

## REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N<sup>o</sup> 1 (sixième année)1<sup>er</sup> Janvier

1906.

## Les chefs d'orchestre

LETTRES DE MM. CHEVILLARD, WOOD, WEINGARTNER, V. D'INDY, THOMAS,  
COLONNE*Faut-il diriger par cœur ?*

M. Franck Choisy, Ephore du Conservatoire d'Athènes, chef d'orchestre fort distingué, a eu la pensée d'interroger quelques-uns de ses éminents confrères sur une très intéressante question d'art et de psychologie, que nous serions fort embarrassés de trancher. Nous remercions M. Choisy d'avoir envoyé à la *Revue Musicale* les résultats de son enquête. N'oublions pas que c'est dans le travail des répétitions, et non devant le public, que se révèle le vrai chef d'orchestre.

Au siècle dernier, nous entendons le dix-huitième, la question eût paru oiseuse. Musiciens et dilettanti n'envisageaient la musique que d'une façon tout à fait superficielle. Ils trouvaient inutile de rechercher d'autre plaisir d'une œuvre, qu'une satisfaction passagère. Il est vrai qu'à cette époque, la musique trop souvent vivotait sans âme et ne valait guère mieux. Cela provenait en partie aussi de ce que les moyens matériels, bien imparfaits encore, ne permettaient que de petites auditions. Aux concerts d'orchestre, le premier violon donnait le signal du départ, et l'ensemble continuait cahin caha, sans autre direction. Il fallut l'apparition de Beethoven, avec ses indications précises, ses nuances parfois anormales, — crescendo aboutissant au piano — pour attirer l'attention des musiciens sur l'insuffisance des moyens adoptés jusque-là. Ce furent ensuite les romantiques qui élargirent ce domaine de l'expression.

Kufferath, dans son livre *l'Art de diriger l'orchestre*, nous montre Schumann demandant aux tables tournantes le mouvement du célèbre début de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven ; il raconte aussi que Wagner, à la recherche d'une bonne interprétation de la symphonie avec chœurs, ne la trouva qu'à Paris, sous la direction de Habeneck.

Quel chemin parcouru depuis lors ! Le chef d'orchestre est devenu aujourd'hui l'*alter ego* du compositeur ; du moins, il devrait l'être et n'être que cela, car il dépasse parfois cette limite, jouant au virtuose du bâton ou de la cravache. Certains chefs ne craignent pas de cingler — au figuré, bien entendu — leurs musiciens, tel un dompteur ses fauves. Cette mise en scène est-elle nécessaire, et s'il est certain qu'en fumant comme une chaudière et en se démenant comme un épileptique, on arrive à empêcher sa petite armée de musiciens de somnoler, ne serait-il pas plus naturel, comme Hans Richter, d'atteindre la perfection sans que le public se doute de l'effort accompli ? Hélas ! nous savons tous que le naturel



est la chose qui s'acquiert le plus difficilement. Le public, de son côté, réclame et applaudit aux tours de force, et parmi ceux qui l'impressionnent le plus, diriger par cœur lui semble un acte des plus périlleux. Ce serait le « looping the loop » des chefs d'orchestre ! Certes, il n'est pas banal de voir diriger les neuf symphonies du maître de Bonn, sans partition ; encore faudrait-il savoir si l'exécution est meilleure ainsi qu'autrement. Il semble qu'en évoquant le nom de Hans Richter, la solution soit trouvée, le maître viennois dédaignant avoir la musique qu'il interprète sous les yeux. D'autre part, nous assistons à de magistrales exécutions sans que les chefs d'orchestre se croient obligés à cet effort de mémoire.

Nous avons cru qu'en réunissant les opinions de quelques-uns d'entre eux, nous arriverions à élucider ce point intéressant, et en effet, quoiqu'ils ne s'accordent pas toujours, nous pourrions tirer une conclusion de leurs dires. Nous leur avons posé les deux questions suivantes :

Premièrement, s'ils considéraient une exécution, conduite sans partition, supérieure aux exécutions habituelles, et comment ils se souvenaient des partitions qu'ils dirigeaient par cœur ; s'ils les apprenaient, ou si elles s'enregistraient et se déroulaient dans leur mémoire à la façon en quelque sorte d'un cylindre de phonographe (1). Nous avons choisi, pour la seconde question, le passage de cinquante mesures conduisant à la dernière partie de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven. A ce moment, les timbales seules marquent le motif principal qui gagne peu à peu — les violons d'abord — tout l'orchestre. Les chefs comptent-ils les mesures de silence, ou se laissent-ils conduire par le motif rythmique ? Nous donnons les réponses de nos correspondants dans l'ordre où elles nous sont parvenues. Qu'il nous soit permis de leur exprimer ici notre gratitude pour l'aimable empressement qu'ils ont mis à satisfaire notre curiosité.

MONSIEUR,

La direction de mémoire est une amusette pour une petite fraction du public qui attache plus d'importance à ce sport qu'à une belle et soignée exécution ; son seul avantage est d'obtenir une entière attention de chaque artiste, qui se sent à chaque instant « regardé ». Pour ce qui est du célèbre crescendo de la symphonie en *ut mineur*, je compte treize mesures pour faire signe aux seconds violons et seize pour les premiers. J'ignore si mes confrères procèdent de la même façon, mais elle m'a jusqu'à présent réussi.

CAMILLE CHEVILLARD.

(Paris.)

CHER MONSIEUR,

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire pour un chef d'orchestre de diriger par cœur, à moins de le faire avec la plus grande liberté et de rester très maître de soi.

(1) Nous avons vu un jeune chef d'orchestre italien diriger par cœur, dans le courant d'une saison de deux mois, une douzaine d'opéras modernes, sans l'ombre d'un effort, indiquant les rentrées, tant à l'orchestre qu'aux artistes de la scène. C'étaient la *Bohème*, *Zaza*, *Faust*, *Carmen*, la *Tosca*, *Werther*, *Mephistophele* de Boïto, etc., etc. Voilà un phénomène, quoi qu'on nous ait certifié, qui n'était pas isolé en Italie.



Je compte mentalement les mesures des timbales de la cinquième symphonie, car il est toujours dangereux de battre des mesures de silence.

HENRY WOOD.

(Londres.)

TRÈS HONORÉ MONSIEUR,

Je considère la direction par cœur comme nullement nécessaire. L'exécution sera juste aussi bonne si le chef d'orchestre a la partition devant lui. Il va de soi qu'il doit la connaître à fond. Je n'ai jamais appris une œuvre quelconque avec l'intention de la conduire par cœur ; si elle se grave suffisamment dans ma mémoire, je me dispense, au concert, de prendre la partition. Je considère que forcer sa mémoire n'est pas artiste et absurde.

Le chef d'orchestre ne doit être que le fidèle interprète des pensées de l'auteur. Il doit rendre l'image que l'œuvre éveille en lui, le plus *clairement*, le plus *simplement* et de la façon la plus *complète* qu'il soit possible. Tout le reste est secondaire.

Pour ce qui touche au passage de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven, il va de soi que, même en dirigeant par cœur, on ne doit pas compter les mesures. Ce serait une action purement mécanique, absolument superflue, quand on connaît les rentrées. N'en est-on pas très sûr ? il est préférable alors de prendre la partition avec soi.

FÉLIX WEINGARTNER.

(Munich.)

MONSIEUR,

..... 1<sup>o</sup> Je crois que le chef d'orchestre qui peut diriger absolument par cœur, a un avantage incontestable sur celui qui est obligé de tenir la tête penchée sur sa musique ; l'avantage en question, c'est la liberté du regard, car, à mon sens, la véritable *direction* de l'orchestre n'est pas dans le *bras*, mais dans l'*œil* du chef ; regarder ses exécutants, encourager d'un sourire ceux d'entre eux à qui incombent des passages difficiles ou délicats, réprimer d'un regard une faute que l'on sent devoir se produire, c'est, selon moi, la principale qualité du chef d'orchestre.

Le *bras* est souvent inutile, parfois dangereux, mais l'*œil* est l'agent de transmission indispensable entre le dirigeant et son orchestre.

Au surplus, je crois que tous les bons chefs d'orchestre, même avec la musique sur le pupitre, conduisent par cœur, la partition imprimée ou manuscrite n'étant qu'un aide en cas d'embarras mnémonique et une sûreté *morale* pour le chef.

2<sup>o</sup> La préparation du finale de la cinquième symphonie est extrêmement facile à diriger par cœur : les mesures de timbales étant écrites de façon tout à fait symétrique, il est impossible de se tromper et de faire partir les premiers violons trop tôt ou trop tard ; une fois les premiers violons partis, on n'a plus qu'à suivre le *mélòs* jusqu'à l'explosion finale.

Ce passage ne m'a jamais semblé une difficulté de direction par cœur ; quant à compter mentalement les mesures..... c'est un expédient digne des chefs de



fanfares et d'orphéons, mais que jamais aucun musicien n'a, je pense, songé sérieusement à employer !

Pour moi, je puis bien dire que si je tentais de compter, à ce moment, je serais bien certain de faire partir les exécutants à faux...

VINCENT D'INDY.

(Paris.)

CHER MONSIEUR,

Je ne crois pas nécessaire de diriger sans partition, quoique le chef d'orchestre ne doive pas être l'esclave de sa partition. Je conduisais jadis par cœur, mais j'ai abandonné ce système pour deux raisons : 1<sup>o</sup> Parce que des musiciens de second ordre m'ont imité, sans que le résultat fût différent pour eux, puisque, de toutes façons, ils se laissaient conduire par l'orchestre ; voyant le mauvais effet de mon exemple, je l'ai traité de charlatanisme. Ma seconde raison est que ma conscience ne me permettant pas de diriger une œuvre par cœur sans revoir expressément la partition le jour même de son exécution, j'ai trouvé cela du temps perdu.

Quant à votre seconde question, ces cinquante mesures avant le « finale » de la cinquième symphonie, elles représentent une de ces manifestations de Beethoven qui m'impressionna à un tel degré, qu'elle accapara mon être tout entier et que jamais je ne me souviens avoir dû recourir à la partition. Celui qui compterait mentalement les mesures ou qui laisserait les musiciens exécuter les rentrées eux-mêmes, ferait mieux d'abandonner la direction de l'orchestre.

THÉODORE THOMAS (décédé).

(Chicago.)

MONSIEUR ET CHER CONFRÈRE,

A votre première question, je réponds sans hésitation par l'affirmative : — oui, il vaut mieux, dans l'intérêt de l'exécution, que le chef d'orchestre dirige par cœur. Quant à la deuxième, à savoir comment je me rappelle les cinquante mesures qui précèdent le finale de la cinquième de Beethoven, très simplement : les quinze premières présentent quatre rythmes différents ; vient ensuite le dessin ascendant accompagné par un rythme interrompu de douze mesures à la basse, puis ininterrompu de quinze mesures, et enfin viennent les huit mesures de crescendo qui conduisent au finale.

Remarquez cependant que je viens pour la première fois, à votre intention, de me livrer à ce petit calcul, qu'il ne m'était jamais venu à l'idée de faire.

ED. COLONNE.

(Paris.)

Ces quelques lettres résument, croyons-nous, la question. La direction par cœur, quoique non sans valeur, est, suivant nos correspondants, inutile pour assurer une bonne exécution. Comme l'écrit M. Chevillard, c'est une amusette. Il serait peut-être plus précis de dire qu'avec un orchestre composé d'éléments supérieurs, la direction par cœur est chose secondaire lorsque le chef possède



entièrement sa partition, comme l'indiquent MM. d'Indy et Weingartner, mais qu'avec une phalange hétérogène, l'exécution gagne à être conduite sans partition : on oblige par là chacun à se surveiller davantage, sans parler de l'ascendant moral exercé sur l'orchestre. Ne pourrait-on encore ajouter que si les solistes de nos concerts — et il semble bien que ce soit un avantage — jouent par cœur, il n'y a guère de raisons plausibles pour que les chefs d'orchestre ne le fassent pas aussi à la façon de H. Richter ? Nous croyons qu'en jouant ou en dirigeant par cœur, on possède une vue d'ensemble qui échappe en tournant les feuilles de la partie ou de la partition. On crée en quelque sorte l'œuvre une seconde fois. En ce qui concerne notre seconde question, les chefs d'orchestre se montrent d'opinions partagées. Les uns comptent mentalement les mesures du passage célèbre de la cinquième symphonie de Beethoven, tandis que d'autres aimeraient mieux jeter leur bâton de direction aux orties, que d'employer un pareil moyen. Il semble qu'il en est de ceci comme de la direction par cœur : les exécutions ne s'en ressentent nullement, du moins à en juger par les résultats des Chevillard et des Wood. Ne prouvent-ils pas, avec raison, que la fin justifie les moyens ? La question de conscience artistique n'entre pas davantage en jeu, car personne n'oserait affirmer que les deux chefs d'orchestre que nous venons de nommer — et il doit y en avoir d'autres — ne soient pas des artistes dans la plus belle acception du mot.

FRANK CHOISY,

Ephore du Conservatoire d'Athènes,

Chef d'orchestre des Concerts symphonique

## Notes sur la musique orientale

### LA MUSIQUE ET LA MAGIE D'APRÈS LES ARABES.

Nous avons reçu la très intéressante lettre qu'on va lire sur les idées musicales des Arabes.

*Beyrouth (Syrie), 8 décembre 1905.*

*Monsieur,*

*Voici quelques renseignements sur les idées et les mœurs musicales des Arabes. Je me mets à votre entière disposition pour les compléter si vous le désirez.*

1° Effets magiques de l'art musical.

*A noter d'abord le mot « prophétique » dans ce texte curieux d'Avicenne : « Le transport de la main (dans les instruments à cordes) vers l'aigu rappelle un caractère libéral ; et le transport vers le grave rappelle la solidité du jugement. Le transport qui se fait par une descente suivie d'une montée donne à l'âme quelque chose de noble, de sage, de prophétique. Le contraire communique à l'âme quelque chose de mauvais qui ressemble à la haine, à l'étreinte du cœur » (Ibn Sina Shifa, Epître sur la musique, à la fin de la 4<sup>e</sup> partie,*



manuscrit de l'India Office, Londres, p. 164 de notre copie). — Un Druse de mes amis m'a dit que lorsqu'on joue certains morceaux sur le 'oud (grande mandoline arabe) et qu'on regarde le fond de l'instrument à travers sa fenêtre ronde, « on voit apparaître telle ou telle personne ». Je n'ai pu encore éclaircir cette croyance...

## 2° Effets de la musique sur l'âme humaine.

Les auteurs ne tarissent pas sur le pouvoir qu'a le musicien d'exciter à volonté toutes les passions : pitié, enthousiasme, joie, tristesse, amour, haine, etc. Il y a là-dessus des histoires sans nombre. Voici quelques extraits des *Frères Sincères* (Ikhouan al Lafa, *Epître 4<sup>e</sup> sur la musique*, édition de Bombay, T. I, 1305 H.). Page 84 : « La musique est très apte à exciter la colère.. Le chant a été la cause d'une guerre acharnée entre deux tribus arabes pendant deux ans. » — Page 85 : « Deux hommes se trouvaient dans un cabaret, le cœur plein d'une haine sourde. Quand la boisson les eut échauffés, ils se précipitèrent pour s'entretuer. Mais dans le cabaret se trouvait un musicien très habile. Il changea immédiatement le chant de ses cordes pour jouer un air doux et calmant : les combattants furent apaisés et s'embrassèrent. » — Page 85 : « Un chef de tribu avait invité une bande de musiciens chez lui... Tout à coup entre un homme d'apparence modeste, couvert de haillons. Le cheikh l'a reconnu et, malgré les signes de mécontentement, le fait asseoir près de lui. Ayant alors commandé à ce pauvre homme de jouer, celui-ci tira de sa poche quelques morceaux de bois, les ajusta et tendit les cordes par-dessus. Il se mit à jouer, et toute l'assemblée commença à rire, à cause de la joie que causait ce chant. L'homme changea d'air, et tous se prirent à pleurer, à cause de la tristesse que la musique mettait au cœur. Puis il joua d'une troisième façon et les endormit tous : il sortit alors sans qu'on s'en aperçût ». — Page 86 : « La musique sert à tout. Elle est spécialement usitée dans les maisons de prière... Elle a pour effet d'attendrir les cœurs, de subjuguier l'âme et de la remplir de respect. Elle mène à l'accomplissement des commandements de Dieu et détourne de ce qui est défendu. Elle excite le repentir des fautes et ramène à Dieu... » — Page 86 : « Les astres agissent fatalement sur la destinée de l'homme, pour le bien comme pour le mal, causant la disette, l'abondance, la stérilité, la fertilité, la peste, la tyrannie. Pour se soustraire à cette action fatale, les hommes ont eu recours à l'observation des lois divines, à la prière, aux jeûnes, aux supplications, aux pleurs, aux prostrations..., et ils emploient en même temps quelques airs de musique, surtout ceux appelés al mohazen (tristes), de ces chants qui attendrissent les cœurs et font pleurer les yeux, remplissent de repentir et de vertu. C'est là l'origine de l'emploi de la musique dans les temples. » — Le *Kitab al Aghani* est rempli d'anecdotes sur le pouvoir de la musique ; on en trouvera dans Kosegarten (*Liber Cantilenarum* d'Ali Ispanensis), Caussin de Perceval (*Journal Asiatique*, 1873), Barbier de Meynard (Ibrahim, fils de Mehdi, *Journal Asiatique*, 1869).

On peut rapprocher de ce qui précède les effets produits de nos jours sur les derviches. La musique commence, grave et douce ; peu à peu le rythme s'accélère, jusqu'à l'exaltation physique et religieuse. Il n'est pas rare, à la fin des concerts, que les musiciens aient des crises épileptiformes. J'en ai été témoin. La musique, il est vrai, n'est pas seule en cause : nuits entières passées à faire



de la musique, excès vénériens, etc... D'une façon générale, les Arabes sont très sensibles aux effets de leur musique.

3° Musicothérapie. — *Frères Sincères*, p. 87 : « On emploie un air, dans les hôpitaux, au moment de l'enchantement (?) des malades. Cela allège le fardeau des douleurs, et même guérit de beaucoup de maladies. Il y a un air pour consoler le chagrin, pour les funérailles... ; un autre pour les travaux durs, les métiers fatigants comme ceux des maçons, des portefaix, des mariniers... ». — P. 105 : « La ziz (corde haute du 'oud) augmente la bile et combat la pituite ; la mathna fortifie le sang, est contraire à l'atrabile ; la mithlath augmente la pituite et combat la bile ; la bam (corde grave) augmente l'atrabile et apaise le sang. » On trouve la même chose dans presque tous les auteurs ; jamais rien de précis pour telle ou telle maladie.

4° Action sur les animaux. — *Frères Sincères*, p. 87 : « Il y a un chant pour exciter les chameaux en caravane... pour le rut, pour l'abreuvoir, pour obtenir plus de lait quand on traite les vaches. Les chasseurs de nuit ont un chant qui arrête les oiseaux nocturnes, de sorte qu'ils les prennent à la main. » — *Derviche Mahammed*, dans son Livre pour adoucir le temps par la connaissance des airs (Caire, imprimerie Tewfikich, 1319 H., p. 7) ajoute que « par la musique on peut prendre tous les oiseaux et les gazelles ».

5° Action sur les arbres. — *Derviche Mahammed* (loc. cit.) : « Il y a un arbre qu'on appelle l'arbre des amants. Si on se tient debout devant lui et qu'on chante d'une belle voix un air dans le mode Ispahan, toutes les fleurs tombent. Cet arbuste est d'une espèce commune, d'une hauteur de deux à trois pîcs ; ses feuilles ressemblent à celles du henné et ses fleurs sont jaunes. »

6° Relations avec les astres et les éléments ; — *Frères Sincères*, p. 102 : « Pythagore, parce qu'il était d'un cœur très pur et très intelligent, a entendu le chant des mouvements des cieux et des astres, et il en a extrait, par la force de sa pensée, les principes de la musique. » — P. 105 (il s'agit des 4 cordes du 'oud) : « La ziz ressemble au feu ; le son en est chaud. La mathna ressemble à l'air ; le son est doux et frais. La mithlath ressemble à l'eau ; le son est froid et humide. La bam ressemble à la terre ; le son est grave. » — Tous les auteurs modernes ont des tables pour fixer l'emploi de tel ou tel mode suivant les heures du jour et de la nuit et les constellations. — *Derviche Mohammed*, p. 7 : « Si une source est peu abondante et qu'on veuille l'augmenter, il faut choisir sept garçons beaux, sachant bien jouer du 'oud, connaissant bien le rythme et doués d'une belle voix. Ils jouent, bien ensemble, un air particulier pendant trois heures, et la source se met à couler, de sorte que leurs pieds en sont mouillés. »

Voilà, Monsieur, quelques documents ; on en trouverait beaucoup d'autres du même genre. Je vais partir pour Damas, afin de changer d'air, et aussi d'étudier la musique chez les musulmans. Si je trouve des choses intéressantes, je me ferai un plaisir de vous les communiquer.

Veuillez agréer, etc...

M. COLLANGETTE

(de la Faculté de médecine).



GOUVERNEMENT GÉNÉRAL DE L'INDO-CHINE. — M. le Directeur de l'Agriculture, des Forêts et du Commerce, du gouvernement général de l'Indo-Chine, a bien voulu nous envoyer les dix-sept pièces suivantes, pour notre collection d'instruments orientaux :

- 1° Flûte indigène (sao ngan) ;
- 2° Mandoline indigène (dàn nguyêt) ;
- 3° Harpe indigène (thập lue) ;
- 4° Violon à deux cordes (nhi) ;
- 5° Tambour en peau de buffle (chông côm) ;
- 6° Tam-tam de théâtre (chông cai) ;
- 7° Tambourin d'accompagnement (chông bàn) ;
- 8° Tambourin creux (chông bôc bôc) ;
- 9° Tambourin à main (chông khân) ;
- 10° Tambourin d'accompagnement (chông thây cung) ;
- 11° Tambourin plat (chông sâm) ;
- 12° Petit tambourin en bois creux (mô mit) ;
- 13° Tam-tam en cuivre pour scander les mesures (tiêu) ;
- 14° Autre tam-tam en cuivre pour scander les mesures ;
- 15° Instrument monocorde (dàn ban) ;
- 16° Instrument à vent en bambou (khêne) ;
- 17° Autre instrument à vent id.

Ce dernier est formé d'un groupe de tuyaux de grandeur inégale, faisant flûte de Pan ; le faisceau est muni à la base d'une embouchure commune, et l'instrument se joue par aspiration, à l'inverse des instruments à vent ordinaires. — M. Clark, directeur de la Société française du Gramophone, a bien voulu nous envoyer soixante disques reproduisant les airs indigènes qui ont été enregistrés, dans l'Inde et en Chine, par un ingénieur de la Société du Gramophone envoyé spécialement en Orient à cet effet. Nous avons donc, dès maintenant, les éléments nécessaires à une étude précise de la musique orientale.

Nous adressons à nos correspondants les plus vifs remerciements de la Revue Musicale.

Nous ne pouvons, pour le moment, qu'accuser réception des documents qui nous ont été envoyés par les correspondants suivants, auxquels nous offrons tous nos remerciements :

M. Bourgoïn, conservateur de la Bibliothèque, à Pondichéry (Etablissements français de l'Inde) ; M. Joseph François, gouverneur (id.) ; M. Broni, gouverneur général de l'Indo-Chine par intérim, et M. le Conservateur du musée agricole et commercial (ibid.) ; M. le Résident supérieur du Tonkin (Hanoï), transmettant une lettre de M. Cambier, administrateur résident de France à Tuyen-Quang ; M. Vergnes, administrateur en chef, faisant fonctions de secrétaire général, à Madagascar, à qui nous devons d'être en rapport avec M. Jully, président de l'Académie malgache, et avec le P. Colin, membre de cette Académie ; M. Théron, gouverneur de l'île de la Réunion ; M. Morlet, administrateur à Mahé ; M. le consul de France à Zanzibarm (no illis.)



*Nous accusons également réception de ses envois à M. le Gouverneur de la Guyane française, qui, en vue de recueillir des renseignements, a bien voulu faire insérer une note dans le Journal officiel de la colonie, et à qui nous devons des photographies fort intéressantes, avec une courte monographie consacrée à chaque instrument.*

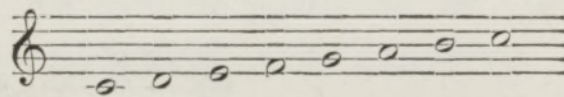
*Il nous est impossible, on le comprend, de verser ici en bloc des documents aussi variés et aussi nombreux, qui représentent déjà la matière d'un gros volume. Nous les utiliserons peu à peu, après les avoir étudiés et classés. Pour le moment, notre Revue se félicite d'avoir élargi l'horizon des études musicales en appelant l'attention un peu plus loin que les boulevards parisiens, et elle est vivement reconnaissante aux amis et correspondants qui l'aident si brillamment dans cette tâche nouvelle.*

## COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

### ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE. — II.

LES MODES. — NOTRE MODE MAJEUR.

(D'après la sténographie de M. Emile Dusselier.)



Dans ma dernière leçon, en indiquant les groupes de sujets que doit traiter une grammaire musicale, j'ai suivi l'ordre des impressions d'un auditeur moyen, et celui des questions qui se posent naturellement à son esprit. J'aborde l'étude de ces sujets en suivant maintenant un ordre didactique.

Je commencerai par l'étude des modes et de l'harmonie propre à chacun d'eux ; en premier lieu, par celle de notre « majeur » diatonique. L'expérience démontre que cette méthode est la plus prudente. Je donnerai tout d'abord, avec les définitions nécessaires, une idée sommaire du sujet à traiter ultérieurement.

*Définitions.* — La gamme d'*ut* à *ut* est enfermée dans les limites d'une octave, ce qui constitue un *système*. Elle n'a pas d'*accidents* (mot employé ici provisoirement, pour la commodité de l'exposé), ce qui constitue un *genre*. Elle est formée de deux sortes d'intervalles qui se succèdent dans un certain ordre, ce qui constitue un *mode*. Elle a pour point départ une certaine hauteur, ce qui constitue un *ton*.

De là 4 définitions à donner préalablement.

*Systèmes.* — On appelle *système* musical un intervalle plus grand que la tierce et dont les limites sont fixées, soit par un principe théorique, soit par un usage pratique. La quarte, la quinte, l'octave et la double octave, sont des systèmes, déterminés par des principes théoriques ; l'ensemble des notes formant les registres que peuvent parcourir la voix humaine ou nos instruments, sont des « systèmes », déterminés par l'usage.

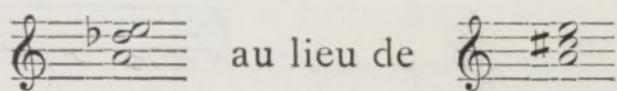


Dans chacun d'eux, les notes sont distinctes les unes des autres, comme les voyelles et les syllabes dans le langage verbal (il aurait pu en être autrement); mais chacun d'eux peut être divisé d'après des principes différents, et présenter dans un ordre différent les éléments que la division a fournis: de là les *genres* et les *modes*.

*Genres.* — Si dans un système — cadre à remplir — nous ne faisons entrer que les intervalles de ton et de demi-ton tels qu'ils se trouvent dans la gamme dite « naturelle » (*ut* à *ut*), nous avons le genre *diatonique*, ainsi appelé parce que cinq fois, sur sept, la distance de deux échelons consécutifs est d'un ton entier (*ut-ré*), deux fois seulement d'un demi-ton. Si nous dédoublons et abaissons les notes de la série pour les rapprocher du son stable et inférieur qui sert de base au système (*ut*), nous avons le genre *chromatique*:

ut ♮, ré ♭, ré ♮, mi ♭, mi ♮.....

Dans notre musique moderne, cette division se réalise à volonté sur tout le parcours de l'octave. Les anciens usaient différemment du chromatique: ils n'admettaient que deux demi-tons dans chaque système de quarte. — Si, au lieu de diviser un système par demi-tons, on le divise par quarts de ton, on a le genre *enharmonique*. Ce dernier, usité chez les Orientaux d'autrefois et d'aujourd'hui, ne l'est plus dans notre musique occidentale. Il ne serait cependant pas exact de dire que nous ne connaissons aujourd'hui que les intervalles de tons et de demi-tons, et que nous n'allons pas plus loin. Il y a trace, au moins dans notre écriture musicale, de distinctions plus fines. Ainsi, pour la notation de l'accord parfait de *la* ♮ majeur, nous n'admettrions pas qu'on écrivît:



bien que le *ré* ♭ et le *do* ♯ ne soient qu'une même note sur nos instruments à clavier. Notre théorie et notre écriture les distinguent; les chanteurs et tous les instrumentistes à qui cela est possible (instruments à cordes) ont pour devoir de les rendre distincts aussi pour l'oreille.

*Modes.* — Le *mode* (du latin *modus*) est la « manière d'être » de la gamme, c'est-à-dire l'ordre dans lequel se succèdent les intervalles constituant un système donné.

Un système peut avoir autant de formes ou « manières d'être », dans le genre diatonique, que le nombre des notes dont il se compose permet de combinaisons entre les intervalles de tons entiers et ceux de demi-ton. Exemples:

Un système de *quarte* comprend deux intervalles de ton et un intervalle de demi-ton: il est donc susceptible d'avoir trois modes, selon qu'on place le demi-ton au début, au milieu, ou à la fin. Un système de *quinte* renferme trois intervalles de ton et un demi-ton: il peut donc avoir quatre modes, selon qu'on donne au demi-ton la 1<sup>re</sup>, la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup>, ou la 4<sup>e</sup> place. Un système d'octave comprend cinq intervalles de ton entier et deux intervalles de demi-ton: il peut donc avoir 7 formes ou modes.

Le nom de *mode* est réservé, pratiquement, aux formes de l'octave.

*Différence du mode et du ton.* — Le mode étant défini comme une manière d'être constituée par l'ordre dans lequel se succèdent certains intervalles-types, il s'ensuit que le « mode » est, en soi, une chose abstraite, une forme géné-



rale, que l'on peut construire sans faire intervenir l'idée concrète des sons et celle des notes qui les représentent. On pourrait dissenter sur les modes, sans jamais se servir des notes; c'est pour cette raison aussi que l'écriture musicale a tant varié et a été l'objet de tentatives de réformes si nombreuses. Le mode se réalise par le choix d'une certaine hauteur de l'échelle où on le place.

Le *ton* est le degré de l'échelle sonore que l'on prend comme point de départ de la gamme dans laquelle on *réalise* le mode.

Voici une construction modale où l'intervalle de ton entier est exprimé par l'unité, et l'intervalle de demi-ton par une fraction :

$1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1$

Elle est indépendante de toute hauteur de son. Elle existe, par elle-même, sans s'appuyer sur autre chose que des quantités numériques placées dans un certain ordre. Mais ce n'est qu'un concept. Si je veux la rendre sensible à l'oreille et la *réaliser*, je dois choisir un degré de l'échelle comme point de départ. Ce degré est un *ton*. Je dirai par exemple :

$\begin{matrix} 1/2 & 1 & 1 & 1 & 1/2 & 1 & 1 \\ \text{mi,} & \text{fa,} & \text{sol,} & \text{la,} & \text{si,} & \text{do,} & \text{ré,} & \text{mi.} \end{matrix}$

Cet *ton*, cela va sans dire, est librement choisi. Si, ayant à chanter cette suite mélodique, je trouve qu'elle est placée trop bas ou trop haut pour ma voix, ou si je veux l'émettre sur un instrument qui est mal approprié à cette émission, je pourrai prendre un autre point de départ. Au lieu de partir de *mi*, je pourrai partir d'*ut* et dire : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut* ; mais pour conserver le *mode*, tout en changeant le *ton*, je serai obligé d'abaisser certaines notes. Ce changement s'indique par le signe  $\flat$  :

$\begin{matrix} 1/2 & 1 & 1 & 1 & 1/2 & 1 & 1 \\ \text{ut,} & \text{ré}\flat, & \text{mi}\flat, & \text{fa,} & \text{sol,} & \text{la}\flat, & \text{si}\flat, & \text{ut.} \end{matrix}$

Si je prends comme point de départ un intervalle de ton entier au-dessus du *mi*, au lieu d'abaisser certaines notes, je serai obligé de les *élever*, ce qui s'indique par le signe  $\sharp$  :

$\begin{matrix} 1/2 & 1 & 1 & 1 & 1/2 & 1 & 1 \\ \text{fa}\sharp, & \text{sol,} & \text{la,} & \text{si,} & \text{do}\sharp, & \text{ré,} & \text{mi,} & \text{fa}\sharp. \end{matrix}$

Cela s'appelle *transposer*. Les dièses et les bémols ont été mis en usage pour cela. Les Grecs avaient réuni tous leurs modes, grâce à ce procédé, dans les limites d'une même octave (*fa-fa*) ; aujourd'hui encore, dans les divers pays et dans les divers diocèses d'un même pays, les catholiques chantent rarement une mélodie dans le *ton* où le *mode* a été réalisé. On est alors obligé de diéser ou de bémoliser certaines notes. Aussi bien nous verrons qu'il peut y avoir là un abus.

La distinction du mode et du ton n'est pas seulement essentielle en matière de grammaire musicale ; elle a une grande importance pour l'histoire de la musique. Nous verrons que la confusion, par l'Eglise, des modes et des tons a eu des conséquences graves.

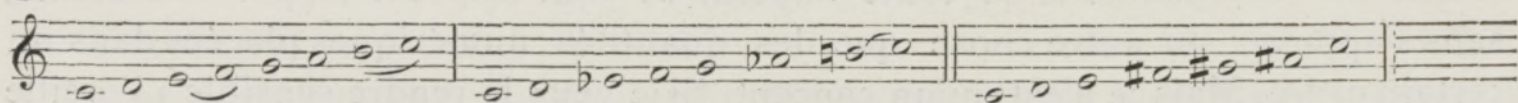


## II

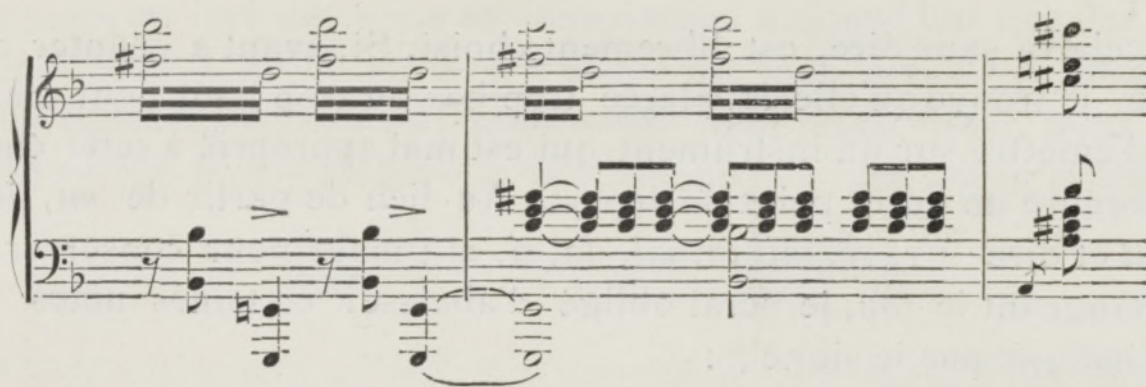
Avant d'aborder le mode majeur et pour montrer, tout d'abord, combien le domaine que j'ai à parcourir est riche, j'indique ceux qui ont été et qui sont encore les plus usités.

En premier lieu (pour prendre mon point de départ, comme toujours, dans ce que nous connaissons), j'indique, à la suite de nos deux modes majeur et mineur, une des formes que quelques-uns des compositeurs contemporains ont adoptée, à titre d'exception, pour essayer de sortir de la tradition dans laquelle s'épuise l'art moderne et pour conquérir ce qui nous manque : l'indépendance modale.

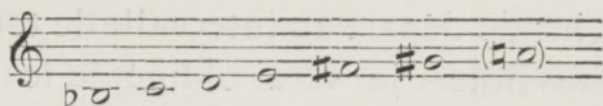
1



Ce dernier mode (*ut* à *ut*, avec 3 dièses) est caractérisé par une division de l'octave en intervalles égaux. Comme je le montrerai quand je serai arrivé à cette partie de mon sujet, c'est une innovation d'origine russe. Quelquefois, la division en intervalles égaux n'est pas complète :

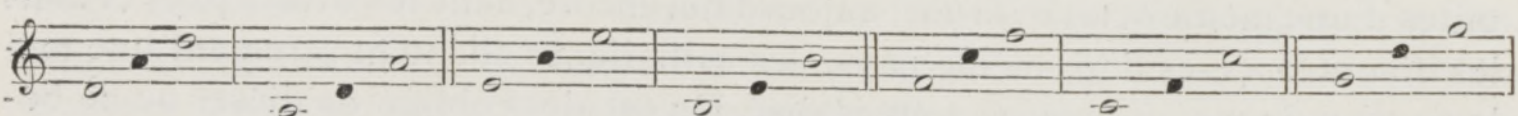


Dans ce fragment de Rimsky-Korsakow (*Snegourotchka*, acte III, p. 229 de la partition réduite pour piano), on trouve le mode :

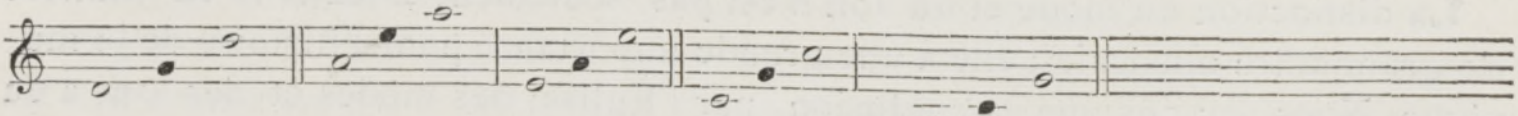


*Modes latins.* — Voici les modes gréco-latins, qui ont été adoptés par l'Eglise au moyen âge et que l'on appelle « modes d'Eglise », *Kirchentöne*, uniquement parce que ce sont des écrivains ecclésiastiques qui, après les anciens, en ont repris la théorie ; on les trouve en effet un peu partout, et c'est une question de savoir si l'Eglise les a fournis à l'art populaire ou si elle les lui a empruntés.

2



Dorien Hypodorien Phrygien Hypophrygien Lydien Hypolydien Mixolydien



Hypomixolydien Eolien Hypoéolien Ionien Hypoionien.



J'étudierai chacun d'eux en détail. Pour le moment, je me borne à signaler quelques-uns de leurs caractères.

Toutes ces échelles modales appartiennent au genre diatonique; elles sont formées avec les notes de la gamme d'*ut* sans accidents (nous verrons plus tard les exceptions). C'est à saint Ambroise, évêque de Milan de 374 à 397, que l'on attribue l'exclusion du chromatisme. L'origine de ces modes est, de toute évidence, une origine grecque. Ce qui le démontrerait, à défaut de toute autre preuve, c'est la terminologie employée par les théoriciens du moyen âge. Il faut cependant signaler une confusion, qui ne change rien, d'ailleurs, à ce que je viens de dire. Ce qu'au moyen âge et à l'époque de la Renaissance on appelait le *dorien*, s'appelait jadis le *phrygien*; le *phrygien* de l'Eglise, c'est ce qu'Aristote et ses disciples appelaient le *dorien*, etc... Toute la nomenclature a été bouleversée, pour des raisons qui sont aujourd'hui bien connues et que j'aurai plus tard à exposer dans une leçon spéciale (d'après le maître en ces matières : R. Westphal).

Ces modes sont couplés. Dans le *dorien*, on va de la tonique (*ré*) à la dominante; dans l'*hypodorien*, on va de la dominante (renversée) à la tonique, la finale *ré* demeurant la même. L'élément principal de ces deux modes est la quinte (*ré-la*) qui reste fixe dans les deux cas, et à laquelle s'ajoute une quarte, placée ici à l'aigu, là au grave. Il en est de même pour les autres. Il n'y a pas de mode ayant pour tonique *si* ♮, car ni l'intervalle *si-fa* ♮, ni l'intervalle *si-fa* ♯ ne formeraient une quinte juste.

*Modes arabes.* — Voici les modes arabes (*Makamat*), caractérisés, eux aussi, par la place des demi-tons.

3

Aarak                      Remel maia                      Remel maia

l'Saïn                      Sika ancien                      Sika

Sika (Egypte)                      Maia

Etc.

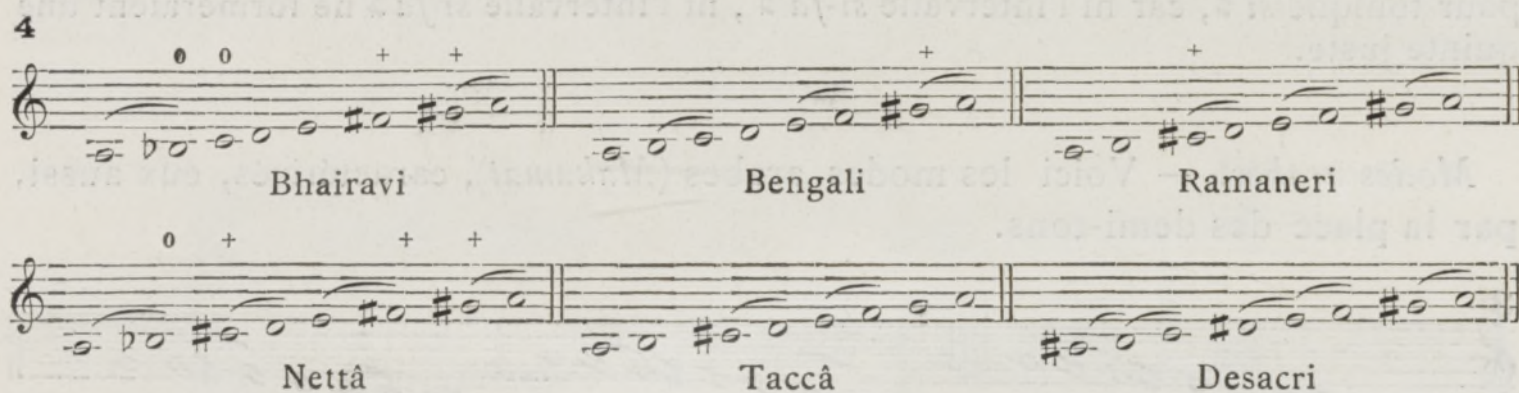
Je dois, sur ce point, signaler et prévenir une difficulté. Quand on consulte les ouvrages écrits sur cette partie de l'histoire musicale, on trouve que les modes arabes ne sont pas donnés partout avec les mêmes noms et les mêmes formes. *A priori*, cela n'a rien d'étonnant.

Songez que les Arabes ont constitué un empire plus grand que celui d'Alexandre : après avoir conquis la Perse, le Turkestan, ils ont enlevé à l'Empire grec la Syrie, la Palestine, l'Egypte; ils ont soumis successivement tous les pays du nord de l'Afrique : Tripoli, la Tunisie, l'Algérie, le Maroc; ils se sont emparés de l'Espagne et ont même pénétré jusqu'en France; ils ont donc subi l'influence de civilisations très diverses, un peu comme les Romains de la fin de la République et du commencement de l'Empire. Celles qui se sont principalement exercées sur eux, au point de vue musical, sont : l'influence des Perses, qui avaient un système musical très précis et original, et l'influence des Grecs, dont les Arabes ont connu, interprété et transmis aux modernes presque toutes les sciences. Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve chez eux des systèmes musicaux différents les uns des autres. Dès le milieu



du VIII<sup>e</sup> siècle, les Arabes avaient quatre capitales : la Mecque en Arabie, Bagdad en Asie, le Caire en Egypte, Cordoue en Espagne. Aujourd'hui encore la musique arabe ne saurait être la même dans tous ces pays ! Il faut ajouter que les Arabes ont été des mathématiciens intrépides ; qu'à l'aide du calcul ils ont poussé très loin la théorie musicale ; mais, en l'absence complète d'anciens manuscrits notés, rien ne nous assure que toutes leurs spéculations sur la gamme et sur les modes ont correspondu à des usages pratiques. Cette situation un peu confuse explique comment leur doctrine a été présentée de diverses façons. Kieseweter (1842) a soutenu cette thèse que, après le X<sup>e</sup> siècle, les Arabes s'étaient affranchis de l'influence musicale des Grecs, et avaient adopté, sous l'influence de la Perse, une théorie musicale fondée sur l'emploi des  $\frac{1}{4}$  de ton et qui n'a aucun équivalent dans le monde occidental. Helmholtz, au contraire, a voulu voir dans la constitution de leur gamme une conséquence logique du système de Pythagore. En pareil cas, il faut prendre en considération, non pas les spéculations qui se trouvent dans les traités, mais les œuvres mêmes qui subsistent encore dans la tradition orale de tel ou tel pays. Les modes reproduits plus haut sont empruntés à une publication qui se fait en ce moment en Algérie (par les soins de M. Jules Rouanet).

*Modes hindous.* — Voici enfin quelques types de modes empruntés à la musique des Hindous. Ils emploient un petit intervalle appelé *sruti*, qui est la



22<sup>e</sup> partie de l'octave. Dans la notation ci-dessus, nous mettons un zéro sur les notes qu'il faudrait abaisser de la valeur d'un « *sruti* », et une croix sur celles qu'il faudrait élever d'une valeur égale, pour donner, avec notre système usuel, une idée du système hindou.

### III

#### *Notre mode majeur.*

Notre mode majeur actuel (*ut-ut*) a une importance prépondérante dans la musique moderne. On l'a même considéré comme le fondement de tout système musical. Ambros le met dans la catégorie des choses que l'on sait d'instinct (*quod natura omnia animalia docuit*, comme on disait en droit romain), et Rameau l'appelait « le premier jet de la nature ». En réalité, il est le dernier venu et le représentant d'une grande famille. Avec sa division sur *sol* (et non sur *fa*, comme l'hypolydien), il n'existe que depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Celui qui, le premier, lui a donné droit de cité dans la doctrine musicale, est un savant humaniste, professeur à Bâle, ami d'Erasme, et dont le nom latinisé est Henricus Loritus. L'épithète de *Glareanus*, indiquant sa ville natale, sert habituellement à le désigner. Il est l'auteur d'un ouvrage révolutionnaire qui



parut en 1547 et qui est intitulé : *Dodekachordon* (les 12 modes). L'innovation de Glaréan a consisté, comme l'indique le titre de son livre, à porter à 12 le nombre des modes qui n'était que de 8 ; et parmi les 4 qu'il a ajoutés, se trouve précisément ce que nous appelons aujourd'hui notre mode majeur d'*ut*.

Voici un résumé de la doctrine de Glaréan. Elle comprend une analyse théorique et deux observations.

a) Il y a sept notes dans la gamme diatonique d'*ut* à *ut*. Sur chacune de ces notes, prise comme point de départ (et sans introduire d'*accidents*), nous pouvons instituer une gamme nouvelle ayant une quinte suivie d'une quarte ; cela nous fera sept modes. Si nous accompagnons chacun d'eux d'un mode accessoire, « plagal », formé de la même quinte, mais *précédée*, au lieu d'être *suivie*, de la quarte qui est la 2<sup>e</sup> partie de l'octave, nous aurons en tout 14 modes. En réalité, il n'y en a que 12 de possibles. Cela tient à ce que l'octave *si-si* ne peut recevoir que la division « arithmétique » *si-mi*, et non la division « harmonique » *si-fa*, ce dernier intervalle n'étant pas une quinte juste. Le plagal de *si-si* est impossible pour la même raison : il introduirait dans l'octave une quinte diminuée (*si-fa*), plus un triton (*fa-si*) très désagréable à l'oreille.

Il y a donc 12 modes possibles, pas plus.

Cependant, l'Eglise (ainsi raisonne Glaréan) n'en admet que huit :

| <i>authentiques</i> |                                  | <i>plagaux</i> |                                      |
|---------------------|----------------------------------|----------------|--------------------------------------|
| I.                  | Dorien : <i>ré-(la)-ré.</i>      | II.            | Hypodorien : <i>la-(ré)-la.</i>      |
| III.                | Phrygien : <i>mi-(si)-mi</i>     | IV.            | Hypophrygien : <i>si-(mi)-si.</i>    |
| V.                  | Lydien : <i>fa-(do)-fa</i>       | VI.            | Hypolydien : <i>do-(fa)-do.</i>      |
| VII.                | Mixolydien : <i>sol-(ré)-sol</i> | VIII.          | Hypomixolydien : <i>ré-(sol)-ré.</i> |

Il y a là une double lacune ; il manque le mode authentique *la-(mi)-la* avec son plagal *mi-(la)-mi*, et le mode authentique *do-(sol)-do*, avec son plagal *sol-(do)-sol*. — *Ionien* sera le nom du mode *do-(sol)-do*.

b) L'observation de Glaréan est double. Il constate : 1<sup>o</sup> que le mode d'*ut* à *ut*, baptisé par lui mode *ionien*, est très aimé, et déjà passé dans la pratique, en dépit des théoriciens ; 2<sup>o</sup> que l'on triche avec lui, au lieu de reconnaître franchement ses droits à l'existence :

1<sup>o</sup> « *Modus ionicus, divisus harmonicôs, ideoque in hac classe princeps, omnium modorum usitatissimus sed nostra ætate exulans...* » — « Le mode ionien, divisé harmoniquement et le premier de cette série, est le plus usité de tous, mais se trouve aujourd'hui exilé de sa vraie place. » (Glaréan arrive presque, comme le fera Zarlino en 1558, à considérer le mode d'*ut* comme le premier.) Il continue : « ... *Hic modus saltationibus aptissimus ; quem pleræque Europæ regiones quas nos vidimus adhuc in frequenti habent usu. Apud veteres ecclesiasticos perraro ad hunc modum cantilenam reperias. At a proximis quadringentis, ut opinor, annis, apud Ecclesiæ cantores ita adamatur, ut multas Lydii cantilenas... in hunc modum mutaverint, suavitate ac lenocinio illecti* ». — « Ce mode est très favorable à la danse ; la plupart des pays de l'Europe que j'ai vus en font un fréquent usage. Dans les anciens chants liturgiques, il est très rare de trouver une cantilène où il soit employé ; mais depuis quatre siècles, les chanteurs de l'Eglise eux-mêmes ont transposé beaucoup de chants lydiens dans ce mode, tant ils ont été séduits, j'imagine, par sa douceur et par son charme ».



2° On a l'habitude de transposer un lydien (*fa-fa*) en ionien, c'est-à-dire transformer *si* ♯ en *si* ♭, de façon à obtenir entre le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> degré un intervalle de 1/2 ton comme celui de *mi-fa* : c'est tricher, c'est dénaturer un mode (*torquere*), pour le faire servir à un usage qui lui est étranger. Glaréan s'élève très vivement contre l'habitude des transpositions, surtout celles qui ont lieu à la quinte. On s'imagine, dit-il, qu'en transportant le mode ionien (*ut*) à la quinte supérieure (*sol*), on ne change rien :

*do ré mi fa sol...*

*sol la si do ré...*

c'est une erreur complète, comme on peut s'en apercevoir en prolongeant cette suite :

*sol la si do*

*ré mi fa sol*

« *Diatessaron repugnat* ». On est obligé de diéser le *fa*, pour que le demi-ton reste à sa place normale. Tout cela est excessif (*lascivia*).

« La quarte s'oppose » (à l'identité des deux échelles modales). Cette manie qu'on a de traiter tous les lydiens (*fa-fa* avec *si* ♯) et hypolydiens (*ut-ut* avec *si* ♯) comme si c'étaient des ioniens (*fa-fa* avec *si* ♭) et des hypoioniens (*sol-sol* avec *fa* ♯) — manie qui semble avoir tourné à l'état de « conspiration » — n'aboutit qu'à des chants faussés (*tortos cantus*), surtout en ce qui concerne les graduels. Il est vraiment fâcheux que l'on transpose un mode, au risque de tout déranger, pour une seule note : « *Ecclesiastici sane in transponendis cantilenis immodica utuntur licentia...*; quid necesse est, propter unam alteramve fictam voculam totum transponi cantum ? » Laissons chaque chose à sa place ; et au lieu d'aller chercher l'ionien hors de chez lui, et de prendre des mesures violentes pour l'évoquer quand il est absent, sachons le reconnaître et l'apprécier là où il est.

Telle est la doctrine de Glaréan, à la suite de laquelle notre mode majeur d'*ut* a fait son apparition dans la musique. L'innovation a été, en somme, plus formelle que réelle, puisque l'usage avait devancé la théorie et dut simplement la corriger. Pour résumer par un dernier mot ce que dit Glaréan, je comparerais volontiers ce mode d'*ut* à un personnage qui était depuis longtemps répandu dans le monde, mais sous un déguisement, et qui s'en est dépouillé à partir de 1547, pour paraître désormais avec sa vraie nature, et s'installer chez lui au lieu de vivre chez les autres.

Brillante a été sa fortune, depuis cette date ! Dans la dernière moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, nous voyons tous les anciens modes se partager en deux groupes (cette observation ne vise pas l'art populaire) : les uns s'absorbent dans le mode « majeur », les autres dans le mode « mineur ». (C'est un phénomène analogue à celui qui s'était produit, au moyen âge, pendant la longue transition du latin au français : substitution, à tous les cas de la déclinaison latine, de deux cas, le cas *sujet* et le cas *complément*.)



A la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, cette simplification était un fait acquis et définitif. Voici ce qu'en 1705 écrivait l'organiste français Ch. Masson (*Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique*, 1<sup>re</sup> édition en 1694, p. 9 de la 3<sup>e</sup> édition, 1705) : «... Afin de faciliter plus promptement les moyens de parvenir à la composition, je ne montrerai que deux modes, savoir le mode MAJEUR et le mode MINEUR : d'autant que ces deux modes, posés quelquefois plus haut et quelquefois plus bas, renferment tout ce que l'antiquité a enseigné, et même les huit tons que l'on chante dans l'Eglise, excepté quelques-uns qui se trouvent irréguliers ». En Allemagne, dès 1687, les mots *dur* (majeur) et *moll* (mineur) étaient usités dans la pratique. Werckmeister (*Harmonologia musica*, 1702) dit que ces 2 modes suffisent au compositeur, parce qu'ils contiennent tous les autres. Matheson (*Neu eröffnetes Orchester*, 1713) attribue « aux Italiens » (?) la substitution du « majeur » et du « mineur » aux 12 modes anciens. En 1722 enfin, paraît un ouvrage qui est une des « époques » de la grammaire musicale, et dans lequel se trouve, comme point d'aboutissement d'une longue évolution, la théorie complète du mode majeur et de son mécanisme ; ouvrage dû à un musicien de génie, physicien médiocre (à ce que disent les spécialistes), mais observateur pénétrant et tout imbu de l'esprit du xviii<sup>e</sup> siècle. C'est le *Traité de l'harmonie* de J.-Ph. Rameau. Je vais rappeler les idées principales de ce célèbre Traité, auquel il faut joindre la *Démonstration du principe de l'harmonie*, parue en 1750. D'ailleurs, le mérite de Rameau, sur plusieurs points, est d'avoir formulé avec précision des idées antérieures à lui.

Voici d'abord comment il caractérise le mode majeur : « Le mode majeur, dit-il, ce premier jet de la nature, a une force, un brillant, si j'ose dire, une virilité, qui l'emportent sur le mineur et qui le font reconnaître pour le maître de l'harmonie. » (*Démonstr. du principe de l'harmonie*, p. 82.) — Rameau parle de la « virilité » du mode majeur ; ce mode a été souvent appelé par les anciens théoriciens « *modus masculinus* », tandis que le mineur était « *femineus* » ; on a aussi appelé le premier « *mode parfait* » et le second « *mode imparfait* ». Quand il dit que le mode majeur est « le premier jet de la nature », Rameau veut dire que l'accord fondamental de ce mode (accord parfait de tonique : *ut-mi-sol*) est donné spontanément par les divisions de la corde qu'on fait vibrer. Il songe aux « harmoniques ». Près de deux siècles auparavant, le Vénitien Zarlino, dans ses *Istituzioni harmoniche* (1558, liv. I, ch. 15) avait dit que la suite : 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 (ce qu'il appelle : *el numero senario*) donne la plus belle harmonie qu'on puisse entendre. Or, cette suite de rapports n'est pas autre chose que celle des premiers harmoniques :  $ut - ut_1 - sol_2 - ut_2 - mi_3 - sol_3 = ut - mi - sol$ .

L'idée la plus chère à Rameau, celle sur laquelle il revient avec le plus de complaisance et qu'il exprime parfois avec un certain lyrisme, c'est que tout le mécanisme du mode majeur repose sur ce que Helmholtz devait appeler plus tard la « parenté » des sons, et ce qu'on appelait en France, aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, la « sympathie » des sons. Il y a dans le mode majeur deux accords — pas plus — qui sont essentiels : l'accord parfait construit sur la tonique (*ut-mi-sol*) et l'accord de septième construit sur la tonique (*do-mi-sol-si<sub>b</sub>*) ou sur la dominante (*sol-si-ré-fa*). Mais ces deux accords se ramènent à un seul, l'accord parfait, qui lui-même se ramène à sa note fondamentale, appelée par Rameau d'un nom caractéristique : *centre harmonique*. L'échelle modale, ayant sa division



sur *sol*, n'est plus (comme l'ancien hypolydien divisé sur *fa* (1)) un agrégat de notes sans cohésion naturelle; tous les sons dont elle est faite sont fortement régis par un principe d'unité : ils se rattachent à la tonique qui les engendre et les tient sous sa domination.

« *Le principe de l'harmonie, dit Rameau, ne subsiste pas seulement dans l'accord parfait, dont se forme celui de septième (par l'addition d'une tierce mineure), mais encore plus précisément dans le son grave de ces deux accords qui est, pour ainsi dire, le centre harmonique auquel tous les autres sons doivent se rapporter... Ce n'est pas assez de s'apercevoir que tous les accords et leurs différentes propriétés tirent leur origine du parfait et de celui de septième; il faut remarquer, de plus, que toutes les propriétés de ceux-ci dépendent absolument de ce centre harmonique* ».

En effet, tous les intervalles dérivent de la tierce, de la quinte et de la septième : la sixte (*mi-do*) est un renversement de la tierce; la quarte (*do-fa*) est un renversement de la quinte (*fa-do*); la seconde (*si<sub>b</sub>-do*) est un renversement de la septième; la neuvième est un doublement de la quinte; la onzième est aussi obtenue par un doublement. Les autres intervalles : triton, fausse quinte, etc..., sont des altérations.

Après avoir ainsi tout ramené à l'unité (la tonique), Rameau s'écrie :

« *Que ce principe est merveilleux dans sa simplicité! Quoi! tant d'accords, tant de beaux chants, cette diversité infinie, ces expressions si belles et si justes, des sentiments si bien rendus, tout cela provient de deux ou trois intervalles disposés par tierces, dont le principe subsiste dans un son!* » (Traité de l'harmonie, liv. II, p. 127-8.)

Ainsi, le principe de resserrement et d'unification, qui, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, avait concentré plusieurs modes en un seul, se fait sentir dans cette concentration elle-même et en groupe tous les éléments sous l'influence d'une note unique, génératrice de la série, base du système, maîtresse souveraine — même quand elle se dissimule — de l'évolution simple ou complexe de la mélodie. Grâce à elle, le sentiment de l'unité tonale a été substitué par la musique (savante) de l'Europe occidentale à l'ancienne pluralité modale. Telle est la conclusion qu'il convient de tirer de cette esquisse historique.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

(1) Cette note devient *sous-dominante* (expression créée par Rameau).





### Au Conservatoire. — Les envois de Rome.

Le Conservatoire nous conviait (le 21 décembre) à l'audition des envois de Rome de MM. Ed. Malherbe et Ch. Levadé.

L'œuvre de M. Malherbe : *L'amour sacré et l'amour profane du Titien*, n'est pas, comme ce titre semble l'indiquer, un tableau, mais bien un morceau symphonique, dont la musique descriptive doit nous donner la sensation avec la compréhension du tableau dont le compositeur s'est inspiré. Nous avons déjà la peinture philosophique, nous avons maintenant la musique picturale ; à tout prendre, les deux se valent. — Après *l'amour du Titien* nous avons entendu *les Illusions perdues* de Gleyre, qui m'ont tout naturellement rappelé *le Jugement de Paris* de Baudry, que l'Opéra nous fit entendre récemment ! Serait-ce une illusion de ma part ? il m'a semblé que si un génie malfaisant appliquait les titres de ces œuvres sans observer l'ordre du musicien, un certain nombre d'auditeurs auraient grand'peine à s'y reconnaître. Le procédé de M. Malherbe, comme moyen mnémonique pour classer dans le cerveau les œuvres des peintres célèbres, aurait sans doute sa valeur, mais je ne saurais lui en trouver une autre. Il m'a rappelé le mot de Victor Cousin : « La musique ne peint pas ; elle touche » ; et celui de Schumann, à qui un musicien expliquait le « programme » de sa symphonie : « Joue-moi donc ta musique ; si elle me plaît, ton programme me plaira aussi par surcroît. » Il y a quelque temps, M. L. Favre a publié un livre intitulé *La musique des couleurs*, où il propose (p. 105) de construire des instruments qui permettent aux musiciens de l'orchestre « de faire apparaître, simultanément ou successivement, les différentes couleurs dont le jeu doit constituer la musique ». Nous attendons que ces instruments soient construits pour comprendre les intentions de M. Malherbe.

Avec M. Levadé nous rentrons dans la réalité musicale ; le compositeur rend nettement ce qu'il a nettement ressenti ; sa musique est l'expression claire et précise du poème sur lequel il travaille. Deux pièces de sentiment tout opposé : *l'Amour d'Héliodora*, tiré de l'Anthologie grecque, et le *Psaume CXI* ; tous deux, classiques de forme et de tendances, sont assez personnels pour laisser comprendre le tempérament de M. Levadé. Il est permis d'augurer que ce jeune compositeur délaissera la symphonie pour le drame lyrique, — ce dont il ne faudra pas le blâmer.

M. Taffanel dirigeait l'orchestre avec sa sûreté coutumière ; M<sup>me</sup> Jeanne Raunay, cantatrice admirable, et M<sup>lles</sup> Jeanne Leclerc et Lapeyrette se sont fait applaudir. Enfin les chœurs ont fait un remarquable ensemble.

Au programme du concert du 24 décembre : la Symphonie en *ut* majeur (n° 44), de Haydn, qu'on n'avait pas jouée depuis 1873 et qui est un des types les plus nets de la symphonie classique avant Beethoven ; le Concerto en *la* majeur pour violon, de Saint-Saëns, qui a fait applaudir M. Boucherit ; l'exquis *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Cl. Debussy, qui a été accueilli sans enthousiasme ni protestation ; la charmante *Suite en ré*, de J.-S. Bach, et le *Psaume XIII*, de Liszt, qui est du Gounod inférieur. Et vous savez ce qu'était la musique religieuse de Gounod : Aphrodite sortant d'un bénitier !



**Académie de musique : la « Ronde des Saisons »,  
BALLET DE M. BUSSER.**

*M. Busser n'a que des amis, et il en a plusieurs de très chauds. Il a fait ses preuves, comme compositeur et comme chef d'orchestre. Lauréat de l'école, il a déjà rendu de réels services à l'art musical. Aussi est-ce avec les meilleures dispositions d'esprit que nous l'avons vu s'asseoir au pupitre de l'Opéra, — jeune commandant à de moins jeunes, — pour diriger lui-même son nouvel ouvrage. Nous avons été un peu déçus, et de plusieurs façons. Le sujet de ce ballet est assez banal. Une sorte de prince charmant s'éprend d'une jolie vigneronne ; l'ayant perdue de vue, il se rend chez une sorcière qui lui donne quatre fleurs magiques à l'aide desquelles il pourra évoquer la jeune fille aimée dans le cadre des quatre saisons : mais qu'il prenne bien garde à la quatrième fleur (celle qui peut évoquer l'hiver) : si on la lui dérobe, tout sera compromis ! C'est ce qui arrive. La jeune vigneronne, après avoir résisté, aime, devient jalouse, s'empare de la fleur fatale : aussitôt l'hiver apparaît. Les deux amants meurent, mais comme Tristan et Yseult, enlacés dans un linceul de neige.*

*Cette fable, qui pouvait prendre aisément l'allure du symbole, offrait des ressources suffisantes au compositeur. Dans le premier acte, M. Busser nous a donné l'impression d'un musicien qui a des idées claires sans profondeur, un style agréable et facile sans grande originalité, et qui, en somme, écrit convenablement.*

*Dans la suite, il y a une application évidente à chercher le drame dans le ballet : la forme change ; le caractère général se complique légèrement.*

*C'est sans doute fort naturel, les situations n'étant pas toujours les mêmes ; mais cette recherche de l'effet est un peu pénible ; elle donne une certaine incohérence à l'ensemble, et l'impression nette de la personnalité artistique de l'auteur ne se produit pas.*

*M. Busser semble avoir surtout le goût des formes bien rythmées et bien équilibrées, avec une instrumentation non affectée.*

*Peut-être fera-t-il bien de ne pas s'engager dans une autre voie...*

*Dans la mise en scène de ce ballet, on retrouve la sobriété décorative de l'Opéra, mais poussée cette fois jusqu'à l'austérité.*

*Le même décor, avec quelques changements insignifiants, sert pour les quatre saisons.*

*Il est plein de fautes de perspective. Pas de ciel. Le lieu où l'on danse est le fond d'une cuvette. La toile de fond représente des collines très sèches, séparées du premier plan par une prairie où sont peints des arbres lilliputiens qu'on croirait tirés d'une boîte de jouets à un sou. La couleur des costumes est rarement en harmonie avec celle du décor ; de l'éclairage, l'effet tiré est à peu près nul.*

*Nulle part n'est présentée une combinaison de formes et de couleurs ayant un caractère artistique et faisant tableau. Dans le décor de la sorcière, au second acte, rien ne ressort ; sauf le livre sur lequel sont écrits des signes cabalistiques, tout se confond dans une teinte rougeâtre peu plaisante à l'œil. Cette mise en scène est évidemment trop négligée et ne sert pas l'œuvre de M. Busser. Nous n'allons*



pas à l'Opéra pour entendre de la musique, — de la musique pure. Nous avons pour cela les innombrables concerts de Paris.

Le directeur de notre Académie de musique, après avoir monté comme on sait l'Enlèvement au Sérail, Armide, le Freischütz, profite un peu trop du silence général de la critique, dans les journaux quotidiens, sur sa parcimonie de metteur en scène.

A ces doléances il y a une compensation.

Dans la Ronde des Saisons, se joue un rayon de joie, un sujet d'enchantement : c'est M<sup>lle</sup> Zambelli.

Plus jolie que belle, et plus séduisante que jolie, d'une maigreur élégante et distinguée, elle charme et conquiert par la légèreté, la grâce souriante, la précision aisée et impeccable de ses mouvements, comme par ses yeux noirs d'Italienne. Incessu patuit dea !... Allez la voir ; elle vous fera pardonner les lacunes des décors, sans vous les faire oublier.

E. D.

**Opéra-Comique.** — LA « COUPE ENCHANTÉE », 1 ACTE, PAROLES DE M. MATRAT, D'APRÈS LAFONTAINE, MUSIQUE DE M. GABRIEL PIERNÉ. — « LES PÊCHEURS DE SAINT-JEAN », 4 ACTES, SCÈNES DE LA VIE MARITIME, PAROLES DE M. HENRI CAIN, MUSIQUE DE M. WIDOR.

Pressé par l'heure, — après une seule audition, la « première » qui eut lieu hier 26 décembre, — je ne puis donner ici que des impressions, lesquelles seront peut-être modifiées dans la suite.

La coupe enchantée ménage des surprises aux maris inquiets : quand ils ont des titres moins imaginaires que ceux de Sganarelle, l'eau jaillit de la coupe et se perd en fusée, sans qu'ils puissent la boire..... Sur un livret plaisant et un peu lent, non sans longueurs, M. Pierné a écrit une musique charmante, vive, spirituelle et élégante, très ancien régime, et tout à fait dans la note aimable du genre opéra comique, aujourd'hui un peu délaissé. Les ensembles sont courts ; le trio et le quatuor sont seulement esquissés, mais la mélodie est toujours distinguée. Lafontaine en eût goûté le charme, c'est le meilleur éloge qu'on en puisse faire. Différent s'est montré M. Widor, appliqué à peindre des « scènes de la vie maritime » (baptême de barques, pêches, tempête, amour contrarié...) : visiblement, il a voulu faire un grand opéra, — ce dont il est d'ailleurs fort capable, — là où nous eussions aimé des « idylles », c'est-à-dire de petits tableaux, avec une couleur fine, une poésie intime et pénétrante inspirée de Bizet ou de Loti. Un très solide talent de musicien qui sait construire et phraser le morceau ; un mouvement endiablé (surtout dans l'ouverture et le premier acte) ; une certaine violence mélodique, un peu de fracas, d'emphase et de paraphe ronflant, — à la Rossini, — au risque de prêter à d'humbles pêcheurs le même langage qu'aux acteurs à pourpoint des opéras italiens ; des souvenirs de Wagner (ce qui est piquant chez un antiwagnérien) ; une application manifeste à prendre tout de suite et à soutenir le ton du grand drame lyrique ; une conviction touchante dans des formules un peu banales et qui ne m'ont pas semblé appropriées au sujet ; un sens dramatique réel, une maîtrise



indiscutable dans le maniement de l'orchestre, — mais un art trop bruyant et extérieur (malgré l'emballlement du compositeur et à son insu), une rhétorique disproportionnée qui, non sans rappeler la manière de Meyerbeer, use d'effets faciles, et sans aller à la poésie des choses et des êtres, — à ce que Schumann appelait *Innerlichkeit*, — ira certainement au succès : telles furent mes premières et provisoires impressions, que je note ici en toute humilité.

E. DUSSELIÉ.

### Le « Requiem » de M. Fauré (CONCERT COLONNE DU 24 DÉCEMBRE).

Le programme se composait d'un certain nombre de morceaux de musique religieuse et d'un Requiem joué pour la première fois au Châtelet. Ces fragments ne gagnent pas, à mon avis, à être exécutés les uns à la suite des autres ; ce caractère commun qu'ils ont tous, en tant qu'appartenant au genre de l'oratorio, affaiblit l'impression de l'auditeur et amène une certaine monotonie : on se sent en présence de tempéraments très divers, mais néanmoins la musique de chacun de ces maîtres, par des moyens variés, veut nous donner une émotion du même ordre. M. Colonne a dû recommencer le trio du Noël de Saint-Saëns, recommencer le 3<sup>e</sup> numéro de la Fuite en Egypte (Enfance du Christ) de Berlioz, recommencer l'Aria de Bach ; il aurait dû tout rejouer, s'il eût voulu satisfaire son public. La Nuit de Noël de Liszt a plu modérément. C'est une pastorale très colorée, très suave, d'un sentiment exquis où dialoguent et s'unissent cor, basson, clarinette et flûtes ; elle tombe malheureusement bientôt dans la vulgarité. Le morceau symphonique de Rédemption a eu son succès habituel.

J'arrive au Requiem de M. Gabriel Fauré, écrit il y a une quinzaine d'années. La conception en est très originale, paradoxale même, pourrait-on dire. Oubliant Bach, Beethoven, Berlioz, laissant à d'autres les accents tragiques de terreur et de désolation, les sanglots et les grincements de dents, M. Gabriel Fauré s'est épanché en mélodies consolantes, en chants de pieuse résignation ; il a voulu nous faire goûter la douceur des larmes. Ici, plus de peines éternelles, plus de lac de feu, plus de gueules de lions dévorants ; M. Fauré a éteint l'enfer du moyen âge et nous mène au paradis par des chemins couverts de roses. Son orchestre se passe presque entièrement de cuivres et de bois, les violons eux-mêmes se taisent pendant presque la moitié de l'œuvre ; la parole est à l'alto, au violoncelle, à l'harmonium. Pas de trace de fugue, ni de style fugué, ni d'art sévère et classique ; des harmonies molles et enveloppantes ; tout chante et embaume ; les voix et les instruments vous grisent comme d'une odeur envahissante d'encens. L'auteur a admirablement réalisé ce qu'il a conçu. Cette musique délicieusement féminine, mondaine, aristocratique, rappelant les Madones de Murillo aux yeux noyés de tendresse, est faite pour la foule distinguée de la Madeleine et les élues du paradis. J'en dirai ce que M<sup>me</sup> de Sévigné, assistant au service du chancelier Séguier, disait d'un autre grand musicien, Lulli : « Je ne crois pas qu'il y ait d'autre musique dans le ciel. »

A. L.



## Le chant dans les lycées de jeunes filles.

Le chœur de M. Massenet : « A la Jeunesse ! » est activement étudié dans les lycées de jeunes filles de Paris, et pourra, par suite d'une organisation nouvelle, être prochainement exécuté par un ensemble de chorales. Nous sommes heureux d'apprendre que, grâce à des efforts qu'il ne nous appartient pas d'apprécier ici, notre enseignement secondaire public devient peu à peu musicien.

Quelques-unes de nos abonnées, maîtresses de chant dans des établissements de province, nous ont demandé quelle musique elles pouvaient faire chanter à leurs élèves, outre la composition sus-indiquée de M. Massenet. Nous leur signalons, à titre de renseignement, les pièces suivantes, proposées par les professeurs de chant des lycées de Paris, pour la prochaine réunion de leurs élèves : Chœur de Blanche de Provence



(Dors, noble enfant), de Cherubini ; Eveillez-vous, charmante aurore, de Grétry ; Hymne à la nuit ; Paix charmante ; Castor et Pollux (*En ce doux asile*), de Rameau ; Iphigénie en Tauride (*O Diane, sois-nous propice !*), de Gluck ; Les Bohémiens, de Schumann ; Le départ des pâtres ; Hymne à la nature, de Beethoven ; Joseph (*Aux accents de notre harmonie*), de Méhul ; Vaisseau fantôme, chœur des fileuses, de Wagner ; La chanson du vannier ; Les danses de Lormont, de C. Franck ; Françoise de Rimini, chœur des pages, d'A. Thomas ; Le dimanche, de Léo Delibes ; La ronde du grand-père, de Saint-Saëns ; Matinée d'été, de Massenet ; L'hiver s'envole, de Pierné ; Les Vendanges, de Laurent de Rillé ; Floraison, de Mondonville.

De M. Bourgault-Ducoudray, qui a si vaillamment servi la cause du chant choral, on rappelle aussi :

Hymne (poésie de V. Hugo, chez Grus) ; Trois hymnes (chez Lemoine) ; Esprit de la France (avec accompagnement de piano, chez Durand), etc.



## Les concerts.



CONCERT LAMOUREUX : M. SAFONOFF. — Le concert Lamoureux a eu lieu dimanche, sous la direction de M. Safonoff, chef d'orchestre de la Société impériale et directeur du Conservatoire de Moscou, qui a été accueilli à son entrée avec sympathie et fêté à la fin du concert par des acclamations. M. Safonoff a le feu sacré : il a dirigé avec fougue, avec passion. En maître de la place, il avait pris des dispositions à lui. Les contrebasses et les violoncelles sont d'habitude à droite. Il

les met à gauche et les remplace à droite par les altos et les bois. Il supprime l'insigne du commandement, la baguette de sapin, et arbore une paire de gants couleur puce ; les mains aux gestes expressifs dessinent alors la phrase passionnée des violons ou martèlent d'un pugilat aérien les attaques des cuivres et des timbales.

Sans se laisser influencer par des changements dont l'utilité peut leur échapper, les musiciens de l'orchestre ont suivi avec leur perfection et leur souplesse habituelles les indications de leur nouveau chef. Les contrebassistes sont aussi habiles à gauche qu'à droite, et les cuivres comprennent aussi bien la boxe de M. Safonoff que la canne de M. Chevillard.

Après la 6<sup>e</sup> *Symphonie* de Glazounow, la *Sérénade* de Mozart pour quintette à cordes, est interprétée par 65 exécutants. Dix-huit premiers violons au lieu d'un, c'est beaucoup ; et nous pouvions craindre qu'appliquant le même système au concerto de Beethoven, qui venait après, on ne renforçât M<sup>lle</sup> Lüboschitz par une demi-douzaine de premiers violons pour jouer le solo. Il n'en a rien été, et le bon sens n'a subi qu'une seule atteinte. Dans l'ouverture-fantaisie de Tchaïkowsky, *Roméo et Juliette*, M. Safonoff nous a montré ses moyens de chef d'orchestre avec une réelle virtuosité dans la mimique, copieuse et violente comme l'œuvre elle-même. — DR. CH. ETTLINGER.

La *Société de Concerts d'instruments anciens* a donné, le 16 (salle Pleyel), une très brillante séance, avec M<sup>me</sup> Casadesus Dellerba (quinton), M. Marcel Casadesus (viole de gambe), M. Henri Casadesus (viole d'amour), M. Ed. Nanny (contrebasse), et M<sup>lle</sup> Marguerite Delcourt (clavecin). Au programme, une sélection des œuvres charmantes de Mouret (1682-1788), de Borghi (1749-1794), de Bruni (1759-1823), et de Monteclair (1666-1737). Ce fut le triomphe du *Menuet du Passepied*, de l'*Air tendre* et de la *Muette* !...

— Au Washington Palace (14, rue de Magellan), M<sup>lle</sup> Edna Hoff, le 16 décembre, a dit très agréablement quelques mélodies de Gounod et de Verdi, — avec le concours de deux violonistes de talent, M. et M<sup>me</sup> Gustave Wagner, et du pianiste Ch. Fœrster. Programme très éclectique, rappelant ceux de la *Singakademie* de Berlin, pas assez dans le goût parisien du jour.



MONTE-CARLO. — M. Léon Jehin vient de faire entendre, en concert classique, deux œuvres nouvelles de deux jeunes compositeurs, un américain et un français :

L'américain, M. Henri K. Hadley, donnait une symphonie : *Les quatre Saisons*, franchement allemande ; l'influence de Schumann y est apparente ; mais ce qu'il faut louer sans réserve dans cette œuvre aux développements copieux, c'est la patte, presque la griffe, dont l'auteur y fait preuve : c'est d'une solidité de facture qui est tout bonnement de la maîtrise.

M. Georges de Seynes, avec ses trois délicieuses *Pages d'orchestre* (*Près du rouet, Heure d'automne, Idylle aux champs*), est nettement français. Sa musique, très personnelle, est pure, claire, lumineuse ; l'inspiration en est des plus délicates, ce qui n'exclut pas l'intensité du sentiment, ni même la puissance d'émotion. La facture orchestrale en est d'une finesse prodigieuse : c'est de la ciselure la plus ouvragée.

L'excellent corniste M. Vuillermoz, dans la *Romance pour cor et orchestre*, de Saint-Saëns, a fait applaudir sa merveilleuse pureté de son et un style admirable.

C'est avec une œuvre délicieuse de M. Justin Clérice, *Mimosa*, que M. Coudert avait inauguré la série des représentations de ballets, — musique originale, chatoyante, rythmée pour la danse, où avait brillé une étoile, M<sup>lle</sup> Charles, de l'Opéra. — Le ballet de M. Jean Lorrain, *la Mariska*, vient de reparaître sur l'affiche, avec sa superbe créatrice, M<sup>lle</sup> Trouhanowa. Le succès en fut aussi éclatant qu'à la création, au printemps dernier. L'action en est très poétique. La musique de M. Narici est charmante. Et l'interprète est une étoile de première grandeur : M<sup>lle</sup> Trouhanowa, par ses danses typiques où sa virtuosité est sans égale, autant que par sa mimique, d'une rare puissance d'expression, a remporté de nouveau un beau triomphe.

La soirée se terminait par le célèbre ballet *Puppenfee* (la Fée des Poupées). Il est d'un mouvement extraordinaire, ce ballet, et d'une grâce, d'un éclat, d'une joie incomparables.

M. Coudert l'a monté en véritable artiste. Tous les rôles, et ils sont nombreux, sont tenus par des premiers sujets. Les brillantes danseuses : M<sup>lles</sup> Fabris, Charbonnel, Bertrand, Cavini, Legrand, Les Symons, le premier mime M. Saracco, et tous les autres personnages, mimes, coryphées, danseurs, danseuses du ballet, ont enlevé cette œuvre exquise avec un brio étourdissant.

Les décors de M. Visconti et les costumes de M. Le Maire, aussi bien dans *la Mariska* que dans *Puppenfee*, ont été fort admirés.

L'exécution fut parfaite, sous la direction de M. Désiré Thibault. — E. DE S.

BERLIN. — Le besoin d'un second Opéra à Berlin n'existe plus : l'Opéra-Comique a ouvert ses portes, et les invités du directeur, M. Grégor, qui assistaient à la répétition générale, représentaient les élus du monde élégant et artistique de Berlin.

Si l'architecture de la salle en style baroque rencontre des avis différents, la représentation, par contre, a montré suffisamment qu'à son égard les jugements devaient être d'accord, et au point de vue musical la nouvelle entreprise promet de devenir digne de sa destinée.

L'impression générale de la première, — on avait choisi *Les Contes*



*d'Hoffmann*, d'Offenbach, — était bonne, même s'il faut avouer qu'il manquait encore le dernier polissage.

L'orchestre s'est très bien comporté, l'ensemble des artistes est de premier ordre, et les décorations s'adaptaient au tout.

Le centenaire du seul opéra de Beethoven a été célébré à l'Opéra-Royal par une représentation de l'œuvre, comme elle fut représentée en 1805 à Vienne, pour la première fois, sous le nom de *Léonore*.

Le mérite en est à M. Erich Prieger, l'investigateur en musique bien connu, qui a reconstitué l'original.

La soirée était fort intéressante. On a eu l'occasion d'entendre des passages qui furent supprimés plus tard, par exemple l'air de Rocco, le trio et le duo du premier acte, et on découvrit des beautés qui firent désirer des reprises de cette représentation.

Sous la direction de Richard Strauss, l'interprétation était excellente, et même si le maestro accéléra trop les mouvements passionnés, sa fantaisie vive nous a procuré un plaisir non troublé, — rare. — A « Theater des Westens », Alessandro Bouci succéda à Yvonne de Tréville, de l'Opéra-Comique de Paris, pour faire preuve de sa bonne réputation. C'était pour la première fois que le ténor italien jouait à Berlin.

On donna *Don Pasquale* de Donizetti, très peu connu en Allemagne.

M. Bouci a remporté un succès complet. Il a certainement la plus noble voix et le plus grand savoir technique parmi tous les chanteurs italiens. Sa troupe a montré un ensemble homogène et marqua la représentation du sceau de la réussite.

Passons aux concerts.

Il y en a une telle multitude qu'on ne peut mentionner que les plus importants.

Le iv<sup>e</sup> concert de la Philharmonie était entièrement consacré à Beethoven, et cela veut dire qu'avant qu'il eût commencé, on pouvait enregistrer le « Philharmonische » dans les annales du succès, que l'on sympathise avec la conception de Nikisch ou non. On a bien souvent parlé de son interprétation de l'ouverture de *Fidelio*, de *Léonore* n° 3 et de la *Symphonie* en ut mineur !...

Le soliste de ce soir, Eugène d'Albert, jouait le *Concerto* en sol majeur. La supériorité de son jeu le désigne comme l'incomparable interprète de Beethoven, qui sait ne jamais perdre le son viril et qui sait moduler dans les parties lentes d'une manière merveilleuse, inconnue à n'importe quel autre pianiste. — Encore une œuvre de Beethoven que le « Philharmonische Chor » nous fit entendre comme première audition, — la *Missa solemnis*. On sait que l'orchestre est un point faible dans cette messe, et on sentait de nouveau l'insuffisance de l'orchestration. Beethoven considérait cette messe (en ré) comme son chef-d'œuvre.

Le chœur s'acquitta de sa tâche dans la perfection, ce qu'on ne pouvait pas dire entièrement des solistes (M<sup>me</sup> Herzog, de l'Opéra-Royal, M<sup>me</sup> Walter-Choinanus, MM. Sisterman et Reimers, chant, M. Witek, violon); mais l'impression générale était puissante, et le chef d'orchestre, prof. Ochs, fut extrêmement fêté.

La « Neue Orchester Vereinigung » a fait preuve d'un bon savoir. Sous la direction du professeur Holländer, l'ouverture de *Ruy Blas*, de Mendelssohn,



fut jouée magnifiquement. A ce même concert, M<sup>me</sup> Wurmser-Delcourt, de Paris, fit entendre la nouvelle harpe sans pédales de la maison Lyon-Pleyel. M<sup>me</sup> Delcourt joua un *Concerto* de Pierné avec prééminence et goût. Cette harpe a, il faut le reconnaître sans hésiter, des avantages supérieurs pour l'orchestre.

M. E. N. V. Reznicek arrangea une autre de ces soirées musicales avec les membres de l'Orchestre philharmonique, qui est un intermède de « Orchester & Kammermusik ». Quelques pièces de la *Haffer-Serenade*, de Mozart, furent reproduites avec beaucoup d'effet ; mais le *Elegischer Gesang*, de Beethoven, une courte et merveilleuse composition du maître qui, bien interprétée, peut produire un effet puissant, fut chantée sans chaleur et sans tendresse nécessaire. (M<sup>me</sup> Dora Moran, M<sup>me</sup> Eva Reinhold, M. Albert Jungblut et M. Félix Leder.) Quelques chansons, de Reznicek, chantées par M<sup>lle</sup> Moran, sont d'un caractère simple.

Le concert se termina avec la *Sérénade*, op. II, de Brahms, une œuvre qui mérite d'être mieux connue ; si l'on considère les concerts de M. Reznicek au point de vue de la production d'œuvres peu ou pas connues, ces tentatives dans la voie musicale doivent être applaudies.

Quant aux solistes de chant, chaque soir les salles en sont remplies, mais très rarement on en trouve un qui sorte de la médiocrité, même s'il faut convenir que M<sup>lle</sup> Lula Cymeiner, M<sup>lle</sup> Thérèse Behr, M<sup>lles</sup> Tilly Kœnen et Emmy Destinn nous ont procuré d'intéressantes soirées. Les instrumentistes seuls peuvent nous satisfaire entièrement.

Et quelle abondance de savoir technique, de sentiment sérieux et purement musical, nous ont montré, en dehors de la virtuosité, les concerts de Joachim, Halir, Berber, Burmesker, Barmas !

Quant aux pianistes, quel tempérament uni à la finesse musicale nous a montré Mark Hambourg dans ces deux séances ! Quelle impression profonde nous a laissée Cyodowsky, sous les mains duquel les œuvres des compositeurs français anciens comme Rameau, Lully, etc., etc., doivent plaire même à notre goût moderne ! Cyodowsky est un de ces artistes rares qu'on peut toujours entendre sans se fatiguer ; et M<sup>me</sup> Carreno, qui ne puise qu'en sa nature musicale et sa personnalité, ne regarde son instrument que comme moyen d'expression.

Pour finir, je veux mentionner l'accueil enthousiaste fait à Pablo Sarasate et Alice Ripper. Après les *Danses Espagnoles*, le maître fut couvert de bravos, qui ne voulaient cesser, et il dut donner des *da capo* continuels.

RENÉ DIRKS.

Berlin, 16 décembre 1905.

MATINÉES MUSICALES ET POPULAIRES. — Les anciennes matinées Danbé (salle de l'Ambigu) continuent à être très brillantes sous la direction de M. Luigini, l'excellent chef d'orchestre que nous apprécions d'autant mieux à sa haute valeur que nous pouvons aujourd'hui le comparer aux confrères que l'étranger nous a expédiés de tous les coins de l'Europe.

Ces séances fort intéressantes ont cela de particulier, que les habitués viennent pour écouter la musique, et non pour se faire voir. Comme le prix des places est très modéré, les snobs et les mondaines ne croient pas devoir se déranger ; on se trouve entre fidèles, et la salle archi-comble ne contient pas un profane.



Le quatuor Soudant est absolument irréprochable et dès la première séance avait conquis la faveur du public. M. Jean Bedetti fut tout particulièrement remarquable dans le *Concerto* de Popper. — M<sup>me</sup> Marguerite Carré, de l'Opéra-Comique, contribua largement au succès de ce début de saison. Enfin M. Lucien Fugère, dans une façon de *Récit musical* de M. Levadé (les Vieilles) déchaîna l'enthousiasme ; le morceau fut bissé et le parfait artiste acclamé.

A la seconde matinée (20 décembre), M<sup>me</sup> J. Raunay, dont on connaît le beau talent, fut tout à fait remarquable dans l'interprétation des œuvres de César Franck ; M<sup>lle</sup> Vauthra et l'excellent chanteur Léon Beyle partagèrent son succès.

Voici le programme de la troisième matinée (mercredi 27 décembre) : Andante et Finale du *Quatuor* n° 8, Beethoven. — *L'heureux vagabond*, A. Bruneau. — *L'incantation du Feu* (la Walkyrie). — *Etude en sol<sup>b</sup> majeur*, Chopin. — Les *Marionnettes* et la *Rieuse*, de G. Pierné ; *Sonate* pour alto et piano, op. 49, Rubinstein. — *J'ai pleuré en rêve*, G. Hüe. — Duo de *Don Juan*, Mozart. — Finale du *Quatuor* en ré mineur, Schubert. — Avec le concours de M<sup>lle</sup> Hatto, de l'Opéra ; M. Dufranne, de l'Opéra-Comique ; M<sup>lles</sup> de Bucq et M<sup>me</sup> Vizentini.

A. S.

### Informations

**Cambrai.** — Par arrêté en date du 8 décembre de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, l'Ecole de musique de Cambrai (Nord) est érigée en Ecole nationale.

#### LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

*Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1905.*

| DATES                | PIÈCES REPRÉSENTÉES                             | AUTEURS             | RECETTES  |
|----------------------|-------------------------------------------------|---------------------|-----------|
| 20 nov.              | <i>Salammbô.</i>                                | Reyer.              | 13.420 41 |
| 22 —                 | <i>Tannhäuser.</i>                              | R. Wagner.          | 16.052 76 |
| 24 —                 | <i>Samson et Dalila.</i> — <i>La Maladetta.</i> | Saint-Saëns. Vidal. | 16.524 41 |
| 25 —                 | <i>Faust.</i>                                   | Gounod.             | 12.522 »  |
| 27 —                 | <i>Le Freischütz.</i> — <i>Coppelia.</i>        | Weber. L. Delibes.  | 16.752 41 |
| 29 —                 | <i>Armide.</i>                                  | Gluck.              | 14.456 76 |
| 1 <sup>er</sup> déc. | <i>Le Cid.</i>                                  | Massenet.           | 14.908 41 |
| 2 —                  | <i>Samson et Dalila.</i> — <i>La Maladetta.</i> | Saint-Saëns. Vidal. | 13.050 »  |
| 4 —                  | <i>Lohengrin.</i>                               | R. Wagner.          | 17.039 41 |
| 6 —                  | <i>Le Freischütz.</i> — <i>Coppelia.</i>        | Weber. L. Delibes.  | 17.509 76 |
| 8 —                  | <i>Faust.</i>                                   | Gounod.             | 20.242 41 |
| 9 —                  | <i>Le Cid.</i>                                  | Massenet.           | 11.214 »  |
| 11 —                 | <i>Tristan et Isolde.</i>                       | R. Wagner.          | 18.899 41 |
| 13 —                 | <i>Sigurd.</i>                                  | Reyer.              | 16.903 76 |
| 15 —                 | <i>Lohengrin.</i>                               | R. Wagner.          | 19.319 91 |
| 16 —                 | <i>Le Freischütz.</i> — <i>Coppelia.</i>        | Weber. L. Delibes.  | 15.490 »  |
| 18 —                 | <i>Tristan et Isolde.</i>                       | R. Wagner.          | 16.865 41 |



## II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1905.

| DATES                | PIÈCES REPRÉSENTÉES                                   | AUTEURS                | RECETTES |
|----------------------|-------------------------------------------------------|------------------------|----------|
| 20 nov.              | <i>Grisélidis.</i>                                    | Massenet.              | 4.571 »  |
| 21 —                 | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 8.648 50 |
| 22 —                 | <i>Louise.</i>                                        | G. Charpentier.        | 4.734 »  |
| 23 —                 | <i>Carmen.</i>                                        | Bizet.                 | 9.509 34 |
| 24 —                 | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 8.989 »  |
| 25 —                 | <i>Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.</i> | Mascagni. Rossini.     | 9.926 72 |
| 26 — matinée         | <i>Le Caïd. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>          | A. Thomas. Massenet.   | 8.706 50 |
| 26 — soirée          | <i>Le Maître de chapelle. — Mignon.</i>               | Paer. A. Thomas.       | 6.298 50 |
| 27 —                 | <i>La Traviata.</i>                                   | Verdi.                 | 4.583 »  |
| 28 —                 | <i>Manon.</i>                                         | Massenet.              | 9.325 50 |
| 29 —                 | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 7.988 »  |
| 30 —                 | <i>Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.</i> | Mascagni. Rossini.     | 9.359 48 |
| 1 <sup>er</sup> déc. | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 7.973 50 |
| 2 —                  | <i>Carmen.</i>                                        | Bizet.                 | 9.877 38 |
| 3 — matinée          | <i>La Fille du Régiment. — Lakmé.</i>                 | Donizetti. L. Delibes. | 8.062 50 |
| 3 — soirée           | <i>Manon.</i>                                         | Massenet.              | 7.878 50 |
| 4 —                  | <i>Les Dragons de Villars.</i>                        | Maillard.              | 4.578 50 |
| 5 —                  | <i>Werther.</i>                                       | Massenet.              | 6.505 50 |
| 6 —                  | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 6.646 »  |
| 7 —                  | <i>Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.</i> | Mascagni. Rossini.     | 9 041 34 |
| 8 —                  | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 7.761 50 |
| 9 —                  | <i>Carmen.</i>                                        | Bizet.                 | 9.806 72 |
| 10 — matinée         | <i>Le Caïd. — Le Jongleur de Notre-Dame.</i>          | A. Thomas. Massenet.   | 6.357 »  |
| 10 — soirée          | <i>Mireille.</i>                                      | Gounod.                | 5.819 50 |
| 11 —                 | <i>Le Domino Noir.</i>                                | Auber.                 | 4.581 50 |
| 12 —                 | <i>Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.</i> | Mascagni. Rossini.     | 7.457 »  |
| 13 —                 | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 6.897 »  |
| 14 —                 | <i>Carmen.</i>                                        | Bizet.                 | 9.755 94 |
| 15 —                 | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 7.166 »  |
| 16 —                 | <i>Werther.</i>                                       | Massenet.              | 9.765 38 |
| 17 — matinée         | <i>Le Barbier de Séville. — La Fille du Régiment.</i> | Rossini. Donizetti.    | 7.618 »  |
| 17 — soirée          | <i>Mignon.</i>                                        | A. Thomas.             | 6.781 50 |
| 18 —                 | <i>Mireille.</i>                                      | Gounod.                | 4.594 »  |
| 19 —                 | <i>Miarka.</i>                                        | A. Georges.            | 7.847 »  |

**Le Mans.** — Par arrêté ministériel du 8 décembre, M. Perlat, chef de musique au 117<sup>e</sup> régiment d'infanterie, est nommé Directeur de l'Ecole nationale de musique du Mans, en remplacement de M. Schultz, décédé.

**Milan.** — Le Comité exécutif de l'Exposition qui doit avoir lieu à Milan a décidé d'organiser, pour la première quinzaine de septembre 1906, un concours international de musique.

Le programme et les récompenses, dont les détails seront communiqués ultérieurement, seront les mêmes que pour le concours international de musique qui a eu lieu à Turin en 1902.

Le Comité a fait savoir en même temps qu'il avait désigné M. Ritz, d'Annecy,



pour faire partie de la Commission d'organisation en qualité de Commissaire général pour la France, la Belgique, la Suisse et la Principauté de Monaco.

M. Ritz avait rempli les mêmes fonctions au concours précité de Turin.

M. MASSENET. — M. le Dr Fournier, directeur de l'Académie d'Amiens, publie en brochure un discours consacré à M. Massenet, dont il étudie tour à tour : *la phrase, l'originalité, le charme, le coloris*. Voici les conclusions de cet élégant et judicieux travail :

En analysant, dans la mesure du possible, le style de Massenet, et en multipliant les exemples pour ne pas trop lasser votre attention, j'ai voulu, Mesdames et Messieurs, montrer qu'il possède l'originalité autant que le style de ses prédécesseurs les plus illustres, le charme et le coloris davantage encore. Cette dernière qualité m'a paru une condition de l'avenir de la composition musicale, car si tout a été fait au point de vue technique, la couleur est encore ce qui fait le plus souvent défaut dans beaucoup d'ouvrages anciens et récents. Massenet s'est appliqué à donner à chacune de ses productions une nuance appropriée, à ce point qu'il semble qu'on ne saurait concevoir d'autres teintes que les siennes. L'heureuse alliance de son sens poétique et de son sens scénique lui a permis de choisir de bons livrets et de les travailler suivant leur nature : on admet par exemple volontiers que *Werther* est l'opéra qui contient le plus grand travail harmonique, *Esclarmonde* le plus grand travail orchestral, et *Manon* le plus grand travail scénique. Faut-il rappeler que cet auteur garde à la voix la prépondérance sur la masse instrumentale, à laquelle il apporte pourtant un soin très grand ? qu'il tire des violons et instruments à cordes un parti merveilleux et qu'il est le musicien sachant le mieux les faire chanter ? Faut-il s'étonner encore de l'immensité de son œuvre, montrer qu'il est inlassable, produit sans cesse, et rappeler qu'il prépare actuellement un nouvel opéra sous le titre d'*Ariane* ?

L'éloge le plus grand que l'on puisse faire de ce prestigieux talent est de remarquer, non seulement que son style est bien personnel, mais qu'il possède les hautes qualités de nos grands écrivains littéraires comme Musset et Victor Hugo, et de nos grands écrivains musicaux, comme Gounod et Bizet : *Le langage musical de M. Massenet est essentiellement français*, car, parmi les œuvres de nos grands compositeurs, il n'en est pas qui possèdent plus que les siennes la clarté, la précision et le charme, par lesquels se caractérise l'art de la musique dans notre beau pays de France.

Il y a un autre côté du talent de M. Massenet qu'on pourrait étudier en détail, musicalement, et auquel M. le Dr Fournier n'est certainement pas insensible : c'est le *sens du comique*. On le trouve dans presque tous les opéras du maître, en particulier dans le *Jongleur*.

**Les maîtres du violon au XVIII<sup>e</sup> siècle.** — Vient de paraître (chez B. Roudanez, 9, rue de Médicis, Paris) : *L'Abbé le fils*, sonate en ré majeur, pour piano et violon (net, 2 fr. 25) ; *François Francœur*, sonate en sol mineur, id. (2 fr. 15) ; *Jean-Baptiste Sénalié*, sonate en mi majeur, id. (1 fr. 50) ; *François du Val*, sonate en la majeur (1 fr. 70). Ces pièces si curieuses et si agréables sont transcrites des éditions originales par MM. J. Jongen et J. Debroux.

**Le Salon musical.** — Voici le règlement qui vient d'être arrêté, imprimé et distribué aux intéressés :

#### SALON DE 1906

Une section de musique a été créée sous le patronage de la Société Nationale des Beaux-Arts. Cette section s'est adjoint un jury qui a désigné 7 de ses membres pour former un comité chargé de diriger cette section. Ne seront admises, cette année, ni œuvres théâtrales, ni œuvres symphoniques.



Les compositeurs ne pourront envoyer *qu'une seule œuvre*, soit instrumentale de musique de chambre (sonate, trio, quatuor, etc.), soit une œuvre vocale, à une ou plusieurs voix, ou instrumentale, pouvant se décomposer en A et B.

Les œuvres devront être présentées sous leur forme originale.

Toute transcription ou réduction au piano ne sera pas admise. Les parties séparées, gravées ou copiées, nécessaires à l'exécution de ces œuvres, devront y être jointes, car la Société ne pourrait prendre à sa charge les frais de copie.

Le titre de membre du jury, chargé de l'examen des œuvres, confère au titulaire le droit d'envoyer son œuvre d'office sans qu'elle passe devant le jury.

*Tous les envois des membres du jury et des compositeurs devront être effectués le samedi 17 février 1906.*

A cet effet, les bureaux du secrétariat général seront ouverts toute la journée du 17, de 9 heures du matin à 6 heures du soir.

*Il ne sera accordé aucun sursis.*

Les auteurs qui ne pourraient, par suite des distances, venir ou faire déposer leurs œuvres devront les envoyer par la poste, affranchies et recommandées, à l'adresse de M. le Président de la section de musique (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts), au Grand-Palais, porte B, avenue d'Antin.

Les œuvres non admises devront être retirées dans les 48 heures qui suivront la lettre d'avis informant les auteurs de la décision prise par le jury.

Les œuvres acceptées devront être retirées dans les 8 jours qui suivront leur exécution.

Les œuvres envoyées par la poste ne seront retournées à leurs auteurs que sur une demande écrite à laquelle seront joints les frais qu'occasionnera le retour des œuvres, que la Société ne retournera que sous plis recommandés.

En cas d'envois perdus, détériorés, détournés ou incendiés, la Société déclare décliner toute responsabilité pécuniaire.

Le comité se charge, sous la direction artistique de M. Viardot, de l'exécution des œuvres envoyées, soit vocales, soit instrumentales, tout en laissant aux auteurs la faculté de se faire jouer par des artistes de leur choix, sous l'approbation du jury. Cette faculté deviendrait une obligation dans le cas où l'œuvre nécessiterait l'emploi d'un soliste virtuose. Sur la notice, dans la colonne « observations », ce détail sera mentionné. Les frais seraient alors à la charge du compositeur.

En cas de collaboration musicale, le consentement et la signature des collaborateurs seront exigés sur la notice.

Les noms des auteurs reçus figureront sur le catalogue de la Société, ainsi que les programmes qui seront arrêtés avant l'ouverture du Salon, d'où nécessité de remplir avec le plus grand soin la notice placée au verso du règlement. Les membres du jury devront indiquer cette qualité sur ladite notice.

La Société se réserve le droit d'apporter, s'il y a lieu, des modifications aux programmes.

La Société fixera, selon la quantité des œuvres admises, le nombre des auditions qu'il y aura lieu de donner.

Ne seront acceptées, cette année, que les compositions d'auteurs vivants ; seront exclues, les années suivantes, les œuvres déjà exécutées aux précédents Salons.

Le compositeur ne doit pas oublier que sa signature placée au bas de la notice



sur laquelle figure le règlement est un engagement à se conformer strictement audit règlement.

On trouvera des notices comportant le règlement de la section de musique au secrétariat général de la Société, au Grand-Palais, porte B, avenue d'Antin.

*Le Président de la Section de musique :*

GABRIEL FAURÉ.

Vu et approuvé :

*Le Président de la Société Nationale des Beaux-Arts :*

A. ROLL.

*L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro une étude de M. Keyzer sur la Sonate, récemment exécutée, de M. Th. Dubois, pour piano et violoncelle.*

**Correspondance.** — Notre honorable correspondant de Gand, professeur au Conservatoire de cette ville, qui avait bien voulu répondre à un appel inséré dans un de nos derniers numéros, est prié de vouloir bien nous envoyer son nom plus lisiblement écrit. — Nous avons été heureux d'ajouter le nom de M. Gasperini, du Conservatoire de Parme, à la liste de ceux qui ont bien voulu s'offrir, sur la demande de la Revue musicale, pour transcrire en notation moderne un Recueil de danses du XVI<sup>e</sup> siècle.



*Le Gérant : A. REBECQ.*