

LA
REVUE MUSICALE

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

Nº 6 (sixième année)

15 Mars

1906.

Deux lettres de Charles Gounod.

La première des deux lettres qu'on va lire, conservée à la Bibliothèque nationale (1), fixe une date intéressante dans la biographie de Ch. Gounod. Elle est charmante de ton, pleine de modestie et de sensibilité. On y surprend l'enthousiasme sincère, l'admirable ferveur artistique du jeune compositeur débutant dans la musique sacrée, qui semble, a joliment dit Octave Feuillet, « renvoyer à Dieu le plus, beau de ses dons (2). »

Né en 1818, Gounod, quand il l'écrivit, avait vingt-cinq ans à peine. Lauréat, en 1839, du grand prix de Rome, il s'était adonné, pendant ses séjours à Rome et à Vienne, à la musique d'église. On avait même cru, rappellent ses biographes, — et lui, tout le premier, y croyait, — à sa vocation ecclésiastique. Une sérieuse étude des vieux maîtres religieux, de J.-S. Bach en particulier, exerça sur ses tendances, son inspiration et son style, une influence très notable : il en garda jusqu'au bout l'indélébile empreinte. On sait qu'il fut, durant plusieurs années, directeur de la musique des Missions étrangères. Plus tard, vers 1851, il visita l'Angleterre, où l'exécution, au concert, de quelques-unes de ses œuvres, fit pressentir ses triomphes futurs. Si fêté qu'il fut sur la scène lyrique, il semble qu'il soit revenu volontiers, à partir de *Roméo*, aux préférences mystiques et religieuses de sa jeunesse. Il avait composé deux messes, en 1842 et en 1849. Vingt ans après à partir de 1867, il multiplie à profusion les pages musicales écrites pour l'orgue ou l'orchestre religieux, motets, cantiques (3), oratorios, toutes pièces d'un caractère très élevé. Chacun connaît *Tobie*, *Jésus sur le lac de Tibériade*, et enfin ces deux chefs-d'œuvre, *Mors et Vita, Rédemption*.

Le destinataire de cette première lettre, Amédée-David, marquis de Pastoret, homme politique et littérateur très oublié de nos jours, né à Paris le 2 janvier 1791, mort à Paris le 19 mai 1857, était le fils du Pastoret (1756-1840) qui fut un jurisconsulte et un érudit assez connu, membre de l'Académie française. Am. de Pastoret, sous-préfet à Corbeil sous le premier Empire, devint maître des requêtes et conseiller d'Etat (1825) sous la Restauration, et membre libre de l'Académie des Beaux-Arts en 1823. Il ne servit point la monarchie de Juillet, mais se rallia au second Empire, qui le fit sénateur (31 déc. 1852) et membre de la commission municipale de Paris. Il était écrivain à ses heures ; on cite de lui quelques romans historiques, et une *Histoire de la chute de l'Empire grec* (1400-1480) (4).

Voici maintenant le texte de la lettre de Gounod :

Vienne, samedi 25 mars 1843.

Monsieur le Comte (5),

Veuillez m'excuser de n'avoir pas répondu de suite (6) à votre bien excellente lettre : i'ai dû me contraindre à retarder la mienne de quelques

(1) DÉPARTEMENT DES MANUSCRITS. *Manuscrits français ; nouvelles acquisitions* ; cote : 10.177 ; ol. 289 et 290. Recueil de lettres adressées au marquis de Pastoret.

(2) *Dalila*, p. 93.

(3) Il en est un, dédié aux premiers communians, qui est resté bien célèbre, classique : *Le Ciel a visité la terre...*

(4) Cf. *Bibl. de l'Institut impérial de France. Funérailles de M. le marquis de Pastoret, le 22 mai 1857 : discours de M. Hittorf* ; Paris, in-4°.

(5) Scription : Monsieur, Monsieur le comte A. de Pastoret, place Louis XV, n° 6. Paris.

(6) Sic, pour : tout de suite ; incorrection très fréquente, comme chacun sait.

jours afin de pouvoir satisfaire un peu à vos questions sur mon travail et mon séjour ici. Ce matin même vient d'être exécutée à l'église Saint-Charles (1) une messe vocale de ma composition (travaillée à peu près dans le style de la chapelle Sixtine). L'exécution en a été assez satisfaisante. Quant à la composition, je n'en puis rien dire, tant je sens qu'il faut être bien supérieur à ce que je suis pour avoir la force et le droit de se juger. Dieu veuille que je sois (comme j'espère l'être) maintenant dans la voie véritablement juste et bonne de la musique sacrée ! Je ne sais ce qui résultera pour moi dans l'avenir, ou pour l'avenir par moi, de la route musicale dans laquelle j'entrerai ; si seulement je serai digne d'être un organe tel que j'aurais été bien heureux de le devenir, et si enfin mon œuvre répondra à mes plus sincères et plus profonds désirs : mais ils sont bien grands et le but est bien loin. L'Art religieux, dont la trace s'est perdue en France depuis tant de temps, n'en appelle qu'à des réparateurs courageux et capables : plusieurs seraient capables ; moi, je suis sûr d'être courageux : mais ce courage, il faut que je l'aide de tous les appuis, de toutes les recherches, de toutes les méditations possibles. J'espère, Monsieur le Comte, que vous qui voulez bien me porter un si réel intérêt, vous serez assez bon pour me parler quelquefois de mon but, pour m'aider à le voir, à l'apprécier ; car je serais aussi fier de votre suffrage que je suis heureux de votre affection ; et comme je sais que vous ne pouvez en quoi que ce soit aimer une chose qui ne mérite pas de l'être, votre approbation me donnera toujours la plus grande confiance. Dans les premiers essais de la jeunesse, je vois tout s'effacer devant un seul sentiment : l'enthousiasme (2) ; il est beau, mais il égare souvent quand il existe avant l'intelligence ou au-dessous d'elle : quand on parvient à la lui donner pour base, on est sauvé. Outre que cela ne veut pas dire que je me croie l'un, je voudrais bien avoir l'autre ; c'est à cela que je veux travailler de toutes mes forces, et c'est à quoi la vie ne suffit jamais. Voilà ce que m'a démontré mon séjour à Vienne ; et n'en eussé-je retiré que cette conviction, je la crois de nature à ne me jamais laisser regretter d'avoir ravi six grands mois à la plus chère et à la plus douce existence, celle de vivre auprès de ma bonne mère. Plaise à Dieu que, quelque jour, je la dédommage de tous les sacrifices de tout genre dont sa vie a été remplie pour nous !

Je ne sais, Monsieur le Comte, ce qui sera pensé et écrit sur mon dernier ouvrage : s'il en paraît quelque chose, flatteur ou non, je l'enverrai à ma mère ; car je ne demande pas que l'on me dore la pilule ; ici ce n'est pas comme en médecine : chez nous il les faut avaler au naturel ; c'est tout profit quand elles sont distillées par des hommes de mérite, et c'est de ceux-là que j'attends l'avis avec impatience et anxiété.

Adieu, Monsieur le Comte, permettez que je vous remercie encore du fond du cœur de votre constante sollicitude envers moi : veuillez croire que j'en conserverai une éternelle reconnaissance, et agréez les hommages les plus affectueux de votre très humble et très dévoué serviteur,

CHARLES GOUNOD.

(1) Patron de Gounod : coïncidence bizarre.

(2) Gounod, au témoignage de ceux qui l'ont le mieux connu, a conservé jusque dans l'âge mûr et la vieillesse cette flamme d'enthousiasme et de générosité juvéniles. — Voir, à ce propos, les dernières lignes de l'article que lui a consacré M. Lavoix dans la *Grande Encyclopédie*.

L'écriture est droite, ferme, très nette et lisible. La lettre est simplement pliée et ne porte point de timbre : elle fut remise directement, de la main à la main, par une tierce personne.

A cette curieuse épître, où l'illustre auteur de *Faust* consigne le souvenir de ses débuts et ses premiers rêves, nous joignons un billet, écrit quelques années plus tard, que nous avons retrouvé dans nos papiers de famille, et qui n'est pas absolument dépourvu d'intérêt.

Il s'agit de l'organisation des orphéons, qui devait être la tâche essentielle d'un artiste qui fut, dans son genre, une manière d'apôtre : Laurent de Rillé. — Le voici :

Suscription : Monsieur Ravaïsson, 6, place du Palais-Bourbon (1).

En-tête imprimé : VILLE DE PARIS. ÉCOLES COMMUNALES. DIRECTION DE L'ORPHÉON.

Paris, le 22 avril 1855.

Monsieur,

Il y a une personne de laquelle je n'ai pas pensé à vous parler dans les courts moments que j'ai eu l'honneur de passer avec vous dans le cabinet de M. Fortoul : c'est M. Delaporte, que vous connaissez peut-être déjà de nom.

M. Delaporte exerce depuis plusieurs années déjà une sorte d'apostolat bénévole, très (2) gratuit (sauf pour ses frais de voyages, — lesquels sont même souvent insuffisants). Cet apostolat a pour but, et pour résultat déjà sur bien des points, l'organisation d'orphéons qui se développent chacun isolément d'abord, arrivent à se stimuler plus tard par une lutte musicale engagée dans ces fréquents tournois connus sous le nom de concours d'orphéons dans plusieurs chef(sic) lieux de départements.

Si donc vous voulez bien parler avec M. Fortoul de M. Delaporte, qui, du reste, a déjà l'honneur d'être connu de lui, et que M. Fortoul y consente, je crois que sa présence dans la commission consultative dont vous devez préparer l'organisation serait loin de nous être inutile. Ayant beaucoup vu, beaucoup organisé par lui-même, M. Delaporte peut et doit avoir des choses intéressantes à dire dans une semblable question.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération et du plaisir que j'éprouve à être appelé à des relations avec vous.

CH. GOUNOD,
Dir. de l'Orphéon.

M. Delaporte demeure 81, rue du Marais-du-Temple.

Tels sont les deux documents qui m'ont paru devoir intéresser l'histoire musicale.

VICTOR GLACHANT.

(1) Au-dessous de cette adresse, la mention : *affranchir*.

(2) Gounod veut dire, sans doute : *tout gratuit*.



Notre supplément musical.

Nous devons expliquer à nos lecteurs pourquoi nous publions cette pièce de Girolamo Diruta, compositeur né en 1593, en l'extrayant de la publication récente de M. Luigi Torchi, *L'Arte musicale in Italia* (xiv^o Secolo al xviii^o, chez Ricordi, Milan, vol. III). Si nous en reproduisons le texte, c'est pour y introduire quelques changements nécessaires et importants, qui ont échappé à l'honorable éditeur. Cette pièce est écrite en mode ionien (ut-ut) ; mais, dès la fin de la 3^e mesure, ce mode est transposé une quinte plus bas, ce qui constitue le « *genus molle* », obtenu à l'aide du si b dans l'échelle de fa : c'est cette transposition que l'éditeur semble n'avoir pas aperçue, puisqu'il a omis le si b là où nous le plaçons ; ailleurs, la transposition se fait en mixolydien ionique (sol-sol avec fa #). Il nous a paru indispensable de signaler cette omission fâcheuse et de la réparer, au moins pour une des pièces du Recueil. — L'œuvre est intéressante par sa construction et a du caractère, bien que la mélodie soit parfois un peu gauche et procède par enjambées un peu lourdes, comme une personne qui n'est pas encore habituée aux belles manières.

J. C.

Notes sur la musique orientale.

Nous recevons la lettre suivante :

Beyrouth (Syrie), le 20 février.

Monsieur le Directeur,

Je vous avais promis de vous communiquer le résultat de mes recherches musicales à Damas et à Alep, veuillez m'excuser d'avoir tant tardé à le faire. A Damas je n'ai rien trouvé de bien nouveau ; mais à Alep j'ai été plus heureux, j'y ai fait la connaissance d'un Imam militaire très fort en musique, et président d'une sorte de société philharmonique composée d'une quarantaine de musulmans, tous passionnés pour la musique ancienne ; ils m'ont offert concerts, danses, etc., et j'ai obtenu d'eux beaucoup de renseignements techniques. Leurs danses, moitié profanes, moitié religieuses, n'ont rien de commun avec la danse du ventre ou celles des Almées : elles sont graves, artistiques, et me faisaient songer aux chœurs grecs antiques, car tous les danseurs chantent : elles ont également une certaine analogie avec des danses religieuses que j'ai vues en Espagne et qui doivent être un reste de l'occupation maure. Les musulmans ont encore les « *Zikres* » ou « *Allahou* », cérémonies purement religieuses se pratiquant soit à la mosquée, soit à la maison, et dans lesquelles le rythme joue un grand rôle. Mon Imam possède un énorme manuscrit en deux volumes, sorte de traité de musique et de danse dont il est l'auteur, et où se trouvent décrits minutieusement tous les *Zikres*, avec figures à l'appui. Ce manuscrit est très intéressant ; j'ai insisté pour qu'il fût imprimé, mais l'Imam recule devant la dépense, et d'autre part ne veut pas me permettre de copier ou de photographier. Si je trouve des fonds pour le

faire imprimer à mes frais, ou si je décide l'auteur à me livrer son œuvre, je me ferai un plaisir de vous traduire les chapitres qui pourraient vous intéresser ; il parle longuement de la corrélation entre la musique et les astres, l'état d'âme, etc. J'ai demandé à l'auteur s'il croyait à l'évocation des esprits par la musique : il m'a répondu qu'il y avait des djinns qui présidaient à tous les morceaux, mais qu'on ne les voyait pas ; il a cependant connu un musicien qui voyait toujours le djinn du mode « *rahawi* », il le montrait dans un coin de la salle et en avait grand'peur ; d'autres musulmans m'ont affirmé la même chose. Je vous envoie un numéro de notre *Revue arabe*, où se trouvent reproduites d'antiques orgues grecques, d'après un très ancien manuscrit que nous venons de découvrir. C'est la traduction arabe d'un certain nombre d'opuscules grecs sur les sciences, et il y en a cinq sur la musique. Trois sont attribués à un certain *Myrthos* ou *Myristhos* (les deux noms se trouvent) ; il nous a été impossible, vu la pauvreté de notre bibliothèque sur cette matière, d'identifier cet auteur...

A mon retour de mon long voyage dans l'intérieur, j'ai trouvé la brochure de M. Rouanet, que vous avez eu l'obligeance de m'envoyer ; j'ai craint qu'il ne fût bien tard pour en rendre compte.

Veuillez agréer, etc...

D. M. COLLANGETTE,

Professeur de physique à l'Ecole de Médecine de Beyrouth.

L'Orchestre et les instruments à cordes à l'époque de Haendel et de Bach.

Un abonné de la *Revue musicale* veut bien nous envoyer l'article suivant, qui a une sérieuse valeur. Nous croyons réparer un simple oubli de notre honorable correspondant et répondre à ses propres intentions en ajoutant que ce travail est une libre traduction d'un chapitre de la très bonne *Oxford History of music* (Oxford, at the Clarendon Press).

Avant la fin de la période de Bach et de Haendel, l'expression « orchestre complet » qui, de nos jours, est exactement comprise de la même manière par tous les musiciens, aurait été définie d'une manière différente par chacun de ceux à qui on aurait demandé de l'expliquer. L'idée moderne d'un corps fixe et invariable d'instruments divisé en groupes et composé de tels ou tels instruments particuliers n'avait pas encore pris forme à l'époque de ces grands maîtres. A l'examen d'un grand nombre des ouvrages de Bach, de Haendel, de leurs prédecesseurs et de leurs contemporains, il est évident que les compositeurs ne se sentaient obligés en aucune manière, dans aucune partie de leurs compositions, d'employer la totalité du corps des instruments d'orchestre. En ce qui concerne les instruments à cordes au grand complet, rarement ils s'écartèrent de l'usage qu'on en fait encore aujourd'hui ; mais ils les divisèrent en deux groupes, un de violons et un de violes, alors qu'ils faisaient généralement jouer les violoncelles et les contrebasses à l'unisson, à l'octave les uns des autres. A l'égard de l'emploi des instruments à vent, on a quelquefois émis l'opinion que leur choix était restreint par les conditions diverses dans lesquelles se faisait l'audition de leurs compositions et le nombre des instruments employés.

Mais il est établi qu'il n'en était pas ainsi dans un grand nombre de cas, par les partitions des grandes œuvres de Bach et de Haendel, où l'on voit les instruments à vent employés plus ou moins à la manière d'un *obligato*, leur présence n'étant pas du tout indispensable dans les passages à grand orchestre. Le *Messie* commence avec les instruments à cordes seuls, aucun instrument à vent d'aucune sorte ne faisant son apparition dans la partition originale jusqu'à l'entrée des trompettes au passage *Gloire à Dieu*; et exactement de la même manière, et probablement avec la même intention artistique de réservier ces effets spéciaux jusqu'à ce qu'ils soient nécessaires, Bach commence sa messe en si mineur avec des flûtes, des hautbois, des bassons et des instruments à cordes, ajoutant trois trompettes au *Gloria*. Mais même dans ce cas il ne fait pas usage de tous les instruments requis pour la composition, car le *corno da caccia* qui, avec deux bassons, fait l'accompagnement du *Quoniam tu solus sanctus*, ne se montre dans aucun des autres passages. Dans le *Sanctus*, une troisième partie de hautbois est une addition faite pour ce numéro seulement. Une manière analogue doit avoir été en usage dans toutes les parties du monde musical; la messe à cinq parties (1) de Durante commence par être accompagnée par deux hautbois, deux cors et les instruments à cordes, les trompettes étant ajoutées au trio *Domine Deus*.

Soit dans les symphonies, soit dans l'accompagnement des soli, certains instruments sont choisis correspondant au caractère général du mouvement à employer ou à l'expression qu'on veut rendre. Une fois le choix fait pour chaque section, instrument à vent, ou quelque autre que ce soit, il est continué pendant tout le mouvement comme une vraie partie, sans l'aide d'aucun autre timbre, et souvent même sans autre appui que celui de la basse indiquée. Chaque mouvement ou section possède sa propre esquisse coloriée ou peut être considérée comme une peinture monochrome, dans laquelle la variété et l'intérêt sont seulement obtenus par l'arrangement des contours ou l'opposition des clairs et des ombres. On trouve à peine trace de couleur d'ensemble, au cours d'une seule section, jusqu'à ce que nous arrivions à Gluck, dans sa période de maturité. Le mot couleur est employé depuis si longtemps pour exprimer le sentiment des diverses qualités du son que nous n'avons pas besoin d'excuser son emploi aujourd'hui. Quant à la manière de faire de Bach et de Haendel à cet égard, et la comparaison de leurs méthodes, Moservius (2) a émis l'étrange opinion que dans Bach les instruments à cordes formaient pour ainsi dire la base de l'accompagnement, les instruments à vent étant employés pour donner la couleur; tandis que dans Haendel, l'orgue était la base de tout, et les diverses parties de l'orchestre, instruments à cordes et instruments à vent, étaient considérés comme une partie des ressources du coloriste. Une manière de voir plus exacte est celle de Spitta (3), qui dit que Bach établissait ses groupes d'instruments avec l'orgue comme base, traitant les instruments à cordes comme un groupe, les hautbois et les bassons comme un autre; qu'il formait un troisième groupe du cornet à pistons et des trombones, et un quatrième des trompettes, ou des cors, et des tambours. Les flûtes occupaient une place moins indépendante

(1) Brit. Mus. Add. ms. 31,610.

(2) Moservius, *J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten*, p. 25.

(3) Spitta, *Vie de Bach* (traduction anglaise), ii. 303 ff.

dans l'orchestre de Bach ; mais, au XVII^e siècle, elles formèrent un groupe par elles mêmes. Le mot *cornet à pistons*, ci-dessus, s'applique naturellement au suranné *Zinke*, d'où est sorti le serpent, autrefois d'un usage général dans les églises anglaises.

L'histoire de la constitution du groupe des instruments à cordes contient plusieurs points intéressants, dont quelques-uns ne sont pas faciles à expliquer. Le membre le plus ancien du groupe, la viole, eut bien l'honneur d'être la forme primitive du titre, tous les autres instruments étant nommés d'après elle, avec des terminaisons indiquant ou diminution ou augmentation ; mais, en dépit de cela, elle n'acquit que par degrés sa place dans l'orchestre. Comme elle existait en deux grandeurs, le grand violon ténor, et le petit alto tel qu'il est ordinairement employé de nos jours, il a bien pu se faire que les bons exécutants sur les deux instruments aient été rares, et que la qualité spéciale de son, à laquelle on accorde aujourd'hui une si grande valeur dans l'orchestre et dans la musique de chambre, ait été négligée, puisqu'elle était seulement le caractère propre de la variété la plus petite. D'anciens exemples de son emploi dans la musique de chambre italienne sont cités dans *Grove, Dict., S. V. Violon ténor*, vol. IV, p. 89 ; mais il semble avoir été démodé comme instrument de solo, car dans la plus grande partie des XVII^e et XVIII^e siècles, deux et quelquefois trois parties de violon sont employées au-dessus des basses, dans la musique de chambre concertante, comme dans les sonates de Purcell et de Corelli. Dans les « *Concerti grossi* » de ce dernier il est à remarquer que le groupe des instruments soli, appelé « *Concertino* », est toujours composé de deux violons avec basse, tandis que le « *ripieno* » (choeur plein, *tutti*) a une partie de viole à la place habituelle entre les violons et la basse. Parmi les essais de Bach comme inventeur d'instruments de musique, est celui de la « *viola pomposa* », qui semble avoir été identique au « *violoncello piccolo* », avec une cinquième corde ajoutée au-dessus des quatre du violoncelle ordinaire ; le sixième de ces soli pour violoncelle fut écrit pour cet instrument, et on le rencontre quelquefois comme un obligato dans les cantates d'église. Dans la *fête d'Alexandre Haendel* emploie les ténors dans le but spécial de susciter ou d'inspirer l'horreur, comme lorsque Timothée s'écrie : *Ce sont des fantômes grecs*, etc., les arrangeant en deux catégories pour l'une desquelles il écrit dans la clef d'alto et pour l'autre dans celle de ténor, les violons gardant le silence pendant ce temps-là.

Le violon, quoique existant sous une forme entièrement distincte de celle de la famille de la viole aussi loin que le milieu du XVI^e siècle en Italie, remplaça les anciens instruments dans ce pays et en Allemagne durant le XVII^e siècle, tandis qu'en Angleterre et en France il n'obtint pas sa victoire définitive avant le XVIII^e siècle. La perfection de l'école des luthiers de Crémone et les progrès de la virtuosité sur le violon chez les Italiens expliquent suffisamment la supériorité qu'il acquit ainsi en Italie. Quoique le son des premiers violons ne ressemblât en rien à ce que nous sommes habitués à entendre maintenant, — les améliorations à cet égard étant en partie dues à l'influence du temps, et en partie à certains changements dans la disposition de l'âme, — ils étaient cependant bien plus puissants que les violes et possédaient de nombreux autres avantages qui rendirent leur triomphe certain et permanent. La faveur dont ils jouissaient est prouvée par les sonates de chambre de Vitali, Bassani, Purcell, Corelli, dall'Abaco et de beaucoup d'autres, dans la grande majorité desquelles deux parties

de violon et une basse sont seulement employées ; parfois, comme dans les trois sonates de l'*Opera quinta* de Vitali, une viole ou une *viola alta* est employée ; mais aucun exemple de cette sorte n'est trouvé dans aucune des deux collections de Purcell, ou dans les sonates de Corelli, où on emploie seulement les violons au-dessus de la basse. Le fait que les moyens d'obtenir une harmonie plus complète se montre dans les recueils anciens, dans des compositions datant d'avant le milieu du XVII^e siècle, tandis que la partie de viole semble être devenue hors d'usage vers la fin du siècle, offre une curieuse contre-partie à la tendance remarquée dans la musique d'église italienne, et à la préférence qui s'y développait pour l'emploi de deux voix de soprano sur une basse vocale ou instrumentale. Il est impossible de dire avec quelque certitude si la musique vocale suivit la musique instrumentale dans cette voie, ou si ce fut le contraire ; des preuves justificatives sembleraient indiquer que les productions instrumentales furent plus vraisemblablement celles qui lancèrent la mode ; mais cette priorité effective est de très peu d'importance, comparée au fait hors de doute que la combinaison de deux parties hautes avec une seule basse pour les supporter était en vogue dans toutes sortes de musique, plus spécialement en Italie. En même temps, on doit se souvenir que dans les premiers spécimens de cet arrangement les parties constitutives des harmonies ne faisaient pas complètement défaut, étant fournies par la basse jouée sur le clavecin ou l'orgue, de telle sorte que la ténuité de l'effet ne pouvait frapper l'auditeur ordinaire jusqu'à l'apparition de la chanson anglaise à reprises, qui, n'étant pas accompagnée, montre la combinaison dans toute sa pauvreté non dissimulée. La coutume d'employer trois violons dans certaines parties (*tutti*) et spécialement dans les premiers mouvements des ouvertures d'opéra semble être venue de l'époque de Lulli ; ce cas se présente dans son *Bellérophon*, et dans beaucoup d'autres endroits où les cinq portées des instruments à cordes dans les « pleins » passages sont marquées des clefs suivantes : la clef de *sol* sur la ligne inférieure de la portée, la clef d'*ut* sur la même ligne, la clef d'*ut* sur la seconde ligne (ces trois lignes étant évidemment les lignes des violons), la clef d'*ut* à la place habituelle sur la ligne du milieu, pour la viole, et la clef de *fa* à l'endroit habituel pour les basses sur la quatrième ligne, portée inférieure. Déjà, lors de son *Agrippine*, Haendel a adopté cet arrangement qui se montre encore dans l'acte qu'il a écrit pour *Muzio Scevola*, dans *Ottone, Alessandro* (commencement du deuxième acte), *Siroe* (ouverture) et *Orlando* ; et dans *Bérénice* et *Faramondo*, écrits vers la fin de la période de ses opéras, il n'avait pas encore abandonné cette habitude, qui devait être plus ou moins hors de mode à cette époque.

L'Angleterre fut apparemment la seule exception à la règle qui voulait que dans l'opéra, comme ailleurs, les harmonies fussent remplies par les instruments à clefs, laissant seulement au violoncelle et à la contrebasse l'émission des notes effectives de la partie de la basse, et rien de plus. L'usage de fournir les harmonies dans les récitatifs non accompagnés, au moyen du violoncelle et de la contrebasse — usage qui atteignit son apogée aux temps de Lindley et Dragonetti — ne peut pas être reporté plus loin que la première partie du XIX^e siècle ; mais il est difficile de dire à quelle époque reculée il a bien pu naître. Au temps de Haendel, en effet, l'emploi du clavecin était universel en Angleterre aussi bien qu'à l'étranger. La position des instruments à cordes sur lesquels on joue avec la main est quelque peu curieuse.

Ce fut longtemps après cette période que la harpe devint un membre reconnu de l'orchestre régulier ; ce fut Berlioz qui découvrit ses qualités dans la composition de l'orchestre ; cependant dans le voyage de Burney en Allemagne (1), et dans la liste des exécutants de l'Opéra de Berlin, une harpe est incluse ; et dans le même livre (p. 166) nous trouvons la mention que Weiss joue du luth à l'opéra de Dresde. Un exemple remarquable de l'emploi du luth, d'une manière très importante, se rencontre dans la *Passion selon saint Jean*, de Bach, où le bel air de basse, *Betrachte, meine Seele*, est accompagné d'un obligato élaboré de luth, avec un accompagnement courant en arpèges sur des notes basses répétées pendant que deux violes d'amour font en haut un accompagnement doux, et que la partie basse soutient l'harmonie, le « pianissimo » faisant son apparition sur la ligne de basse, en raison, sans doute, du ton faible du luth.

La harpe et le téorbe, ou luth arqué, se montrent tous deux dans la partition de Haendel, *Julio Cesare* (1723) ; mais il est évident que la forme pittoresque des instruments fut la cause de leur introduction dans une scène d'apothéose, dans laquelle le Parnasse était ouvert, et où les instruments et les exécutants étaient vus du public. Un orchestre ordinaire accomplit le travail habituel de l'accompagnement dans cet opéra, et presque pour la première fois nous y rencontrons comme des essais d'orchestration.

G.-MARIE ADENIS.

(1) Burney, *Etat actuel de la musique en Allemagne*.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE

LE MODE MINEUR (II)

(Résumé, par M. E. Dusselier.)

Quelle est l'origine du mode mineur ? Comment se fait-il qu'à côté de l'accord parfait majeur, nous ayons un autre accord parfait donnant lieu à un système original, soit pour la mélodie, soit pour l'harmonie ? Quel est le principe auquel on peut rattacher ce système très ancien qui occupe une si grande place dans l'art populaire et dont les compositeurs classiques ont tiré de si beaux effets d'expression ?

Cette partie de la grammaire musicale est un peu la région des nuages et des batailles, celle des hypothèses, des solutions ingénieuses, des doctrines contradictoires et des discussions qui n'aboutissent pas. Depuis le milieu du xvi^e siècle jusqu'aujourd'hui, des écrivains de tout ordre — philosophes, physiciens, compositeurs, — ont essayé de s'y établir en maîtres ou d'y faire la lumière ; mais leurs efforts, au lieu d'aboutir à un de ces succès décisifs que tout le monde accepte, semblent n'avoir produit qu'une accumulation d'idées assez déconcertante. Il faut se reconnaître au milieu de ce fatras et savoir choisir. Les opinions les plus étranges ont été soutenues. Mon but est de classer les idées, d'exposer les thèses principales en les résumant d'une façon aussi claire que possible, et enfin de présenter quelques observations critiques. Dans son *Harmonie universelle* (livr. III, *Des genres de musique*, p. 149), le P. Mersenne suggère l'idée que l'homme aurait pu arriver au mineur en imitant d'autres êtres vivants : « On a observé, dit-il, que plusieurs oiseaux et autres animaux font des consonances en chantant et en criant : par exemple, *les coucous font la tierce mineure en chantant* » ! Ailleurs (I^{er} livre, *Des Consonances*, p. 75) et un peu plus sérieusement, il dit que le mineur n'est qu'un reste, une sorte de résidu et de déchet du majeur. C'est l'opinion la plus accréditée. D'autres sont allés plus loin ; ils affirment que le mineur *n'existe pas*. J'aurai à réfuter ce paradoxe.

Les ouvrages les plus importants et pour ainsi dire classiques où la question du mineur est traitée et dont je résumerai la doctrine, sont les suivants :

Zarlino, *Istitutioni harmonische*, 1558. — Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, I^{er} livr., *Des Consonances*, et livr. III, *Des genres de musique*. — Rameau, *Traité de l'harmonie* (1722), *Nouveau système théorique* (1726), *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). — D'Alembert, *Éléments de musique théorique et pratique*, 1752, 2^e édit. 1766. — Helmholtz, *Die Lehre von der Tonempfindungen*, 1863, 4^e édit. 1877, tr. fr. de Guéroult. — Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853, 2^e édit. 1873. — Von Öttingen, *Harmonie System in duality Entwicklung*, 1866. — Hugo Riemann : *Musikalische Logik* (1873), *Die objective Existenz der Untertöne in Schallwelle* (1876),

Musikalische Syntaxis, 1877. — Hostinsky, *Die Klangzweiheit des Mollaccords*, 1879.

Je diviserai les doctrines contenues dans ces ouvrages en deux groupes : d'un côté, celles qui reconnaissent l'existence légitime du mineur et cherchent à l'expliquer ; d'autre part, une doctrine purement négative, — celle de Helmholtz. C'est par celle-ci que je commencerai, pour m'en débarrasser.

Helmholtz rabaisse et nie le mineur en l'opposant au majeur. Voici les traits principaux de sa théorie des deux modes.

I. Le mode majeur réalise excellement le principe de l'unité dans la famille. Il satisfait complètement aux exigences d'une parenté des accords et des sons qui est exclusive de tout élément étranger. Il est formé de quatre accords en relation directe avec la tonique :

fa-la-do-mi-sol-si-ré.

Toutes les notes de la gamme où il se réalise et qui peuvent être employées dans l'harmonisation d'une mélodie font partie de ces accords entre lesquels il y a l'étroite relation de quinte (*fa-do*, *do-sol*). *Fa* implique *do* ; et *do* implique *sol*. De plus, chacune de ces notes implique l'accord construit sur elle : *fa* implique *la*, *do* ; *do* implique *mi*, *sol* ; *sol* implique *si*, *ré*. Tout se tient donc, tout est solidement uni. C'est la même force qui circule partout.

Dans l'accord *do-mi-sol*, aucune équivoque n'est possible pour la détermination de l'ordre, des préséances et de la genèse des sons : ni *do* ni *mi* ne peuvent être considérés comme les harmoniques de *sol* et, par conséquent, comme engendrés par lui ; ni *ut* ni *sol* ne peuvent être rattachés par un lien semblable à *mi*. En effet, les harmoniques de *sol* sont : *sol*, *ré*, *sol*, *si*... ; les harmoniques de *mi* sont : *mi*, *si*, *mi*, *sol* ♭... ; mais je peux et dois considérer *mi* et *sol* comme issus de *do*, les harmoniques de ce dernier son étant : *do*, *sol*, *do*, *mi*... Cette interprétation par l'auditeur est la seule possible ; elle s'impose à son oreille. *Do* est la note fondamentale de l'accord et ni le *mi* ni le *sol* ne peuvent se substituer à lui pour jouer ce rôle. Tout est donc parfaitement ordonné dans la construction des trois accords qui forment les harmonies essentielles du mode majeur, comme aussi dans leur rattachement à la tonique, « centre harmonique » de tout le système. De là la *clarté* du mode majeur : clarté pour l'oreille qui perçoit, clarté pour l'esprit qui, calculateur inconscient, compare et classe les sensations, et se reconnaît tout de suite, sans effort, au milieu d'elles. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que le majeur diatonique a pu passer de la mélodie pure à la musique à plusieurs parties, sans subir la plus légère altération. Il n'a eu aucun tribut à payer à la polyphonie.

II. Il n'en est pas de même du mode mineur qui, d'abord, est entaché d'ambiguïté. Dans l'accord *do-mi ♭ -sol*, on est gêné pour disposer les éléments composants sur une même ligne d'harmoniques. L'esprit de l'auditeur hésite entre deux directions. Certes, *mi ♭* ne peut être rattaché ni à *ut* ni à *sol* ; *ut* ne peut être rattaché ni à *sol* ni à *mi ♭*, — et voilà une première constatation qui déblai le terrain ; mais *sol* permet deux hypothèses : il peut être considéré comme son partiel (3^e harmonique) d'*ut* ou comme son partiel (5^e harmonique) de *mi ♭*. Dans le premier cas, nous avons un accord d'*ut*, auquel est venu s'ajouter un élément étranger, *MI ♭*, prenant ici la place du 5^e harmonique *mi* ♭ ; dans le second cas, nous avons un accord de *mi ♭*, auquel est venu s'ajouter un élément encore

étranger *ut*, prenant ici la place du 3^e harmonique *si* ♭. Il y a donc deux interprétations possibles et aucune n'est pleinement satisfaisante ; et comme, surtout à la fin d'une composition quelconque, l'esprit et l'oreille ont besoin d'une sécurité parfaite, laquelle serait incompatible avec cette situation un peu flottante, il en résulte une première conséquence : c'est qu'on ne peut pas finir sur un accord mineur. Telle était la règle en général suivie par les anciens compositeurs ; et elle se comprend : au moment où tout doit rentrer dans l'ordre, comment faire entendre un accord dont on ne peut rattacher les notes à la fondamentale sans qu'elles apparaissent comme des harmoniques faux, ou comme des dissonances à la suite desquelles il faudrait quelque chose encore, pour les résoudre ? Bach termine bien des Préludes, c'est-à-dire des morceaux d'introduction, par un accord mineur, mais jamais des fugues ou des chorals. Dans Händel et Mozart, la conclusion mineure alterne, il est vrai, avec la conclusion majeure, mais elle est motivée par le genre d'expression que le musicien veut obtenir (par ex. le *Dies iræ* dans le *Requiem* de Mozart). D'autres fois, on use d'un artifice pour dissimuler le conflit de la tierce avec la tonique : on donne à celle-ci, par l'accumulation de plusieurs parties sur le même point, une prépondérance et une force qui relèguent dans l'ombre et subordonnent tout le reste ; à la fin de ses oratorios, au lieu de distribuer les parties suivant la règle usitée en majeur (2 voix sur la tonique, une à la quinte, l'autre à la tierce), Händel met une seule voix à la tierce et concentre les autres sur la fondamentale.

Helmholtz considère donc le mineur comme une altération de la vraie musique ; il voit en lui un repoussoir, un moyen d'expression exceptionnel.

Dans le groupe *ut-mi* ♭-*sol*, il voit un ACCORD FAUX.

A cette doctrine, on peut opposer les faits suivants :

1^o D'après la propre thèse de Helmholtz, si on en suivait les conséquences, l'accord *ut-mi* ♭-*sol* serait, lui aussi, un accord faux. En effet : *mi* ♭ a pour second harmonique *si* ♭ qui est en conflit avec *ut* ; *sol* a pour second harmonique *ré* ♭ qui est en conflit avec *mi* ♭ !

2^o Si l'impression de consonance (base de la théorie des deux modes) vient des harmoniques, nous ne devrions pas avoir cette impression quand nous entendons des sons simples (comme ceux de plusieurs diapasons).

3^o Il est impossible d'admettre que dans des œuvres comme la sonate *pathétique* et l'*Appassionata*, Beethoven se soit écarté de la vraie musique...

4^o Il est inexact que les grands maîtres se soient interdit de conclure sur un accord mineur ; cf. les chorals de Bach n°s 57, 130, 167, 251, 271, 336, 440... A eux seuls, de tels faits permettent de dire que Helmholtz n'a pas le droit d'attribuer le caractère d'une « loi » à ses affirmations. Une *loi* (comme celle de la chute des corps, etc...) ne doit pas souffrir d'exceptions. Lorsqu'il y a des exceptions, on doit se dire qu'on est en présence non pas d'*une* loi, mais de *deux* lois ; et c'est bien le cas pour le majeur et le mineur.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Quelques nouveautés de la littérature allemande sur la Musique.

La littérature allemande a produit durant ces quatre derniers mois bien peu de choses intéressantes : des comptes rendus sur des phénomènes littéraires sont faits régulièrement chaque semaine, et personne ne s'en étonne ! Le profane lisant les journaux spéciaux pour y voir les grandes publications de la saison trouverait à peine un ouvrage satisfaisant, dont il pourrait dire : « En voilà un qui dévoile des secrets ! » Depuis le livre de Guido Adler sur Richard Wagner, aucun pas important n'a été fait.

Des livres aidant à célébrer Mozart comme le héros du monde musical, je cite *La Vie de Mozart*, en 3^e édition (*L'Harmonie*, Berlin W.), par Louis Nohl, et *Mozarts Kunst der Instrumentation* (l'Art instrumental de Mozart), par le Dr Egon de Komarczynski (chez Charles Grüninger, Stuttgart) ; dans ces ouvrages, Mozart est vulgarisé. Le style savant a forcé les Allemands à créer une forme d'exposition nouvelle, qui soit à la portée de tous. Ce qui est la règle pour les Français est encore une exception pour les Allemands. L'œuvre classique de M. Otto Jahn ne pouvait être lue que par des gens connaissant l'art musical ; c'est en cela que l'ouvrage de M. Nohl a beaucoup de mérite. Son style se lit facilement ; il évite les banalités et les lieux communs. Toute la biographie est d'ailleurs parsemée d'un pathos, d'une sublimité soutenue, devenant monotone à la longue. Le plan est simple. Il est vrai que la connexion de la vie extérieure de Mozart et de ses œuvres est parfois éclaircie ; mais dans la peinture de sa vie dominent les contrariétés et la lumière, tâche difficile pour l'écrivain que de raconter des faits qui se répètent, tout en demandant une expression continuellement variée. Une contrainte en résulte, un ton pathétique violent qui caractérise la plupart des biographies. Je ne voudrais pas dire pour cela que la biographie écrite par M. Nohl n'est pas lisible ; mais elle vous lasse un peu par le pathos qui domine.

Malgré le ton populaire, je crois que ce livre, avec ses anecdotes et histoires sans fin, est beaucoup trop estimé en Allemagne.

Quant à *l'Art de l'Instrumentation de Mozart* par le Dr Egon de Komarczynski, l'auteur a réuni très brièvement dans ce traité les résultats de recherches récentes, et tout le monde pourra lire ce livre sans difficultés. Après avoir démontré les innovations audacieuses de Mozart concernant l'instrumentation, et ce qu'il était lui-même, lui qui a créé le fondement sur lequel s'élève l'art de traiter l'orchestre tel que l'ont conçu Berlioz, Richard Wagner et Liszt, M. de Komarczynski attire notre attention sur les phases historiques de l'art de l'instrumentation chez Mozart, qu'il suit affectueusement à travers ses opéras, symphonies et musique sacrée ; et c'est là qu'il nous présente de fines observations nouvelles que l'on peut regarder comme des faits acquis.

Mozart en voyage à Prague (*Mozart auf der Reise nach Prag*), par Edouard Märke, n'a aucun rapport avec la littérature sur la musique. Je parle ici d'un ouvrage très délicat de poésie allemande, plein d'une tendresse charmante, d'une gaieté tranquille, d'un parfum délicieux et enchanteur, exprimant d'une manière tout ineffaçable les traits doux et idylliques, les qualités merveilleuses et gaies du caractère de Mozart ; n'existe-t-il donc pas un homme comme Baudé-

laire ou Maupassant pour traduire en français *Mozart en voyage à Prague* ?

L'édition d'œuvres scientifiques à prix modérés à l'usage de tout le monde et principalement des écoles se répand de plus en plus en Allemagne ; de même les « Catéchismes » édités à Leipzig par Max Hesse, qui ne sont pas autre chose que la récapitulation d'une matière, dans un ordre spécial.

J'ai parcouru plusieurs de ces catéchismes. 1^o *Cat. de la Théorie de l'Harmonie*, par Hugo Riemann (3^e édition). M. Riemann commence à voir le succès de sa campagne contre la basse fondamentale. Un autre catéchisme, par G. Winter, est relatif à la *Chanson populaire allemande*. Nous autres, de l'Allemagne méridionale, nous désirons vivement pouvoir faire connaissance plus intime avec la chanson populaire française. Je dois citer encore deux « catéchismes » : l'*Art de jouer du piano* (du même) et, de R. Dannenberg, l'*Art du chant*. Au surplus, on tend à abandonner aujourd'hui cette manière d'exposition en « catéchisme », dont on a reconnu la futilité.

AD. NEUMANN.

Vienne, le 6 mars.

Concerts, premières représentations et Informations.

Concerts Colonne. — *Février et mars.* — La première audition d'une œuvre toute récente de M. Vincent d'Indy est un événement musical. Elle se compose de trois parties, Aurore, Jour, Soir, et est intitulée *Jour d'été sur la montagne*. L'idée première de cette symphonie très originale a, paraît-il, été suggérée au maître par un poème en prose de M. Roger de Pampelonne. J'ai peine à croire que M. d'Indy, qui pense par lui-même, ait puisé son inspiration dans cet amas de puérilités boursouflées que ne pourrait édifier qu'un esprit étranger à toute saine littérature. Mais passons. M. d'Indy nous fait entendre les murmures proches et lointains de la montagne, les bruissements épars de la vie, les harmonies de la nature, dans une polyphonie d'un art souverain ; malgré la complication et la recherche des timbres et des accords, on suit nettement le dessin des phrases, et tout se fond dans une satisfaisante unité. On ne peut posséder plus pleinement que M. Vincent d'Indy le secret d'enchanter par les sons. Mais si j'ai été charmé, je n'ai guère été ému ; il faut que ce soit la faute de ma sensibilité qui ne s'accorde pas avec celle du compositeur ; le langage des sons et des mots n'est pas entendu de la même manière par toutes les âmes et tous les esprits. Ce nouvel ouvrage du grand musicien a été vigoureusement applaudi. Il en a été de même de l'*Après-midi d'un Faune*, redemandé. La *Symphonie en la mineur* de M. Saint-Saëns, si franche, si classique, qu'on croirait parfois entendre du Beethoven, terminait le concert. M. Enesco exécuta la belle, mais longue *Chaconne* de Bach, et M^{me} Wanda Landowska le *Concerto en mi bémol* de Mozart, bien mince, bien insignifiant : n'était la main gauche qui de temps en temps consent à ne pas rester inactive, j'aurais pu croire entendre en fermant les yeux un morceau de flûte d'un timbre particulier. Le concert avait commencé par les fragments les plus intéressants du *Manfred* de Schumann, joués avec énergie et passion par l'orchestre de M. Colonne. M. Paul Brun, cor anglais, a été un soliste remarquable et justement acclamé.

— Dans l'*Angelus*, M. Trépard a cherché à rendre *les espérances et les angoisses d'un artiste, l'anéantissement momentané, puis le réveil de tout son être, sous le coup d'une émotion presque religieuse*. Cela est bien du domaine de la musique, et on admet très bien que l'orchestre serve à traduire un tel état d'âme. Mais comment exprimera-t-il des choses aussi précises que celles-ci par exemple : *l'Aimée n'est pas là; pourquoi tarde-t-elle à venir?... Alors l'artiste abandonne tout pour courir après l'oubliouse*. Ou ceci encore : *Il maudit la terre sur laquelle il croit voir la place de ses pas... il tombe épuisé sous les grands arbres que dore le soleil couchant?* Trop de littérature dans tout cela ! des mots, des mots ! Trop de bruit, pas assez de musique ! La fin est mieux : l'*Angelus* et les cloches ont bien inspiré l'auteur : jolies sonorités, pas banales, habileté de facture ; — en somme, œuvre un peu prétentieuse et superficielle.

Je reviens sur le *Jour d'été sur la montagne* de M. d'Indy, après l'avoir entendu une seconde fois. Orchestration prodigieuse, richesse extraordinaire dans les combinaisons de rythmes et de timbres, dextérité, maîtrise incomparable ; pas trace d'effort ; l'orchestre si plein, si varié, si complexe d'apparence, toujours clair ; chaque motif se détachant avec une netteté singulière : personne ne joue de l'orchestre comme d'Indy ! Mais les choses sont vues du côté extérieur ; l'auteur ne l'a peut-être pas voulu, mais on a trop l'impression qu'il décrit pour décrire. Tous les bruits de la nature qui s'éveille ou s'endort, on les retrouve dans l'orchestre ; il y a là des trésors d'invention et d'ingéniosité, mais cela laisse froid... Notre curiosité n'est jamais déçue, mais notre désir d'émotion n'est que rarement satisfait ; c'est de la musique intellectuelle. Des trois parties que comprend le *Jour d'été sur la montagne*, la première, la fin de la seconde et de la troisième sont peut-être les mieux réussies, sans doute parce qu'elles offraient une ample matière au talent descriptif de l'auteur. Maintes idées métaphysiques du poème ne m'intéressent pas : comment serais-je ému par le commentaire musical de cette phrase : *Je n'aperçois plus ce qui pérît, mais ce qui renaît sur les ruines; le grand Guide semble y régner seul?* Ah ! la musique à programme (et quels programmes !), qui nous en délivrera ?

Excellente exécution, très grand et très légitime succès pour M^{me} Schumann-Heink. De la force, de l'éclat, voix admirablement conduite, pas d'afféterie, pas de miévrerie ; ne cherche pas à faire un sort à chaque note ; style simple et large ; bref, une personnalité ! Très bien secondée par la clarinette dans l'air de la *Clémence de Titus* et par le violon solo dans les *Trois Bohémiens* de Liszt.

R. PRIEUR.

Courrier théâtral de Monte-Carlo. — L'opéra de M. Arrigo Boïto, *Mefistofele*, justement célèbre en Italie, obtint à Monte-Carlo, l'an passé, un succès éclatant qui s'est d'ailleurs renouvelé, l'été dernier, lorsque M. Gunsbourg en donna une inoubliable représentation au théâtre d'Orange.

L'abondante inspiration de cette œuvre, sa facture qui décèle un sérieux souci d'art, la mise en scène qu'elle comporte et l'intérêt vocal offert par chacun des rôles lorsque l'interprétation réunit des artistes habilement choisis, tout concourt à faire de *Mefistofele* un spectacle extrêmement attrayant pour les yeux, autant que l'oreille y trouve de l'agrément.

La reprise que vient d'en faire le théâtre de Monte-Carlo a obtenu du public le même chaleureux accueil que l'an passé.

Il faut dire que la mise en scène de M. Raoul Gunsbourg est de toute beauté, et que certains tableaux, entre autres celui de l'Enfer, sont d'une décoration et d'une vie saisissantes.

M. Chaliapine a fait du rôle de Mefistofele une *création* qui lui est bien personnelle; sa façon de composer ce rôle dénote un sentiment artistique peu commun: il y est d'une originalité effrayante: nulle réalisation du rôle de Satan ne fut jamais aussi diabolique, aussi émouvante et même aussi terrible, car M. Chaliapine ne recule devant rien et arrive, dans l'acte de l'Enfer, à la grande terreur tragique.

M. de Marchi, dans le rôle de Faust, fait admirer sa belle voix de ténor, dont il se sert avec une rare habileté.

M^{me} Lina Cavalieri, dans le double personnage de Marguerite et d'Hélène, est tout à fait remarquable; elle a chanté l'*air* de la prison avec une véhémence superbe.

M^{me} Deschamps-Jehin dessine avec adresse et non sans malice le type de Dame Marthe, où elle chante avec le style parfait et l'autorité qu'on lui connaît.

Les décors de M. Visconti sont fort beaux. Et les transformations lumineuses de M. Eugène Frey donnent une illusion féerique.

L'orchestre et les chœurs, dirigés par M. Léon Jehien, méritent les plus sincères éloges.

Samedi 10 mars, a eu lieu la représentation de *Don Procopio*, opéra bouffe en deux actes, d'après des comédies italiennes du XVII^e et du XVIII^e siècle, poème de MM. Paul Collin et Paul Bérel, récitatifs de M. Charles Malherbe, musique de Georges Bizet. Avec MM. Jean Périer, Rousselière, Bouvet, Chalmin, Ananian, M^{les} Angèle Pornot, Jeanne Morlet, *Don Procopio* était accompagné sur l'affiche par *Paillasse*, de M. Léoncavallo, joué par MM. Rousselière, Bouvet, Dangosse, Ananian et M^{le} Farrar, qui ont eu le plus vif succès.

On connaissait, par la correspondance de Bizet, l'existence et l'histoire de ce *Don Procopio*, composé en 1858 à Rome, alors que le futur auteur de *Carmen* n'avait que vingt ans et se doutait peu que cette œuvre de jeunesse devrait attendre un demi-siècle pour être jouée, — loin de Paris.

Depuis hier, on connaît enfin cette œuvre exquise, dont le succès réparateur va assurer les lendemains dans le monde entier: le vif plaisir que le public a pris à la pièce, qui est très amusante, et à la musique, qui est adorable, se renouvelera sans aucun doute devant tous les publics, et pour de longues années.

Don Procopio est un vieil avare qui s'est mis en tête d'épouser une riche héritière, la jolie Bettina. L'oncle de la jeune fille, Don Andronico, est un vieux bourgeois madré qui croit, dans ce mariage, conclure une bonne affaire. Mais Bettina ne veut point de *Don Procopio*: elle aime le bel officier Odoardo. Avec l'aide de son frère Ernesto et de sa tante Eufémia, elle déjoue le complot des deux barbons, les brouille, se débarrasse malicieusement de *Procopio*, et finit par décider Andronico à l'unir à celui qu'elle aime.

On ne saurait imaginer rien de plus jeune, de plus délicieux, de plus finement enjoué, de plus pittoresquement bouffon, que la musique de ces deux actes, où la mélodie, fraîche et originale, coule et déborde, où l'orchestre babille avec un esprit espiègle, et d'où jaillit une joie irrésistible. On y éprouve le même délice qu'au *Barbier de Séville*. Aucun point de ressemblance, pourtant, entre ces deux

œuvres, sinon qu'elles sont deux chefs-d'œuvre d'où se dégage le même charme.

— D. IMBERT.

Berlin. — L'Opéra Royal. — *Der lange Kerl*, opéra comique de Victor von Woikowsky-Biedau. Première représentation. — Le titre de l'opéra est le sobriquet que Frédéric II donnait à ses grenadiers de la garde, et on peut voir que le compositeur voulait servir deux maîtres à la fois [comparez le *Roland de Berlin* de Leoncavallo]. Heureusement, l'art a le dessus. On sait que Frédéric II avait une grande préférence pour les grenadiers de haute taille et qu'il leur faisait épouser des filles grandes et fortes. Supposez qu'un maître d'école de village et un de ces grenadiers deviennent épris de la même fille, que ce brave instituteur essaye de supplanter son rival et qu'il n'y réussisse pas parce que la fille aime le grenadier ; on peut s'imaginer clairement la jovialité du sujet. Le rôle muet du « Lange Kerl », qui est joué par un véritable grenadier de Potsdam et le talent de M. Lieban, l'excellent sociétaire de l'Opéra Royal, sont les seuls à remercier pour la gaieté qui règne pendant toute la pièce. — La musique, au contraire, est trop wagnérienne, pleine d'une polyphonie trop dure pour s'adapter sans contrainte au sujet. M. de Woikowsky est sans doute un compositeur sérieux, malheureusement trop sérieux pour ne pas ennuyer dans cet opéra comique avec son lourd pathos. — M. Erick Schmédès, le ténor de l'Opéra Royal de Vienne, était l'invité de l'Opéra de Berlin. J'ai eu l'occasion de l'entendre dans *Rienzi* et *Tristan et Yseult*, et, quoiqu'il soit un acteur de goût et un chanteur très sûr de soi, il ne peut pas satisfaire entièrement. Il est trop inégal. Quelquefois il nous charme avec une voix magnifique, et d'autres fois il est médiocre. Sa force est dans les sons graves qui sont presque ceux du baryton, pendant qu'il semble chanter avec beaucoup de difficulté dans les sons aigus. Mais les bons ténors sont si rares maintenant qu'on ne peut pas facilement refuser des applaudissements à un artiste sérieux tel que M. Schmédès.

L'Opéra-Comique. — *Le Corrégidor*, opéra comique de Hugo Wolff (après les *Contes d'Hoffmann*, la *Bohème* de Leoncavallo et le *Jongleur de Notre-Dame*, dont la « première » est restée sans lendemain) a élargi le répertoire avec *Don Pasquale* de Donizetti. — L'œuvre de Wolff, le seul opéra du compositeur de romances très connu, qui est malheureusement mort fou, fut terminée en 1896, mais la représentation de l'Opéra-Comique de Berlin était la première audition dans la capitale. Manheim, Strasbourg, Prague, Graz et Vienne ont depuis longtemps inscrit l'opéra dans leur programme. Rosa Mayreder a écrit le livret d'après une nouvelle de l'auteur espagnol Harcon. Le vieux corrégidor, qui courtise une jolie meunière, est rossé à coups de bâton dans sa propre maison par le meunier, qui s'y est introduit après avoir revêtu les habits de son rival. — Hugo Wolff ne peut dissimuler sa vocation musicale pour les romances, qui, comme on le sait, sont tellement expressives que seul l'orchestre peut reproduire l'effet brillant voulu par le compositeur ; mais un opéra demande un traitement dramatique du sujet, et cela est hors de son talent musical ; on n'entend que de charmants passages de mélodies mal assemblées ; aussi l'impression générale n'est-elle que médiocre. Mais ce serait une grande faute de vouloir laisser tomber cette œuvre dans l'obscurité, car elle renferme d'exquises beautés, dignes d'être connues. — Il faut remercier le directeur, H. Cyrégor, d'avoir eu le courage de mettre le *Corrégidor* au répertoire. La mise en scène et la représentation étaient excellentes.

Don Pasquale de Donizetti montra également le soin de M. Cyrégor, et c'est à lui que revint la plus grande partie des applaudissements. Mais la comparaison naturelle avec l'excellent bel cantor Signor Bouci et sa troupe italienne laissa voir toutes les petites imperfections de l'interprétation allemande. On jouait trop lourdement, et malgré cela on négligea la musique, qui demande particulièrement dans cette œuvre un traitement artistique. *Don Pasquale* est presque une nouveauté pour les Berlinois; et avec sa musique charmante, avec un tempérament un peu plus vif de la part des artistes, un succès durable me semble certain. M. Hans Cyrégor s'est procuré le droit de représentation des opéras suivants: *le Barbier de Séville* de Rossini, *le Mariage de Figaro* de Mozart, *le Démon* de Rubenstein, *Iris* de Mascagni et *Carmen* de Bizet.

L'Agence de Concerts Jules Sachs m'informe que *Salomé*, l'opéra de Richard Strauss, sera bientôt représenté à Berlin. Si l'Opéra Royal refuse de le faire, l'Agence des Concerts Jules Sachs a fait avec le comte Seebach, directeur en chef de l'Opéra Royal de Dresde, un contrat provisoire qui autorise une représentation à Berlin par les 170 membres de l'Opéra de Dresde. On se rappellera qu'une représentation de cette œuvre est liée à beaucoup de difficultés concernant la mise en scène et l'exécution musicale.

Les Concerts Philharmoniques, sous la direction d'Arthur Nikisch, avec Fritz Krrisler comme soliste de piano, nous ont donné le *Concerto* en *la mineur* de Viotti. Parler de la technique du pianiste serait inutile, car M. Krrisler n'appartient plus au genre d'il y a quelques ans, mais à une élite d'artistes véritables. Il nous joua l'adagio avec un charme délicieux et le finale avec beaucoup d'esprit. Le succès fut grand. — *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, *Byschrad* de Smetana et la *Seconde Symphonie* de Brahms furent exécutés magnifiquement par l'orchestre philharmonique, particulièrement *Till Eulenspiegel*, une des compositions de Strauss qui me paraît peut-être la plus naturelle et la plus vivante.

A l'occasion du centenaire de Mozart, le professeur Nikisch nous fit entendre, outre la symphonie *Jupiter* et l'ouverture de la *Flûte enchantée*, une œuvre moins souvent exécutée, la *Concertante* en *mi bémol*, pour violon et viole (MM. Witek et Klingler). — La soliste vocale de cette fête était M^{me} Luca Mysz-Cymeiner. Elle chanta avec une belle voix l'air de la *Vitellia* (*Titus*) et interpréta en maître quelques chansons avec accompagnement de piano.

Le VIII^e concert philharmonique nous donna pour la première fois le *Manfred* de Tschaikowsky. Cette œuvre géniale et très intéressante du maestro russe nous révèle des beautés extrêmement fines mêlées à des passages peu sympathiques. Le compositeur veut nous illustrer dans sa musique toute cette existence que le drame de *Manfred* nous déroule; et sans doute il a des moments heureux, par exemple dans la deuxième des quatre parties, *le Chant de la Fée* et dans le finale en *mi majeur*, qui firent une impression grandiose et émouvante.

Der Mensch d'Ertel, une nouveauté pour les Berlinois, est un travail sérieux au point de vue musical, quoique la conception poétique reste parfaitement embrouillée pour l'auditoire. — La soliste Annette Essipoff interpréta Chopin dans le *Concerto* en *la mineur*. Il y a à peu près 20 ans que cette pianiste n'a pas joué à Berlin, et elle nous donna une interprétation dans la manière du « bon

vieux temps », gracieuse et spirituelle, qui peut-être est préférable à celle de nos jours, où on développe plus de passion.

Sur le programme du IX^e concert figurait le nom d'une artiste qui seule avait rempli la salle de la Philharmonie, celui d'Ernestine Schumann-Heink.

Dans les derniers temps on a eu très rarement le plaisir de jouir de sa belle voix, qui nous chanta le *Récitatif* et la *Prière de Pénélope* de l'*Odyssée* de Bruck, les *Trois Bohémiens* de Liszt et *Allmacht* de Schubert, avec une grandeur simple et un effet émouvant. Mais l'orchestre n'intéressait pas moins que la soliste. Avec une poésie admirable, le *Philharmonische* joua le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, et l'exécution de la *Symphonie* en *mi* mineur fut superbe ; je ne peux pas m'imaginer une interprétation plus parfaite. — La nouveauté du soir était la *Mort de Tintagile*, du compositeur Ch.-M. Loffler, qui voulait interpréter musicalement la tragédie de Mæterlink. L'œuvre nous montra la faiblesse qu'on trouve généralement dans la *Programm-musik*, c'est-à-dire l'incertitude de la conception ; cependant le maître spirituel nous paraît avoir un grand talent qui n'est pas encore suffisamment formé, et une fantaisie brillante quoique un peu inquiète. L'habile orchestration, l'originalité dans l'harmonie et l'introduction de la viole d'amour donnent à l'œuvre le droit d'occuper une place honorable parmi les productions musicales. — A bientôt une prochaine lettre.

RENÉ L. DIRCKS.

Londres. — La saison d'opéra sera ouverte au Théâtre Royal de Covent Garden le 3 mai prochain sous la direction de M. André Messager, dont la *Revue musicale* a eu, récemment encore, l'occasion de faire l'éloge. Elle prendra fin avec la « season » londonienne, c'est-à-dire à la fin de juillet, après 12 semaines de durée.

MM. Messager, Campanini et Hans Richter conduiront chacun l'orchestre pendant le cours des représentations. Le programme comprendra, après les deux cycles du *Ring der Nibelungen* et à côté d'œuvres données lors de la dernière « season » : *le Barbier de Bagdad*, — *Armide*, — *Eugène Onegin*, — *the Flying Dutchman*, — *Romeo*, — *le Jongleur de Notre-Dame*, — *Tristan*.

En tête des principaux artistes engagés, citons :

Soprani : M^{me} Alda (Bruxelles), Frl. Burchardt (Schwerin), M^{me} Das (Bruxelles) ; M. Destinn (Berlin), M^{me} Gilibert-Lejeune, M^{me} Melba ;

Contralti-mezzo-soprani : M^{me} Kirkby Lunn, M^{me} Paulin (Bruxelles) ;

Ténors : Signor Caruso ; Herr Cornad (Cologne), M. Laffite (Bruxelles), Herr Lieban (Berlin) ;

Basses-Barytons : MM. Fraude Arthur, Battistini, Crabbé, Sammarco, Scotti.

Cette série de représentations promet d'être remarquablement brillante, comme on le voit par cette liste d'artistes, et déjà nombre de fidèles abonnés ont commencé à se faire inscrire en vue de s'assurer des places.

A. R.

Parmi les concerts de la dernière quinzaine, nous citerons :

Salle Erard. — 5 mars, concert donné par M. Montoriol Tarrès (au programme, œuvres de Weber, Schumann, Chopin, Bourgault-Ducoudray, Wagner, etc.). — 9 mars, M. Rey. Gaufrés, avec MM. Arnold Rosé et Friedrich Buxbaum (au programme, œuvres de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin).

Salle Pleyel. — 3 mars, 335^e concert (au programme, œuvres de Vincent d'Indy, Debussy, Jean d'Udine, etc.). — 6 mars, premier concert donné par M. Eugène Saury avec M^{les} Louise Grandjean, de l'Opéra, et Antoinette Lamy (au programme, œuvres de Camille Chevillard, C. Franck, Schumann, Gabriel Fauré, etc.). — 9 mars, M. Daniel Hermann, avec M^{me} Durand-Texte, et M^{les} Boutet de Monvel et Marguerite Long (au programme, œuvres de Gabriel Fauré). — 12 mars, sonates de piano et violon, par MM. Arthur de Greef et Jules Boucherit (au programme, œuvres de Bach, Beethoven, Schumann). — *Matinées musicales et populaires.* — Le mercredi 7 mars, M. Luigini a donné sa onzième matinée, au théâtre de l'Ambigu, avec le concours de M^{me} Auguez de Montalant (au programme, œuvres de Beethoven, Mozart, Godard, Messager, etc.); le 6 mars, M^{me} Ch. Mellot-Joubert avec M. Paul Viardot (au programme, œuvres de Lully, Händel, Gluck, Schubert, Schumann, etc.); 10 mars, M. Bruno Lisner (au programme, œuvres de Chopin, Beethoven, etc.); 14 mars, récital de piano donné par M^{le} Marcelle Weiss (au programme, œuvres de Mozart, Beethoven, Schumann, Saint-Saëns, Mendelssohn, etc.). — *Salle Pleyel*: 8 mars, M^{le} Cécile Meüdt, avec MM. Marcel Baillon, René Schidenhelm (au programme, œuvres de Bach, Beethoven, Händel, Schumann, etc.). — *Salle des Agriculteurs*: 7 mars, concert donné par le Quatuor vocal de Paris, M^{me} Marie Mayrand, M^{le} Alice Deville, MM. Noël Nansen, Jan Reder (au programme, œuvres de Palestrina, Monteclair, Massenet, etc.).

12 mars, M^{me} Olga de Névosky avec M^{me} Caristie Martel et M. Edmond Hertz (au programme, œuvres de Schumann, Franck, Berlioz, Chopin, etc.). — 15 mars, M^{le} Minnie Tracey, avec le concours de M^{le} Hélène Zielinska et de M. Enesco (au programme, œuvres de Bach, Schubert, Massenet, Franck, etc.).

Le 2 mars, M^{le} Gabrielle Monchablon avec le concours de M. Bourgault-Ducoudray (au programme, œuvres de Bach, Massenet, Händel, Bourgault-Ducoudray, etc.). — *Salle des Agriculteurs*: 3 mars, M. Alphonse Mustel avec M^{les} Marie-Louise Humbert, Madeleine Neyrat (au programme, œuvres de Mozart, Beethoven, Gabriel Pierné, etc.). — *Salle Pleyel*. 7 mars, récital de piano, donné par M^{le} Charlotte Lamy (au programme, œuvres de Mozart, Schumann, Händel, Paganini, etc.).

Concerts annoncés :

Salle Pleyel. — 19 mars, récital de violon donné par M. Joseph Debroux avec M^{le} Marguerite Delcourt (au programme, œuvres de Branche, Jean-Marie Leclair, François du Val (voir à la fin de ce numéro).

Salle des Agriculteurs. — 19 mars à 9 h., concert donné, par la Société des Soirées d'Art, M. Wilhelm Backhaus (au programme, œuvres de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, etc.). — 21 mars à 4 h. de l'après-midi, M. Wilhelm Backhaus (au programme, œuvres de Bach, Mozart, Liszt, Chopin).

M. J.-Joachim Nin donnera l'audition d'œuvres de Jean-Sébastien Bach à la salle Æolian le mercredi 21 mars, à neuf heures du soir; au programme: *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, fragments des Suites, des Suites françaises et anglaises, *Sarabande* avec 16 Variations, *Invention*

en *fa* majeur, *Sinfonia* en *fa* mineur, *Prélude et Fugue* en *si bémol* mineur (Clav. bien tempéré), *Fugue* n° 1 de l'*Art de la Fugue*, *Fantaisie chromatique et Fugue*, etc.

Paris. — La Commission consultative instituée au Sous-Sécrétariat d'Etat des Beaux-Arts en vue d'examiner les mesures à prendre pour favoriser les intérêts de l'art dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires, s'est réunie le vendredi 26 janvier 1906, à 9 heures 1/2 du matin, au Sous-Sécrétariat d'Etat des Beaux-Arts, 3, rue de Valois. Elle a voté la création de quatre théâtres populaires à Paris.

Toulon. — Par arrêté ministériel en date du 9 janvier 1906, M. Grégoire, ancien professeur d'harmonie à la succursale du Conservatoire national, à Nîmes, est nommé directeur de l'Ecole nationale de musique de Toulon ; M. Stenger, ancien directeur de l'Ecole municipale de musique de cette ville, est nommé directeur adjoint.

Cambrai. — A la suite du rattachement aux Ecoles nationales de musique de l'Ecole municipale de musique de Cambrai, le Préfet du Nord, par arrêté du 10 janvier 1906, a nommé professeurs à cette école :

MM. Muguet, classe de clarinette et saxophone ;
 Vanderberghe, classe de solfège élémentaire et moyen ;
 Mascret, classe de flûte, hautbois et basson ;
 Langrand, classe de violon et d'alto ;
 Devred, classe de solfège supérieur (garçons), violoncelle et contrebasse ;
 Larondelle, classe d'instruments de cuivre ;
 Cormont, classe de solfège préparatoire ;
 M^{me} Compas, classe de piano.

Amiens. — Par arrêté de M. le Préfet de la Somme en date du 23 février dernier, M. Coze a été nommé professeur du cours supérieur de piano à l'Ecole nationale de musique de cette ville, et M. Bulot, professeur du cours élémentaire de piano.

Abbeville. — Par arrêté préfectoral en date du 2 mars, ont été nommés professeurs à l'Ecole nationale de musique d'Abbeville :

M^{le} Taboux, classe de piano ;
 M. Brassart, cours supérieur de violoncelle et de contrebasse.

Chorale de jeunes filles des lycées de Paris. — Nous sommes heureux d'apprendre que cette chorale va être incessamment fondée sur des bases très larges et de façon précise. Elle se réunira prochainement à la Sorbonne pour des exécutions d'ensemble. Un compositeur célèbre, à la fois grand artiste et praticien émérite, M. Gabriel Pierné, a bien voulu accepter de diriger et d'organiser les premières répétitions. Il achève en ce moment une tournée dans les lycées de Paris, et nous croyons savoir que les premières impressions sont encourageantes. D'immenses progrès ont été accomplis depuis un an. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de ce qui va être fait.

Ventes d'autographes à l'Hôtel Drouot. — M. Noël Charavay, le savant expert, a vendu récemment, à l'Hôtel Drouot, avec le concours de M^e Delestre, commissaire-priseur, une collection d'autographes parmi lesquels on remarquait des lettres et des manuscrits de musique de compositeurs célèbres. Parmi les plus intéressants, nous indiquerons : un morceau de musique (*Ballade*), autographié par Chopin, qui a été payé 1600 francs ; un morceau de musique (*Chœur d' Athalie*), autographié et signé avec paroles par Mendelssohn-Bartholdy, adjugé à 300 francs. A citer aussi dans l'ordre alphabétique : *Le rêve du bonheur*, aut. et sig. mars 1845, par Adam, auteur du *Chalet*, 10 francs ; une jolie lettre de Berlioz, où il exprime son admiration pour Beethoven et pour Gluck, « ces deux dieux supérieurs de son art », allée à 105 francs ; une lettre de Bizet à un directeur de théâtre, 30 francs ; une lettre de Chérubini au comte Turpin de Crissé (datée 1826), 17 francs ; un morceau de musique : *Fragment de Lakmé*, par Léo Delibes, 31 francs ; une lettre en français de Donizetti à Auguste de Coussy (1845), où il le gourmande à propos d'un prêt qu'il a fait malgré son avis, 37 francs.

Une lettre de Charles Gounod à Georges Bousquet (27 août 1840), dans laquelle le grand compositeur fait une description enthousiaste de la campagne napolitaine, et donne quelques détails sur une *Marche militaire suisse* qu'il avait composée, a été acquise pour 32 francs, et une autre lettre de Charles Gounod à Vizentini (24 juin 1873), où il s'en remet à lui pour l'exécution de sa *Jeanne d'Arc*, 24 francs.

Enfin, on a payé 43 francs une lettre de Grétry à Pougens (17 mars 1809) ; 26 francs, une jolie pièce d'album intitulée : *Le Maure de Grenade*, autographiée par Halévy ; 16 francs, une lettre d'Hervé à Wolf (24 avril 1875), piquante épître à propos d'une critique de Wolf sur *Alice de Nevers* ; 28 francs, une lettre en français de Liszt, datée de Weimar, 15 mai 1882 ; 25 francs, une lettre de Méhul à Persuis ; 20 francs, *Solfèges composés pour Monseigneur le Prince de Joinville*, morceau de musique, avec dédicace, autographié et signé par Paer ; 35 francs, *Marche funèbre*, par Reyer ; 90 francs, morceau de musique par Rossini ; 31 francs, d'intéressantes lettres de Saint-Saëns, relatives à *Proserpine* ; 18 francs, plusieurs lettres de Victorien Sardou à Déjazet ; 51 francs, une lettre de Spontini ; 46 francs, un morceau de musique d'Ambroise Thomas ; 21 francs, une lettre en français de Verdi ; on a donné 95 francs d'une lettre de Richard Wagner à Georges Herwegh (juillet 1852).

HÉBERT ROUGET.



Concerts Pleyel. — CONCERTS MARS 1906

GRANDE SALLE		SALLE DES QUATUORS		
1	La Société des Instruments à vent.	4 h	1 Mme L. Vaillant.	8 h.
»	La Soc. des Compositeurs de musique	8 h	2 M. Ch. Bouvet.	8 h.
2	Mlle J. Lyon.	»	3 Mlle Henriette Gaston.	»
3	La Société Nationale de musique.	»	4 Mme Ferant (élèves).	1 h.
4	Mme Breton Halmagrand (élèves).	1 h.	6 M. C. Colling.	8 h.
5	MM. de Greef et Boucherit.	8 h.	7 M. Raphaël Cisin.	»
6	M. E. Saury.	»	8 M. Martinet.	1 h.
7	Mlle Charlotte Lamy.	»	» Mme Garnier-Hubert.	8 h.
8	Mlle Cécile Meüdt.	»	9 M. Bomposi.	»
9	M. Daniel Hermann.	»	11 Mlle Hortense Parent.	1 h.
10	M. David Blitz.	»	14 Mlle Hortense Parent.	1 h.
11	Mlle Toulouse (élèves).	1 h.	15 Mlle Hortense Parent.	1 h.
12	MM. de Greef et Boucherit.	8 h.	16 Mlle Hortense Parent.	1 h.
13	MM. Canivet et Oberdörffer.	»		
14	Mlle Waltener.	»		
15	La Société des Instruments à vent.	4 h.		
»	MM. de Greef et Boucherit.	8 h.		
16	Mme Contoux-Quanté.	»		
17				
»				
18	Mlles Suire (élèves).	1 h	18 Mlle Hortense Parent.	1 h.
19	M. Joseph Debroux.	8 h.	19 Mlle Baudin.	8 h.
20	M. E. Saury.	»	21 Le Quatuor Calliat.	8 h.
21	Mlle H. H. Hansen.	»	22 (mi-Carême).	—
22	(mi-Carême).	—		
23	Mlle Labarthe.	8 h.	24 Mlle d'Albas et M. J. Dumas.	8 h.
24	Mme Chevillard	1 h.	25 Mme Ed. Lyon (élèves).	1 h.
»			27 Mlle Dennery.	8 h.
25	Mme Gruet (élèves).	1 h.		
26	Mlle Hélène Collin.	8 h.		
27	Mlle Fernande Reboul.	»		
28	Mlle Pastoureau.	»		
29	La Société des Instruments à vent.	4 h.		
»	La Soc. des Compositeurs de musique	8 h.		
30	Mme W. Landowska.	»		
31	M. Morpain.	»	31 Mlle J. Dumont.	8 h.

Publications nouvelles.

Musique française du XVII^e siècle. — ECORCHEVILLE (JULES). *Vingt Suites d'orchestre du XVII^e siècle français* (1640-1670), publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Landesbibliothek de Cassel. Paris et Berlin, LEO LIEPMANNSSOHN, librairie ancienne, 2 volumes grand in-4^o, 10 mark.

Ces Suites ont été remises en partition et accompagnées d'une réduction de piano ; elles forment environ 300 pages de musique. Leur importance pour l'histoire de la musique est capitale, puisque ce sont à peu près les seules œuvres que nous ont laissées les « vingt-quatre violons du Roy » de cette époque. Le premier volume contient une étude historique, ornée de gravures hors texte, représentant des scènes musicales de ce temps, et suivie de la reproduction en facsimilé de tout le manuscrit.

Musique Française ancienne.

Viennent de paraître :

LA CHANSON DE BELE AELIS, *par le trouvère Baude de la Quarière*, élégante brochure de 23 pages, avec textes musicaux (chez Alphonse Picard). L'étude métrique du texte est faite par R. Meyer ; l'essai d'interprétation, par J. Bédier, professeur au Collège de France ; l'étude musicale, par M. Pierre Aubry. De tels noms et de telles compétences recommandent suffisamment cette publication.

CHANSONS PATOISES DU PÉRIGORD, *avec adaptation en vers blancs au rythme musical*, traduction littérale par Eug. Chaminade et E. Casse (brochure de 67 p. avec musique, à Paris, chez Champion).

Nous reviendrons sur ces deux ouvrages.



Le Gérant : A. REBECQ.