillement* final, les *Éléments* se sont séparés les uns des autres et la symphonie s'achève sur une reposante impression de *ré* majeur. Rebel nous prévient qu'il n'a fait qu'obéir « aux conventions les plus reçues ». C'est dire qu'avant lui existait un vocabulaire du pittoresque musical. Tout cela est bien vieux, et tout cela est bien jeune : modifions la nomenclature, glissons quelque part dans cet avertissement le terme de *leit-motiv*, et nous parlerons le langage de l'esthétique contemporaine.

(1) SCHWEITZER (Albert). — *J.-S. Bach, le musicien poète*. Leipzig, 1905, in-8°, p. 63.

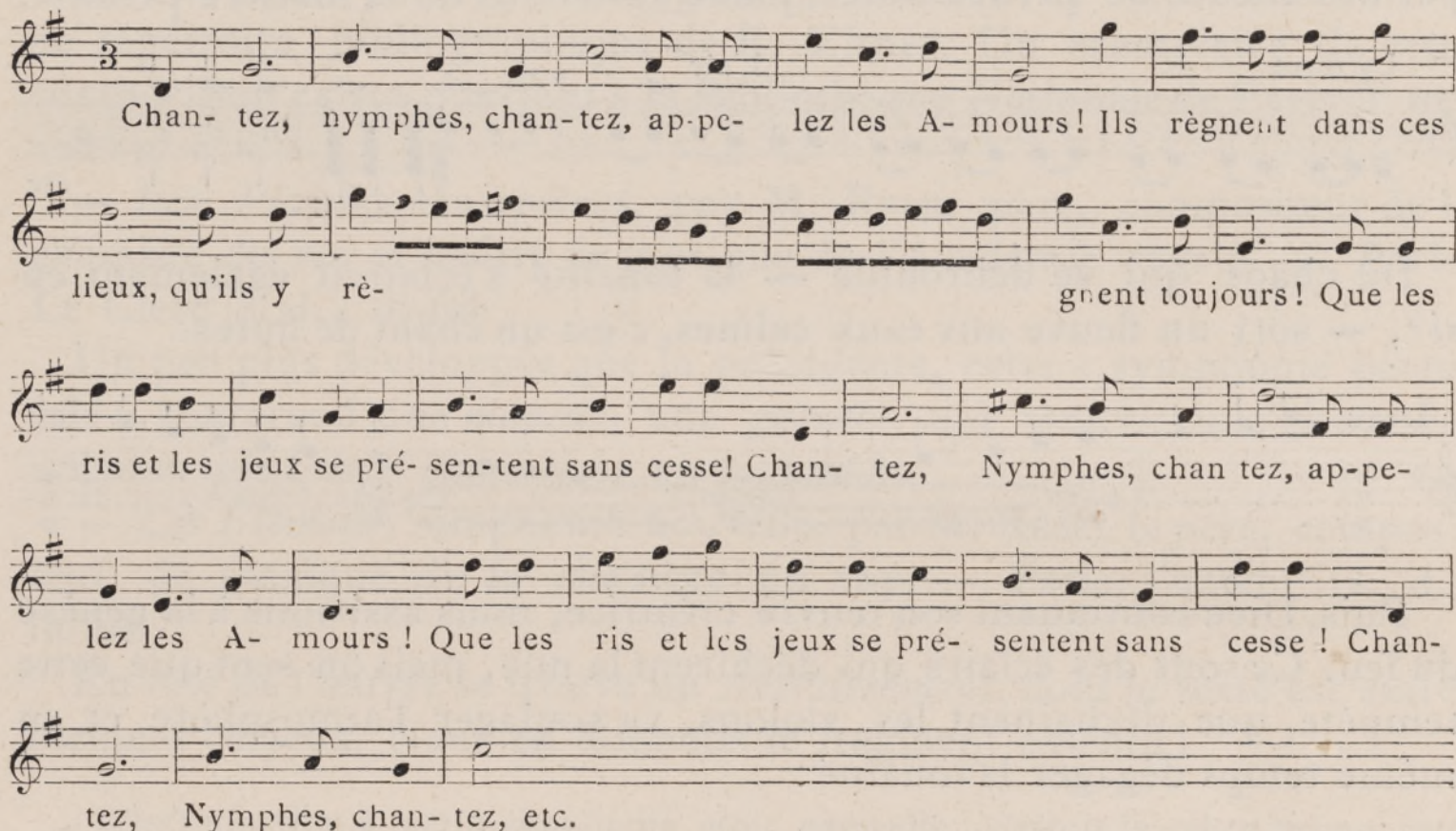
Enfin nous possédons une œuvre dramatique, qui doit appartenir à la jeunesse de Jean-Ferry Rebel, mais dans laquelle le musicien semble pourtant en pleine possession de lui-même.

— *Ulysse*, tragédie mise en musique par M. REBEL (paroles de Guichard), représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le 20^e jour de janvier 1703. — Paris, Ballard, 1703, in-4° obl.

Nous ne pensons point ici faire l'analyse de cet opéra : l'œuvre mérite toutefois qu'on y revienne quelque jour. Elle nous semble très intéressante, parce qu'elle est très française d'inspiration. Nous en citerons deux fragments, entre lesquels il y a de grandes différences de style.

Le premier est un chœur de voix de femmes chantant à l'unisson :

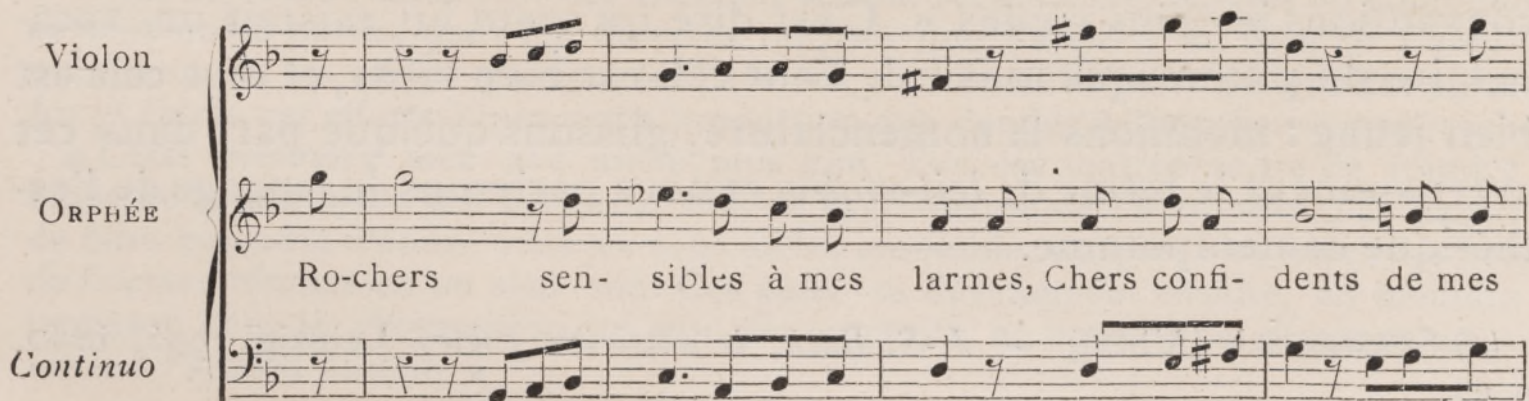
ACTE III, SCÈNE V



Chan- tez, nymphes, chan- tez, ap- pe- lez les A- mours ! Ils règnent dans ces lieux, qu'ils y rè- gnent toujours ! Que les ris et les jeux se pré- sen- tent sans cesse ! Chan- tez, Nymphes, chan- tez, ap- pe- lez les A- mours ! Que les ris et les jeux se pré- sentent sans cesse ! Chan- tez, Nymphes, chan- tez, etc.

Le second a un tout autre caractère : c'est un beau spécimen de déclamation lyrique. Nous l'avons pris dans le prologue : Orphée fait trêve à sa douleur et se félicite de vivre au siècle du grand roi. Il chante :

PROLOGUE, SCÈNE I.



Violon

ORPHÉE

Ro- chers sen- sibles à mes larmes, Chers confi- dents de mes

Continuo

tris- tes sou- pirs, Je ne viens plus vous di- re mes a- larmes Sous un

rè- gne si plein de char- mes, etc.

Et maintenant résumons-nous brièvement. Jean-Ferry Rebel nous a semblé, au seuil du dix-huitième siècle, une très curieuse et très attachante figure de musicien, parce que les œuvres que nous connaissons de lui contiennent en puissance des éléments de force et de beauté, que nous admirerons justement chez ses successeurs. Violoniste, il a entrevu, avant Leclair, les ressources techniques de son instrument et il a été un des premiers dans l'école française à pratiquer la double corde. Compositeur de musique symphonique, non seulement il utilise, mais il élève à la hauteur d'un principe le *leit-motiv*, autour duquel, un siècle et demi plus tard, l'école wagnérienne mènera si grand bruit, comme à propos d'une découverte de génie. Enfin Rebel écrit une tragédie musicale et, pratiquant d'instinct la libre déclamation lyrique, il devance Rameau et tous les musiciens qui ont répudié, comme indigne de l'art et de la vérité, la carrure de la phrase mélodique.

D'ailleurs, si Rebel a été quelque peu oublié après sa mort, ses contemporains ne lui ménagèrent point leur faveur, et certaines de ses œuvres connurent une heureuse fortune. Une d'elles, même, *les Caractères de la danse*, eut une destinée des plus singulières ; aussi la *Revue musicale* lui consacrera-t-elle une étude spéciale, dans son prochain numéro.

PIERRE AUBRY.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

IX. — PLACE DE LA MUSIQUE PARMI LES PHÉNOMÈNES DE LA NATURE. — LA MUSIQUE ET LA COULEUR.

(3^e partie des cours du lundi : la musique et la nature)

Après avoir pris comme point de départ de ces leçons l'analyse du sentiment musical pur, nous avons traversé tous les domaines où se prépare et où se conditionne, dans une certaine mesure, la pensée artistique; nous arrivons maintenant à considérer la musique d'une façon objective. Nous allons instituer trois parallèles successifs : 1^o j'indiquerai la place des phénomènes musicaux dans la nature et leur liaison avec d'autres phénomènes, au fond identiques ; 2^o nous reprendrons ensuite cette comparaison au point de vue de l'histoire, en recherchant si la notion de couleur s'est développée comme celle des sons, et 3^o au point de vue artistique, en établissant une classification des Beaux-Arts. Les tendances de cette étude, je tiens à le dire tout de suite, seront vers l'affirmation de l'indépendance et de l'originalité de l'art musical. Cette opinion a inspiré tout ce qui précède, et je suis moins disposé que jamais à l'abandonner ; mais elle ne nous condamne pas à faire « du tissage de toile d'araignée dans un petit coin », et ne nous empêche de voir ni le cadre grandiose où doit se mouvoir la liberté la plus haute de l'intelligence musicale, ni les harmonies qui la rattachent à d'autres réalités.

Buffon disait : « Que l'homme contemple donc la nature dans sa haute et pleine majesté ! » La majesté implique la puissance et l'unité ; celle de la nature est donc inscrite sur celui de nos tableaux (fig. 2) où nous voyons la grande hypothèse de la science moderne : la réduction de toutes les forces physiques au même principe, le mouvement. Nous supposons un pendule qui exécuterait d'abord une seule oscillation à la seconde, et qui, par des accélérations de plus en plus vives, arriverait à faire trente millions de milliards de vibrations dans le même temps. Il nous donnerait ainsi une série de 55 gammes, avec lesquelles « nous avons de quoi expliquer tous les phénomènes de l'univers » (1). A 16 vibrations par seconde, commencent les sensations acoustiques : d'abord, quelque chose d'analogue au son le plus grave employé dans les orgues. A 32 (ou 30 environ) vibrations, commencent les impressions vraiment musicales qui s'étendent durant 7 octaves, et sont suivies, à partir de la 12^e, de sifflements aigus : si bien que la musique ressemble à une terre de plein rapport enclavée dans des champs

(1) Je laisse la responsabilité de cette affirmation à l'éminent physicien, M. d'Arsonval, qui s'est exprimé ainsi dans une admirable conférence de vulgarisation faite le 2 mars 1903 à la Salle de Géographie. C'est au cours de cette conférence (*Vibrations et radiations*) que M. d'Arsonval, en se bornant d'ailleurs à tracer un angle sur le tableau noir tandis qu'il donnait des explications verbales, m'a suggéré l'idée de la figure n^o 2. M. Abraham, professeur à l'École normale supérieure, et secrétaire général de la Société française de Physique, a bien voulu l'établir, sur ma demande, avec sa précision accoutumée. Je lui offre tous mes remerciements. Cette synthèse étant surtout un moyen commode d'exposition, les phénomènes purement musicaux sont indiqués à part, dans un tableau spécial (fig. 1.)

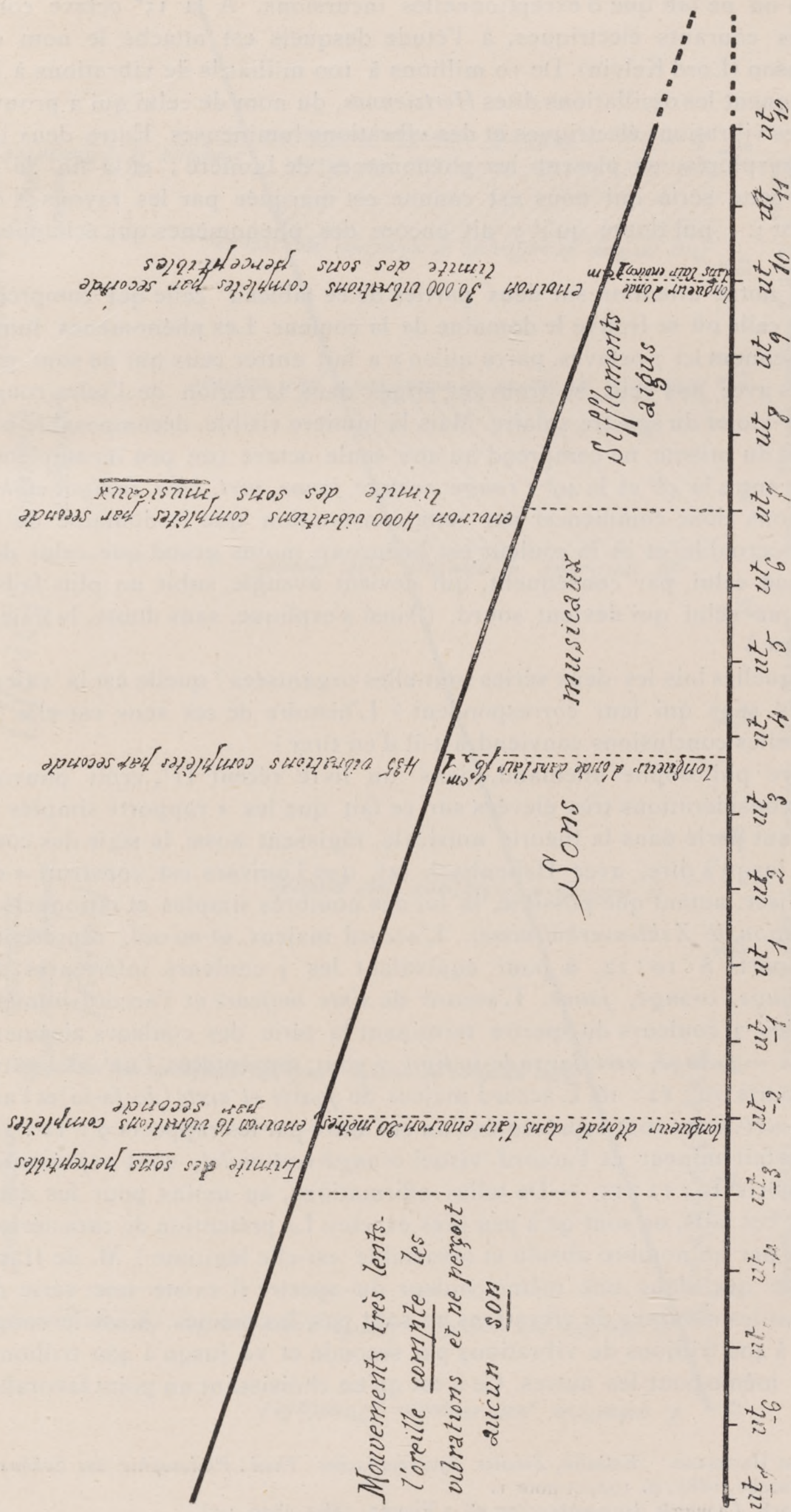


FIG. 1. — Place de la musique parmi les phénomènes sonores. — DIAGRAMME DES VIBRATIONS MÉCANIQUES DES CORPS MATÉRIELS.

Ce diagramme est obtenu en portant horizontalement le logarithme du nombre des vibrations par seconde, et, verticalement, le logarithme de la longueur d'onde dans l'air du son correspondant.

Un centimètre dans le sens horizontal représente l'intervalle de une octave ; et un centimètre dans le sens vertical représente un rapport des longueurs d'ondes égal à 8. — (La longueur d'onde dans l'air est l'espace parcouru par le son pendant la durée d'une vibration complète. — Le son parcourt dans l'air 331 mètres par seconde.)

incultes où on ne fait que d'exceptionnelles incursions. A la 15^e octave, commencent les courants électriques, à l'étude desquels est attaché le nom de W. Thompson (Lord Kelvin). De 10 millions à 100 milliards de vibrations à la seconde, règnent les oscillations dites *Hertziennes*, du nom de celui qui a prouvé l'identité des vibrations électriques et des vibrations lumineuses. Entre deux intervalles inexplorés, se placent les phénomènes de lumière ; et la fin de la portion de cette série qui nous est connue est marquée par les rayons N de M. Blondlot ;... nul doute qu'il y ait encore des phénomènes qui échappent à nos sens !

Arrêtons notre attention sur deux parties de ce tableau celle qui comprend les sons, et celle où se trouve le domaine de la couleur. Les phénomènes lumineux comprennent ici 7 octaves, parce qu'on y a fait entrer ceux qui ne sont pas perceptibles avec nos yeux, se trouvant situés dans la région de l'infra-rouge et de l'ultra-violet du spectre solaire. Mais la lumière visible, décomposable par les couleurs du prisme ne comprend qu'une seule octave (un peu incomplète), qui se place entre la 48^e et la 49^e : *rouge, orangé, jaune, vert, bleu, indigo, violet*. Nous pouvons donc commencer par cette constatation que le domaine de la lumière (discernable) et de la couleur est beaucoup moins grand que celui des sons ; et que celui, par conséquent, qui devient aveugle, subit un plus faible dommage que celui qui devient sourd. (Ainsi s'explique, sans doute, la gaieté des aveugles)

D'après quelles lois les deux séries sont-elles organisées ? quelle est la valeur relative des sens qui leur correspondent ? L'histoire de ces sens est-elle la même ? Quelles conclusions conviendra-t-il d'en tirer ?

Un célèbre philosophe allemand, dans un livre récent (1), croit pouvoir établir des considérations très élevées sur ce fait que les « rapports simples », dont on a tant parlé dans la théorie musicale, régissent aussi la série des couleurs. Il va jusqu'à dire, avec Hellenbach (2), que l'univers est construit « de façon à réaliser, autant que possible, la loi des nombres simples et rationnels » (*einfache rationale Zahlenverhältnisse*). L'accord majeur *ut-mi-sol*, représenté par les rapports 8 : 10 : 12, a pour équivalent les 3 couleurs inférieures du spectre : *rouge, orangé, jaune*. L'accord de *sixte majeure* et l'accord-lumière formé par les 3 couleurs du spectre terminant la série des couleurs aisément discernables — *orangé, vert, lavande-indigo* — sont représentés l'un et l'autre par les rapports 10 : 12 : 16. L'accord majeur de *quarte et sixte (do-fa-la)* et l'accord *rouge-vert-violet* sont représentés l'un et l'autre par les rapports 9 : 12 : 15. L'accord parfait mineur et l'accord visuel *orangé-vert-violet*, sont représentés par les rapports 10 : 12 : 15. — De telles affirmations, au moins pour les deux premiers de ces faits, ne sont qu'à peu près exactes. La prétention de caractériser une couleur par un nombre absolu et invariable est-elle légitime ? M. de Hartmann oublie que dans une même couleur du spectre il existe une série de nuances dont les nombres de vibrations ne sont pas les mêmes. Ainsi le rouge commence à 400 trillions de vibrations par seconde et va jusqu'à 460 trillions. Il en est de même pour les autres. Ce n'est qu'en choisissant un point favorable

(1) Ed. Von Hartmann : *Ästhetik, Zweiter Systematischer Theil : Philosophie des Schönen*, Leipzig, H. Haacke, 1887, p. 102, et note 1.

(2) Hellenbach, *La magie des nombres* (en all. ; Vienne, 1882, chap. 1-v).

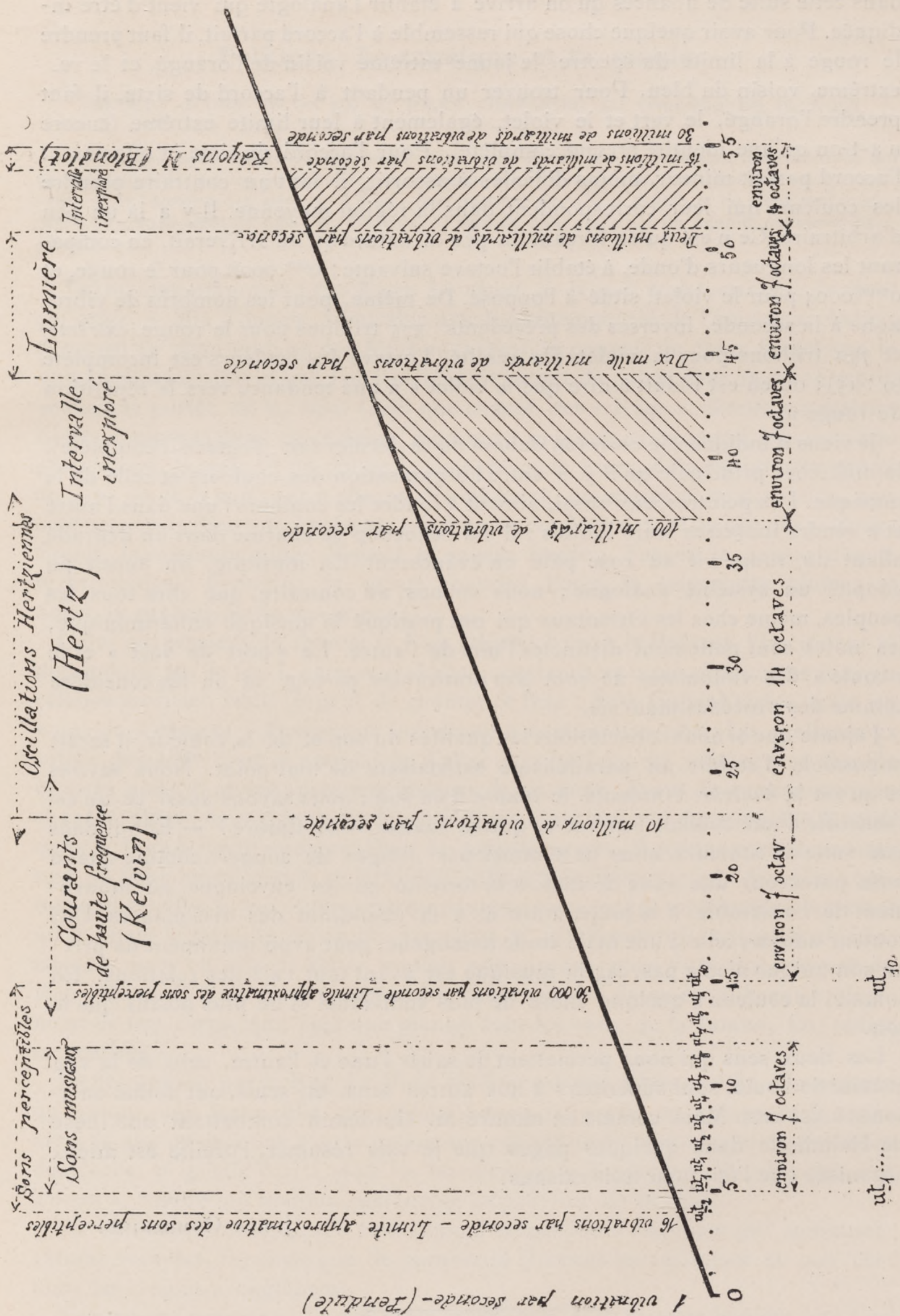


FIG. 2. — Place de la musique parmi les phénomènes de l'univers. — DIAGRAMME DES PHÉNOMÈNES PÉRIODIQUES.

Une octave est représentée par une longueur horizontale de 3 millimètres.

dans cette suite de nuances qu'on arrive à établir l'analogie qui vient d'être indiquée. Pour avoir quelque chose qui ressemble à l'accord parfait, il faut prendre le rouge à la limite du spectre, le jaune extrême voisin de l'orangé, et le vert extrême, voisin du bleu. Pour trouver un pendant à l'accord de sixte, il faut prendre l'orangé, le vert et le violet, également à leur limite extrême (encore n'a-t-on qu'une identité *presque* complète). Pour l'accord de sixte et quarte, et l'accord parfait mineur, moins difficiles à assortir, il faut au contraire prendre les couleurs qui leur correspondent dans la région moyenne. Il y a là un peu d'arbitraire. Ce n'est qu'en forçant un peu la nature qu'on arriverait, en comparant les longueurs d'onde, à établir l'octave suivante : $0^{\text{mm}}\ 0008$ pour le rouge, et $0^{\text{mm}}\ 0004$ pour le violet, situé à l'opposé. De même, pour les nombres de vibrations à la seconde, inverses des précédents : 375 trillions pour le rouge (*extrême*) et 750 trillions pour le violet. En réalité, l'octave des couleurs est incomplète (9 : 15) ; on en est réduit à dire que le violet « a une tendance vers la répétition du rouge ».

Je viens d'indiquer, je crois (en dehors de ce dernier fait : l'octave incomplète), la différence principale qu'il y a entre l'organisation des couleurs et celle de la musique. Les peintres, eux aussi, aiment à fondre les couleurs l'une dans l'autre et à rendre indécises leurs limites ; il y a beaucoup de charme dans un dégradé allant du rouge vif au rose pâle ou évanescent. En musique, on aurait pu adopter un système analogue ; nous voyons, au contraire, que chez tous les peuples, même chez les Orientaux qui ont pratiqué la musique enharmonique, les notes sont nettement distinctes l'une de l'autre. Le « port de voix » et le « coulé » des violonistes ne sont pas praticables partout et on les considère comme des procédés mauvais.

J'ajoute que si nous considérions les qualités du son et de la couleur, il serait impossible d'établir un parallélisme satisfaisant de tout point. Nous savons ce qu'est la *hauteur*, l'*intensité*, le *timbre* d'un son ; nous savons aussi ce qu'est l'*intensité* d'une couleur ; qu'est-ce que sa *hauteur* ? son timbre ? — Enfin, dans une suite de couleurs, nous ne sommes pas obligés de songer, comme quand nous percevons une suite de sons, à la tonalité qui les enveloppe, au mouvement de l'ensemble, à la préparation et à la résolution des dissonances. Une couleur unique, celle d'une belle étoffe homogène, peut avoir infiniment de prix : un son unique n'en a pas, car la musique est avant tout l'art des relations. En somme, la couleur a quelque chose de plus individuel et de plus positif que le son.

Les deux sens qui nous permettent de saisir l'une et l'autre, celui de la vue et celui de l'ouïe, sont supérieurs à nos autres sens, et, seuls, ont donné naissance à des arts. Mais, comme l'a montré M. Guillemin, combattant une thèse de Helmholtz dans quelques pages que je vais résumer, l'oreille est mieux organisée que l'œil pour trois raisons.

JULES COMBARIEU.

Folklore : La musique et la magie.

(EXTRAIT D'UNE LEÇON DE M. JULES COMBARIEU AU COLLÈGE DE FRANCE)

[Nous avons pensé mettre de l'agrément dans cette *Revue*, en reproduisant des traditions qui ressemblent à des contes de fantaisie, mais qui, en même temps, sont des documents de premier ordre pour l'histoire des idées. — Le mot *folklore* vient de *volk* = *peuple*, et du vieux mot anglo-saxon *lore*, équivalent de *Lehre* = doctrine. Il signifie donc : science du peuple, *popularis disciplina*.]

TRADITIONS HINDOUES : *Les Rags. Le chant de la nuit et des saisons ; le chant qui brûle.* — Mia Tonsine, admirable artiste contemporain de l'empereur Akber, chantant en plein midi un des *Rags de la Nuit*, le pouvoir du chant fut tel que la nuit survint aussitôt et que l'obscurité se fit autour du palais dans un rayon représentant la portée de la voix. C'est que chacun des « Rags », chants caractéristiques composés dans de certains modes ou gammes, correspond à une saison particulière, *la seule* où on puisse le chanter ou le jouer, *à des heures déterminées du jour ou de la nuit* ; car à chacun des six Rags, ou genres de composition, préside un certain dieu qui représente un phénomène de la nature ou une des saisons : *Seesar*, la saison humide ; *Heemat*, la saison froide ; *Vasant*, la saison douce, le printemps ; *Greeshma*, la saison chaude ; *Varsa*, la saison des pluies ; et *Sarat*, la rupture ou fin des pluies (1).

Celui qui essaiera de chanter le Rag *Dheepuck* (ou « le Brûlant, l'Excitateur ») doit mourir par le feu. L'empereur Akber, cruel ou sceptique, ordonna un jour au célèbre musicien Naik Gopaul de chanter ce Rag ; Naik Gopaul tâcha, mais en vain, de s'excuser : l'empereur s'obstinait à vouloir être obéi. Le malheureux artiste demanda donc la permission d'aller chez lui faire ses adieux à sa famille et à ses amis. Il revint après une absence de six mois. Avant de commencer son chant, profitant de ce que toutes les conditions n'avaient pas été stipulées, il entra dans la Jumna jusqu'à ce que l'eau lui arrivât au cou. A peine avait-il exécuté une ou deux notes, que la rivière s'échauffa graduellement ; à la fin elle commença à bouillir, et les souffrances du pauvre artiste furent intolérables ; arrêtant un moment la mélodie qu'on lui arrachait si cruellement, il cria pitié au monarque, mais en vain : Akber voulait une preuve plus forte du pouvoir du Rag *Dheepuck*. Naik Gopaul reprit son chant ; et des flammes jaillirent violemment de son corps, qui, bien que plongé dans les eaux de la Jumna, fut réduit en cendres.

L'effet produit par le Rag dit *Maig Mullaar* est une pluie subite. On raconte qu'un jour une jeune fille, qui chantait dans ce mode en s'exerçant la voix, arracha aux nuages une averse opportune qui rafraîchit une récolte de riz toute desséchée, et qu'elle écarta ainsi les horreurs de la famine loin du « Paradis des Terres », comme on nomme quelquefois la province du Bengale.

Sir William Ouseley, qui a évidemment recueilli ces traditions par communications verbales, rapporte que de nombreux Hindous les racontent et que certains les croient aveuglément.

TRADITIONS DANOISES : *Le ménétrier infatigable.* — L'étrange histoire que l'on

(1) *Sketches relating to the History, Religion, Learning and Manners of the Hindoos* [by Q. Craufurd], London, 1790, p. 153.

va lire est « arrivée » dans la paroisse de Börne, à deux milles au sud de Ripen, en Danemark ; aujourd'hui encore le peuple la sait dans tous les détails (1).

Un dimanche soir, des garçons et des filles du village, réunis dans une ferme, se livraient à toutes sortes de jeux et de coquetteries. Après s'être amusés quelque temps à ces riens, ils furent d'avis qu'un petit bal serait le bienvenu. Au milieu de la discussion sur le moyen de se procurer un musicien qui les fit danser, un des jeunes gens — le plus bouillant de la bande — coupa court au débat en disant d'un ton fanfaron : « Allons, les gars ! Laissez-moi faire ! Je vous amènerai un musicien, quand ce serait le diable en personne ! » Et, ce disant, le malin jeune homme mit son bonnet de travers d'un air entendu et sortit de la salle.

Il n'avait pas fait beaucoup de chemin sur la route, qu'il rencontra un vieillard accoutré comme un mendiant qui portait un violon sous le bras. Sans s'attarder à débattre le marché avec l'homme, notre jeune garçon l'amena triomphalement à la maison. Quelques minutes après, toute cette jeunesse dansait avec ardeur dans la salle sur les airs ensorcelants que jouait le vieux ménétrier. Bientôt, voici que la sueur inonde les visages ; ils voudraient à présent s'arrêter un moment pour se reposer : impossible, tant que le vieux ménétrier continue à jouer ; et ils ne peuvent l'amener à cesser, aussi ardemment qu'ils l'en prient. C'était, en vérité, une terrible aventure !

Ils seraient tous bientôt morts d'épuisement si, par bonheur pour eux, la femme de charge du fermier, vieille femme sourde qui habitait au rez-de-chaussée, n'avait pas par hasard été mise au courant de la position critique de nos danseurs. Elle courut aussi vite qu'elle put chercher le curé de la paroisse. A cette heure, l'homme de Dieu était au lit, et il fallut quelque temps pour le réveiller ; puis, il lui restait encore à s'habiller ; enfin, il fut prêt. Arrivé à la ferme et ayant compris, il tira aussitôt un petit livre de sa poche, et se mit à chanter quelque chose en latin ou en hébreu. A peine avait-il dit un verset que l'infatigable violoniste, laissant retomber ses bras, se dressa peu à peu jusqu'à ne plus se tenir que sur la pointe des pieds, s'étira, s'allongea, et disparut subitement par le plafond, sans laisser d'autre trace après lui qu'une odeur de soufre.

(A suivre.)

Projet de construction d'une grande Salle de Concert par MM. Feine et Herscher.

Il n'y avait pas une ville grecque, dans l'antiquité, qui n'eût son théâtre, à côté des temples de ses divinités protectrices. Dans ce théâtre, vingt ou trente mille places étaient offertes aux spectateurs. Plusieurs fois par an, des représentations dramatiques et musicales, qui étaient à certains égards des fêtes religieuses, réunissaient le peuple entier dans l'émotion des antiques légendes, interprétées par un art qui associait toutes les formes du beau pour évoquer dans les âmes l'image d'une humanité supérieure. Cet art était à la fois idéaliste et populaire. Il s'adressait aux instincts les plus profonds de la foule et les élevait jusqu'aux plus hautes régions de l'intelligence. Il était une joie et une éducation.

(1) Elle est reproduite dans Engel, *Musical Myths and facts*, London, 1876, t. II, p. 29 et suiv.

Il reposait de la tâche quotidienne et enseignait à y mêler de nobles pensées. Il réalisait, sous une forme civique, ce que la religion du moyen âge accomplissait par l'édification de ses cathédrales : unir l'âme du peuple par le rapprochement de tous en un même lieu, sous l'influence d'une pensée commune qui élevait les individus au-dessus d'eux-mêmes.

Nous n'avons plus rien de pareil. On parle, depuis quelque temps, de la nécessité d'un théâtre populaire destiné à un rôle analogue. Une des premières conditions à réaliser pour la création de ce théâtre serait peut-être la construction d'une salle qui répondît à des besoins aussi nouveaux. Deux jeunes architectes, pleins d'enthousiasme et de talent, ont eu l'idée de nous donner cette salle ; ils m'ont demandé de présenter leur projet au public. Je laisse aux hommes compétents le soin d'en apprécier les côtés techniques. Je ne puis, pour ma part, qu'applaudir à leur pensée et souhaiter que les dieux favorables leur fassent surmonter tous les obstacles que ne manque pas de rencontrer une idée nouvelle, même quand elle mérite de triompher.

ALFRED CROISET,

Membre de l'Institut,

Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Publications nouvelles.



LA « SALLE DES TUILERIES », PAR MM. FEINE ET HERSCHER. — Quelle charmante idée ont eue les deux jeunes architectes de demander à M. Alfred Croiset, à l'helléniste supérieur et bienveillant, de recommander leur projet ! Son nom seul, synonyme de libéralisme et de tradition souriante, est un programme. Paris n'a pas de salle de concert, et celles qu'on utilise n'ont pas d'orgue. MM. Feine et Herscher veulent lui en donner une

(suivant des plans exposés au Salon) ; ils la conçoivent assez basse pour ne point troubler l'admirable perspective des Tuileries. Ils estiment avec raison que si nul élément nouveau ne s'était agrégé au passé, nous en serions encore au Louvre de Charles V, et ils s'autorisent des innovations qui se sont succédé de François I^{er} à Napoléon III, de Pierre Lescot à Lefuel. L'entreprise est hardie, mais généreuse et belle. Il faut combattre l'individualisme féroce qui nous divise, et l'art, rendu à sa fonction antique, fournit l'arme la meilleure pour le vaincre. La *Revue musicale* est heureuse d'applaudir à cette excellente pensée, qui ne peut pas laisser indifférents M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, et les riches amateurs cherchant un noble emploi de leur fortune. Comme dit M. Croiset, souhaitons des dieux favorables ! — J. C.

— *Répertoire de musique arabe et maure.* — Cette curieuse collection comprend une série de mélodies, ouvertures, noubet, chansons, préludes, etc., recueillis par M. Edmond-Nathan Yafil, sous la direction de M. Jules Rouanet, ancien

directeur de l'école de musique du Petit Athénée d'Alger. Les cahiers 8, 9, 10, viennent de paraître (2 fr. 50, chez MM. Yafil et Lahof Seror, 16, rue Bruce, Alger).

— ROMAIN ROLLAND : *Jean-Christophe* (librairie Ollendorf). — Ce livre est un roman, et, à ce titre, pourrait être ignoré de la *Revue musicale*. Mais, comme il est la biographie d'un musicien (idéal), étudié et suivi depuis le berceau, nous tenons à rendre hommage au talent tout à fait supérieur de M. R. Rolland, et à son œuvre, qui est vraiment belle. Je n'ai qu'une réserve à faire. Je me demande pourquoi l'auteur, voulant faire la monographie du compositeur, préfère la fantaisie à l'histoire, le roman au document vrai. Il nous dit qu'en faisant écrire une lettre à son Jean-Christophe, il a utilisé en grande partie une lettre de Beethoven enfant. J'avoue que j'aime mieux lire cette dernière lettre, en songeant que, derrière le texte, il y a Beethoven, que d'en lire une autre analogue, en songeant qu'un littérateur — quel que soit son mérite — tient les fils du pantin qui écrit. Pourquoi, en une telle entreprise, substituer à la vie réelle et authentique une fiction qui ne la vaut pas, et ne peut pas la valoir ? M. R. Rolland, qui paraît être un imaginaire et un sensible, a, je le répète, bien du talent ; mais, lorsqu'il en sera arrivé à l'adolescence ou à la jeunesse de son Jean-Christophe, je le défie bien de retrouver rien d'équivalent, comme intérêt, à ce qu'écrivait Franz Schubert, pour ne citer que celui-là, lorsqu'il était au « convict ». — S.

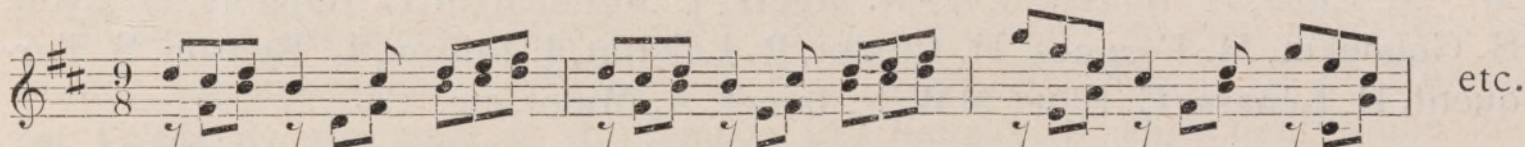
— A. BAZAILLAS : *La théorie métaphysique de la musique par Schopenhauer* (1 vol., thèse pour le doctorat ès lettres, Alcan). — La musique est un art réaliste ; mais ce qu'elle exprime, ce n'est pas la réalité sensible, éphémère, fuyante et sans consistance ; ce sont les lois profondes de la vie et du monde, la vraie réalité, en un mot. Telle est la thèse de Schopenhauer ; M. Bazaillas l'expose, la défend et la commente avec une souplesse de style qui rappelle certaines pages de Platon. Une telle doctrine échappe à toute démonstration ; elle est objet de sentiment ; mais le sentiment va plus loin que la logique formelle : lui seul est capable de faire certaines synthèses. Il faudrait lire le livre de M. Bazaillas en écoutant un quatuor de Beethoven. Je ferai une seule critique à ce délicat et charmant esprit, au risque de lui paraître bien pédant. Il ne marque pas assez le lien des idées de Schopenhauer avec celles de Hegel — Hegel, qui appelait la musique vocale une « musique d'accompagnement » (mot profond : voir dans ses *Vorlesungen*, édit. Hotho, 1838, p. 186, 187, 191), et qui, dans la musique instrumentale, proclamait la nécessité des dissonances (cf. Schopenhauer, édition allemande Grisebach des *Œuvres complètes*, II, 536). Les points de comparaison sont très nombreux, bien que Schopenhauer ait traité la philosophie de Hegel de misérable Hégueulerie, ou quelque chose d'approchant en français (*ibid.*, V, 457). — S.

— ALFRED WOTQUENNE : *Catalogue thématique des œuvres de C.-Ph.-Em. Bach* (1 vol. gr. in-8°, Leipzig, chez Breitkopf, prix 10 fr.). — Ce travail, pour lequel le nom de l'auteur est une garantie, comble utilement une lacune. — Rappelons à cette occasion qu'un manuscrit autographe de J.-S. Bach, les *Prélude et fugue* en si mineur pour orgue, a été récemment acheté 1320 marks (1650 fr.) à Londres, par M. Sotheby. Cette œuvre appartient à ce que Spitta appelle « les créations gigantesques » (*gigantische Schöpfungen*). Les œuvres de Ph.-Em. Bach, appelé le « Berlinoïse » ou le « Hambourgeois », second fils de J.-S., ont une valeur

moins haute, mais très considérable. Pour la sonate, la symphonie, et d'autres genres encore, Ph.-E. Bach (né à Vienne en 1714) est le précurseur des Haydn, des Mozart et des Beethoven.

J.-S. BACH. — Viennent de paraître : *Concerto de violon*, en la mineur (petit in-8°, Leipzig, Eulenburg, 1 fr. 25) ; — *Trois sonates pour piano et violon* (en si mineur, en la, en mi, 3 fr. 75) et *Trois sonates pour piano et violon* (éditées par Naumann pour la Bach-Gesellschaft), Leipzig, chez Breitkopf. — Du même, *la Passion selon saint Matthieu* (par Georg Schumann, Leipzig, Eulenburg, 12 fr.) ; la Cantate n° 140, « *Wachet auf, ruft uns die Stimme* » (Leipzig, Breitkopf, 3 fr. 75) ; les tomes I et II des Cantates, par G. Schreck et E. Naumann (à 8 fr.) ; 75 *Lieder* spirituels, d'après le livre de Schemelli (gr. in-8°, 6 fr.). [Schemelli a publié en 1736 un « Livre de chant » contenant 954 airs anciens et modernes, auquel Bach a travaillé.] M. Franz Wüllner, de Cologne, a donné ses soins à cette réédition (gr. in-8°, Breitkopf, 6 fr.).

— CÉSAR FRANCK : *Prélude, fugue et variation* (pour orgue) transcrits pour piano par Y. Péan. — Il s'agit de l'œuvre admirable (op. 18) qui commence ainsi (sur un si ♯ tenu par la basse) :



M^{lle} Péan, qui a fait ses preuves d'excellente musicienne, a transcrit ce chef-d'œuvre avec goût et discrétion (chez A. Durand, 2 fr. 50).

— HENRI MOREAU : *Spécimens de plain-chant rythmé. Harmonisation. Messe de Pâques* (chez G. Beauchesne, rue de Rennes, Paris). Pour des raisons sur lesquelles il est superflu de revenir ici, nous n'approuvons pas ce système de notation. Mais il intéressera tous ceux qui s'occupent de musique religieuse.

— CHANSONS DE LA RÉVOLUTION : M^{me} Hulmann et le docteur Neubauër viennent de faire don à la Bibliothèque nationale d'un recueil de chansons de la Révolution (612 feuillets) formé par G. Isambert. Le plus savant travail bibliographique sur ce sujet est l'admirable livre de M. Constant Pierre : *Hymnes et chansons de la Révolution, aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques, etc.* (In-f° de 1040 p., 1904, Impr. nat., publications de la Ville de Paris).

— F. LEBORNE : la partition des *Girondins* (piano et chant), opéra qui fut joué récemment avec grand succès au théâtre de Lyon, vient de paraître chez Choudens.

Concerts.

A noter, parmi les concerts les plus intéressants de la quinzaine : Salle Erard (17 mai), M^{lle} Aure Caravaglios avec M^{lle} Mary Garden (de l'Opéra-Comique) et M. Jacques Malkine ; — aux Mathurins, matinées Engel-Batori consacrées le 20 mai à Camille Erlanger (avec le concours de l'auteur) et le 27 à Emile Vuillermoz, Gabriel Grovlez, Paul Bergon ; — au Trocadéro (les 18 et 25 mai), festival populaire : *La Damnation de Faust*, sous la direction de M. E. Colonne ; — Salle Æolian (26 mai), M^{lle} Marthe Dron avec M. A. Parent ; — Salle Pleyel (23 mai), M^{lle} Louise Hody avec M^{me} Jane Arger et Lucien Wurmser ; —

Schola Cantorum (18 mai), œuvres de Vincent d'Indy avec M^{lle} Blanche Selva et M. Em. Chaumont ; 25 mai, œuvres de Deodat Severac avec M. Alexandre Guilmant, M^{me} Marthe Legrand, M^{lle} Blanche Selva et M. Ricardo Viñes ; — Salle de l'Union (17 mai), 3^e concert de la Société J.-S. Bach, avec orchestre et chœurs : concert consacré à l'Ecole italienne des xvii^e et xviii^e siècles et à l'Ecole allemande, de J.-S. Bach à Franz Schubert (16 mai), donné par M^{me} Marie Mockel avec M^{lle} Madeleine Stévant ; — au Châtelet, le 22, concert donné par M. Kubelick ; — à la Sorbonne (grand amphithéâtre, le 24 mai), concert annuel du lycée Louis-le-Grand, avec les meilleurs artistes de Paris ; — le 21, concert annuel des *Secouristes français*, avec le compositeur Emile Pessard, le violoncelliste Maxime Thomas, Isidore (guitariste), M^{me} Allart ; — à l'Hôtel de Ville de Suresnes (le 21), concert organisé par M. Marie, avec le concours des *Enfants de Lutèce*, après la distribution des prix de la Société philotechnique, présidée par M. Jules Combarieu, directeur de la *Revue musicale*. — chez M. et M^{me} Lucien Berton, le 28 mai, charmante matinée consacrée à M. Bourgault-Ducoudray (*La Conjuración des Fleurs*) ; — Salle Pleyel (le 27), brillante audition des élèves de M^{me} Tassu-Spencer pour la harpe chromatique : M^{lles} M. Coué, R. Boussard, A.-M. Muess, J. Montmartin, L. Kajanus, H. Lyon, S. Goudekot, M. Forgues, H. Chalot, R. Labatut, J. Joffroy, L. Renson, S. Turquetil, R. Lénars, C. Blot ; MM. F. Jamet, A. Mulot, etc.

Opéra-Comique : *CHÉRUBIN* », comédie chantée en trois actes, paroles de MM. Francis de Croisset et Henri Cain, musique de M. Massenet.

M. Massenet est un homme heureux : il connaît, vivant, sa propre gloire, et il ne vieillit pas. Le succès lui est toujours fidèle. Le public continue à applaudir dans l'auteur de *Manon* et du *Jongleur* le maître d'une forme d'art essentiellement française, élégante et vive, infiniment diverse, où brille, festonne, s'épanouit, se joue en caressantes ondulations, en sourires et en fossettes, en attendrissements passionnés, en fantaisie légère et en badinages exquis, ce que la musique a de plus joliment expressif, de plus aimable et de plus finement coloré. Pour un sujet tel que *Chérubin*, il fallait la grâce de Mozart et la poésie de Schumann ; l'ingénuité de Zerline, mais aussi le sentiment plus profond de certains *lieder*, comme l'immortel « Noyer » ; il fallait manier le pinceau d'un Boucher ou d'un Fragonard ; il fallait aussi savoir entendre et noter les *voix intérieures*, en dépit du livret qui répand nécessairement au dehors, en épisodes plaisants, la substance psychologique du drame. M. Massenet, qui excelle à divertir et à séduire, et chez qui l'habileté technique est aussi grande que l'inspiration, a donné une nouvelle preuve de sa supériorité, et s'est montré charmant en restant lui-même ; cette fois encore, nous le voyons suivre, une fleur à la main, son chemin familier : celui des cœurs. Ajoutez que *Chérubin* est encadré par les décors les plus frais et les plus agréables à l'œil ; qu'on y voit une double rangée de guitaristes, pour l'entrée d'une belle Espagnole qui s'appelle l'Ensoleillad ; que la pièce est chantée par des artistes de premier ordre tels que M^{me} Marguerite Carré, M^{lle} Garden (à qui son accent exotique ne nuit nullement, au contraire !) — et Fugère ! vous ne vous étonnerez pas que la pièce ait retrouvé à Paris, par les soins de M. Carré et de son excellent collaborateur, M. Luigni, l'accueil chaleureux qu'elle obtint à Monte-Carlo. M. Massenet sera-t-il appelé plus tard « l'auteur de *Chérubin* » ? On l'a dit ; et peut-être a-t-on raison de le dire. — S.

Actes officiels et Informations.

PRIX DE ROME. — La mise en loge des concurrents admis à subir les épreuves définitives au grand Prix de Rome, en composition musicale, a eu lieu le samedi 20 mai, au palais de Compiègne. Ont été admis à ce concours : MM. Dumas, Rousseau, Gaubert, Motte-Lacroix, Gallois, Estyle (élèves de M. Lenepveu).

BORDEAUX. — A la soirée d'adieu qui a clôturé notre saison lyrique, on a fêté M^{mes} Nady Blancard, Alice Baron, Marignan, Charpentier ; MM. Granier, Sylvain, Mézy, Albert, Delmas. L'orchestre a fait une chaleureuse démonstration en faveur de son chef, M. Montagné, et du directeur, M. Boyer. — J. G.

LA MUSIQUE A LONDRES. — Le concert donné à *Queen's Hall* par le pianiste Mark Hambourg a été un véritable triomphe. Son interprétation de la fantaisie de Schubert en C (*ut*) a été impeccable et des plus brillantes ; mais il nous a donné à admirer son incomparable virtuosité et toute la puissance de son doigté dans ses variations sur un thème de Paganini. — Le lendemain de ce succès, j'allai le féliciter en son *studio*. J'appris qu'il allait commencer au mois de juillet une grande tournée dans... l'Afrique du Sud. Mark Hambourg, né en Russie, est l'élève de son père et du fameux Leschetizky. Il appartient à une famille de musiciens : son second frère est violoniste, et Boris est un violoncelliste distingué qui donnera sous peu un concert à la Bechstein Hall. — La saison d'opéra est ici plus brillante que jamais : à Covent-Garden, le *Ring der Nibelungen* a été magnifiquement interprété par des artistes allemands de premier ordre sous direction du Dr Hans Richter, l'héritier des traditions wagnériennes. *Carmen*, donnée pour la première fois le 24, a été un triomphe pour M. Dalmorès dans Don José, et M^{lle} Destinn, la fameuse cantatrice allemande, dans le rôle de Carmen (l'orchestre, très homogène, dirigé par André Messager). — MAURICE TESSIER.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes du 20 avril au 19 mai 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
24 Avril	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.523 41
26 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	21.967 76
28 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	22.740 41
29 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	16.548 »
1 ^{er} Mai	<i>Armide.</i>	Gluck.	20.846 41
3 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	16.945 76
5 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	21.835 41
6 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	13.448 »
8 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	20.301 41
10 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	15.704 76
12 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	17.439 41
13 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	19.255 »
15 —	<i>Le Cid.</i>	Massenet.	18.588 41
17 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	20.870 76
19 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	Wagner.	18.167 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 avril au 19 mai 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
22 Avril	<i>Alceste.</i>	Gluck.	7.824 50
23 — matinée	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i> <i>La Fille du Régiment.</i>	Massenet. Donizetti.	5.884 50
23 — soirée	<i>La Traviata. — Cavalleria Rusticana.</i>	Verdi. Mascagni.	8.402 50
24 — matinée	<i>Mignon. — Les Noces de Jeannette.</i>	A. Thomas. Massé.	8.823 50
24 — soirée	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	8.108 50
25 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.415 50
25 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.285 50
26 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	7.804 »
27 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i> <i>Le Légataire universel.</i>	Massenet. Pfeiffer.	8.088 50
28 —	<i>La Vie de Bohême.</i>	Puccini.	7.942 50
29 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	6.873 50
30 — matinée	<i>Cavalleria Rusticana. — Le</i> <i>Barbier de Séville.</i>	Mascagni. Rossini.	7.508 »
30 — soirée	<i>Le Chalet. — Lakmé.</i>	Adam. L. Delibes.	6.870 50
1 ^{er} Mai	<i>L'Enfant-Roi.</i>	A. Bruneau.	3.371 50
2 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.414 50
3 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i> <i>Le Légataire universel.</i>	Massenet. Pfeiffer.	6.030 50
4 —	<i>Le Roi d'Ys.</i>	Lalo.	9.243 52
5 —	<i>La Cabrera. — Philémon et</i> <i>Baucis.</i>	G. Dupont. Gounod.	1.700 »
6 —	<i>Philémon et Baucis. — La</i> <i>Cabrera.</i>	Gounod. G. Dupont.	8.761 24
7 — matinée	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	8 154 »
7 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.258 50
8 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillard.	4.513 50
9 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i> <i>La Cabrera.</i>	Massenet. G. Dupont.	6.118 »
10 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.875 50
11 —	<i>La Cabrera. — Philémon et</i> <i>Baucis.</i>	G. Dupont. Gounod.	8.006 64
12 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	6.367 »
13 —	<i>Philémon et Baucis. — La</i> <i>Cabrera.</i>	Gounod. G. Dupont	8.111 38
14 — matinée	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	6.858 »
14 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — Wer-</i> <i>ther.</i>	Mascagni. Massenet.	6.944 50
15 —	<i>Xavière. — Les Rendez-vous</i> <i>bourgeois.</i>	Th. Dubois. Nicolò.	2.718 50
16 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. —</i> <i>La Cabrera.</i>	Massenet. G. Dupont.	7.973 50
17 —	<i>Le Vaisseau Fantôme.</i>	Wagner.	5.681 50
18 —	<i>Philémon et Baucis. — La</i> <i>Cabrera.</i>	Gounod. G. Dupont.	7.472 52
19 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.223 50

Le Gérant : A. REBECQ.