

LA

# REVUE MUSICALE

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

N° 12 (sixième année)

15 Juin

1906.

## Bilan musical.

Au moment de l'année où nous sommes, on aime à jeter un coup d'œil sur le chemin parcouru.

CONCERTS LAMOUREUX. — L'Association des concerts Lamoureux, sous la direction de M. Camille Chevillard, a donné pendant l'année 1905-1906 les ouvrages suivants :

### OUVRAGES NOUVEAUX. — COMPOSITEURS FRANÇAIS.

<i>Été pastoral</i> , suite pour orchestre. . . . .	Pierre Kunc.
<i>Chevauchée de la Chimère</i> , poème symphonique. . . . .	Gaston Carraud.
<i>Soleil couchant</i> , poème symphonique. . . . .	Lefèvre-Derodé.
<i>Diane et Actéon</i> (cantate à une voix avec symphonie). . . . .	J.-Ph. Rameau.
<i>Kermesse</i> . . . . .	Jaques Dalcroze.
<i>Messidor</i> , prélude. . . . .	A. Bruneau.
<i>Trois mélodies</i> , pour chant et orchestre. . . . .	Jean Gay.
<i>Quasimodo</i> , poème symphonique. . . . .	Fr. Casadesus.
<i>Deux poèmes</i> , pour chant et orchestre. . . . .	Silvio Lazzari.
<i>En Norvège</i> , suite symphonique. . . . .	A. Coquard.
<i>La Cloche fêlée</i> , poème symphonique. . . . .	F. Pécoud.
<i>Récits de guerre et d'amour</i> , poème symphonique. . . . .	J. Jemain.
<i>Concerto en ré majeur</i> , pour piano. . . . .	A. de Castillon.
<i>Entr'acte symphonique</i> . . . . .	A.-M. Auzende.
<i>La Mer</i> , 3 esquisses symphoniques. . . . .	Claude Debussy.

### COMPOSITEURS ÉTRANGERS.

<i>Symphonie en ré majeur</i> , n° 2. . . . .	Haydn.
<i>Le Cygne de Tuonela</i> , légende pour orchestre. . . . .	J. Sibélius.
<i>Nocturne</i> , mélodie. . . . .	C. Franck.
<i>Concerto pour piano</i> . . . . .	Rimsky-Korsakow.
<i>Symphonie en si bémol</i> , n° 12. . . . .	Haydn.
<i>Une nuit sur le Mont Chauve</i> , poème symphonique. . . . .	M. Moussorgsky.
<i>6<sup>e</sup> symphonie</i> , en <i>ut</i> mineur. . . . .	Glazounow.
<i>Sérénade</i> pour quintette à cordes. . . . .	Mozart.



<i>Roméo et Juliette</i> , ouverture fantaisie. . . . .	Tschaikowsky.
4 esquisses pour piano à pédales, orchestrées par C. Chevillard. . . . .	Schumann.

La moyenne pour chaque concert a été de 8.174 fr. 95 ; cette moyenne avait été, pendant la saison 1904-1905, de 7.462 francs. Il y a donc une augmentation de moyenne de 712 francs sur l'année précédente.

CONCERTS COLONNE. — L'Association des concerts Colonne a donné, pendant la saison 1905-1906, les ouvrages ou fragments d'ouvrages suivants :

Prélude de l' <i>Enfant Roi</i> . . . . .	A. Bruneau.
<i>Ballade</i> pour flûte, harpe et orchestre. . . . .	Perilhou.
<i>Allegro appassionato</i> . . . . .	Saint-Saëns.
<i>Dans la cathédrale</i> . . . . .	Max d'Ollone.
2 <sup>e</sup> poème lyrique ( <i>livre de Job</i> ). . . . .	Rabaud.
<i>Toggenburg</i> . . . . .	Ch. Lefebvre.
<i>Symphonie</i> en mi bémol. . . . .	G. Enesco.
<i>Chant d'automne</i> . . . . .	Guy Ropartz.
<i>Jour d'été à la montagne</i> . . . . .	V. d'Indy.
<i>L'Angelus</i> . . . . .	Trepard.
<i>Les Girondins</i> . . . . .	Le Borne.
<i>Six Lieber</i> . . . . .	Beethoven.
<i>A la bien-aimée lointaine</i> . . . . .	Beethoven.
<i>Adélaïde</i> . . . . .	Beethoven.
Trio de l' <i>Oratorio de Noël</i> . . . . .	Saint-Saëns.
Chœur du <i>Messie</i> (alleluia). . . . .	Haendel.
Air du <i>Roi pasteur</i> . . . . .	Mozart.
Andante du <i>Concerto pour flûte et harpe</i> . . . . .	Mozart.
<i>Concerto</i> en mi bémol. . . . .	Mozart.
<i>La Flûte enchantée</i> { Air de Tamino. . . . .	} Mozart.
{ Scène et trio des Fées. . . . .	
{ Ouverture. . . . .	
<i>Requiem</i> : 1 <sup>o</sup> Tuba mirum ; 2 <sup>o</sup> Recordare. . . . .	Mozart.
<i>Ariette</i> sur des paroles françaises. . . . .	Mozart.
<i>Così fan tutte</i> : 1 <sup>o</sup> Air de Fernand ; 2 <sup>o</sup> quintette. . . . .	Mozart.
<i>Suite</i> en si mineur pour violon. . . . .	Bach.
<i>Befreit</i> (mélodie). . . . .	R. Strauss.
<i>Ich Grolle nicht</i> . . . . .	Schumann.
<i>Sapphische ode</i> . . . . .	Brahms.
<i>Le crépuscule des Dieux</i> (récit). . . . .	R. Wagner.
<i>Armide</i> (2 <sup>e</sup> , 3 <sup>e</sup> et 5 <sup>e</sup> acte). . . . .	Gluck.
<i>Parsifal</i> (duo du 2 <sup>e</sup> acte). . . . .	R. Wagner.

La moyenne des recettes de cette saison a été de 9.075 fr. 83 ; elle était en 1904-1905 de 7.389 fr. ; l'augmentation de cette moyenne est donc de plus de 1 600 fr.

Dans le prochain numéro, nous parlerons de l'œuvre de M. Albert Carré, à l'Opéra-Comique.



## Musique anglaise.

LE « SONGE DE GÉRONTIUS » D'EDWARD ELGAR

Grâce à l'initiative généreuse de la Société des Grandes Auditions musicales de France, l'œuvre la plus caractéristique du compositeur contemporain anglais, Edward William Elgar, le *Songe de Gérontius*, fut exécutée le 25 mai au Trocadéro.

Le *Songe de Gérontius* est une œuvre singulière, oratorio d'un transcendant mysticisme et d'une austérité parfois un peu déconcertante. Le sujet en est étrange. Dans un article du 15 janvier 1905 consacré au musicien, la *Revue musicale* l'exposa brièvement. Il ne sera point hors de propos de le rappeler ici. Chrétien fervent, Gérontius, sur son lit de mort, agonise, exhalant ses prières, ses repentirs, ses terreurs. Pieusement, ses amis l'assistent à cette heure redoutable. Il défaille et la voix du prêtre convie son âme inquiète et croyante au suprême voyage.

L'âme de Gérontius traverse l'infini de l'espace qui mène au séjour des béatitudes. Un ange, veillant sur elle, l'assiste et la réconforte, tandis qu'au loin les démons font entendre leurs effroyables chœurs, et les âmes souffrantes du purgatoire leurs plaintes consolées. Mais le ciel s'ouvre. L'éternel hosannah des bienheureux retentit, les splendeurs des célestes parvis se révèlent. L'âme s'apprête à paraître devant son souverain Juge... Mais ce n'était qu'une vision. Les destins de Gérontius ne sont pas encore accomplis.

Les difficultés d'un pareil sujet apparaissent assez d'elles-mêmes. Je ne doute point, ne l'ayant point lu dans le texte, que le poème du cardinal Newman ne soit un chef-d'œuvre de poésie et d'expression. Nulle de ses beautés n'a passé dans la traduction française, exacte peut-être mais terne et sans couleur. Les longs monologues de Gérontius, ses actes de foi, ses dialogues interminables avec l'ange sur divers points de mystique ou de doctrine paraissent bien vides et bien froids, privés de la parure du verbe. La monotonie est excessive, monotonie que la musique est impuissante à dissimuler longtemps.

C'est le défaut de tous les poèmes qui n'ont point été faits expressément pour la musique et dont maintes pages, forcément, sont rebelles à l'expression qui lui est propre. L'art réussit quelquefois à rendre de tels passages intéressants, sinon touchants et pathétiques. Mais la musique d'Edward Elgar, d'une sincérité et d'une conviction profonde, ignore de tels raffinements. Elle veut émouvoir, elle y réussit souvent. Elle se refuse de parti pris aux délices équivoques de l'art pour l'art.

C'est assez dire que l'oratorio du compositeur anglais ne saurait plaire d'un bout à l'autre. Il paraît à l'audition d'une longueur extrême, et la simplicité voulue des formes mises en œuvre ne contribue guère à atténuer cet inconvénient. Je ne sais d'ailleurs si l'ordre de sentiments dans lesquels le poème évolue est véritablement musical. La puissance des arts d'expression ne se limite-t-elle pas à ce que l'esprit peut concevoir et sentir? Les mystères de la vie future, tels que la doctrine catholique les enseigne, sont-ils véritablement *concevables* à l'intelligence? Je ne sais. Mais je ne connais point de musicien, quelque grand qu'il soit, qui ait donné du ciel et de ses splendeurs une vision autre que conventionnelle ou superficielle, ce qui est la chose la plus aisée du monde; ni qui ait su faire des esprits du mal autre chose que des grotesques à la façon romantique.



Edward Elgar pouvait-il réussir pleinement là où tant de grands maîtres ont, en somme, échoué ?

Il s'ensuit que tout le côté supra-terrestre de l'œuvre reste au-dessous de ce qu'a dû rêver sa conscience d'artiste et de catholique. Le chœur céleste « Gloire au suprême Roi dans le ciel » n'est qu'un chœur de triomphe comme tant d'autres : il a d'ailleurs de l'éclat et quelque grandeur. Celui des démons, mouvementé, violent, soutenu d'un orchestre coloré, n'effraiera personne. Il traduit peu ou point les idées, d'une psychologie bien compliquée, à dire le vrai, que le poète a prêtées aux esprits du mal.

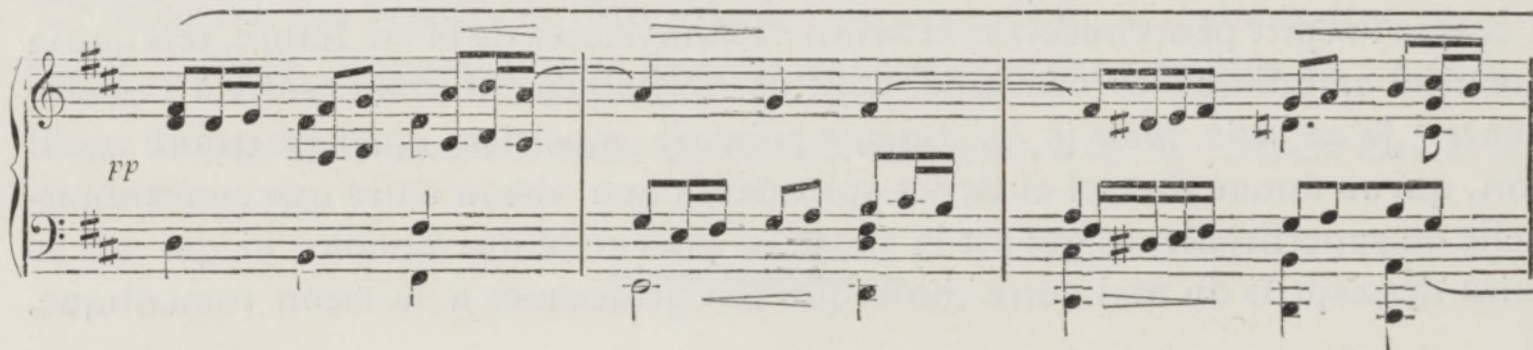
Quand la fiction demeure purement humaine, le musicien est inspiré plus heureusement. Aussi la première partie de l'ouvrage où pleurent, souffrent et prient des hommes, non de purs esprits, est-elle à mon avis bien au-dessus de la seconde. J'ai peu goûté l'air où Gérontius expose et affirme sa foi catholique. Mais ses gémissements, ses plaintes, ses appels au Dieu miséricordieux ne sont ni sans expression ni sans grandeur. Plus touchants encore les chœurs des amis autour de sa couche. Et l'appel du prêtre avec l'ensemble qui suit : « Va, marche au nom de l'ange et de l'archange », constitue un morceau admirable et bien près d'être un chef-d'œuvre.

C'est dans les passages tels que celui-ci que s'affirme le mieux l'originalité du musicien. Son écriture chorale est véritablement supérieure. Il en tire des effets puissants, trop ignorés ou dédaignés des maîtres de notre école. Car nous avons perdu, il faut le dire, le sens du style choral.

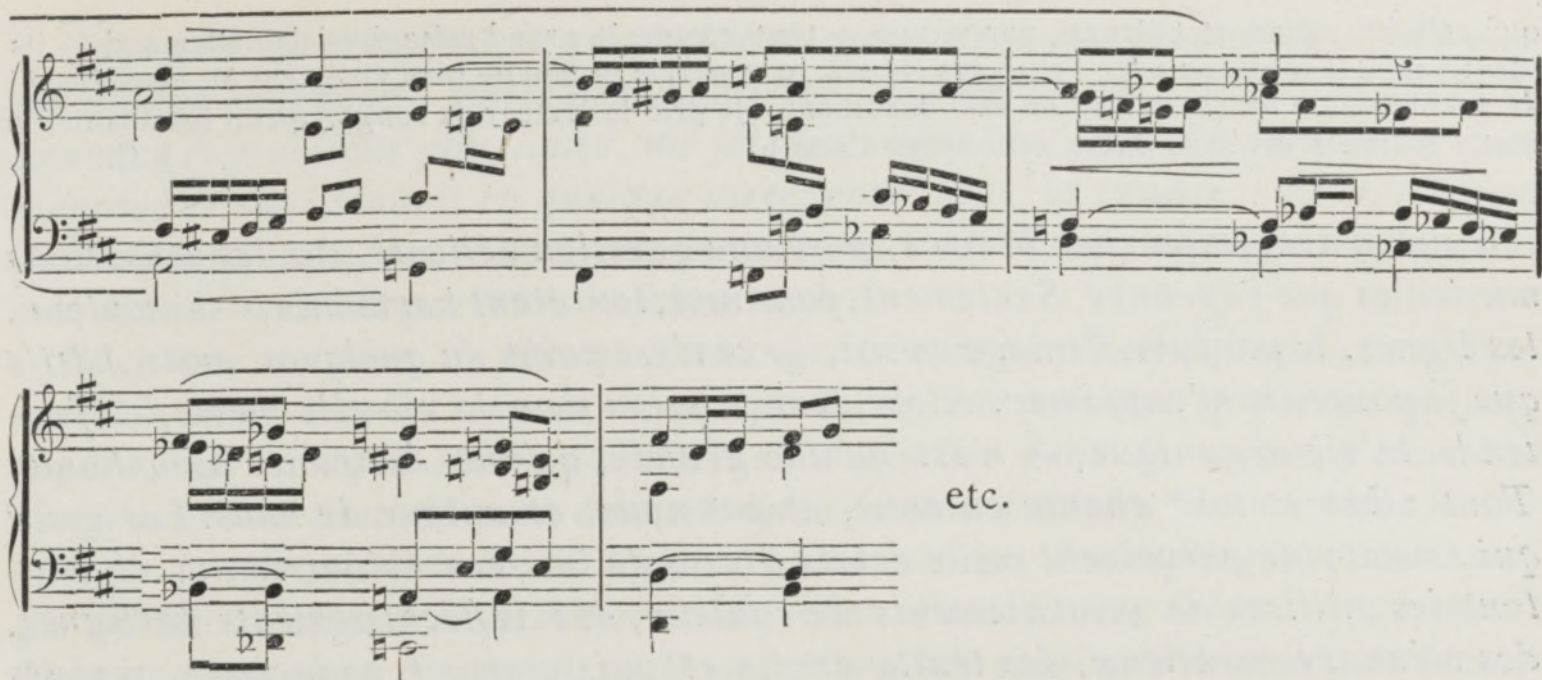
La polyphonie des chœurs de cet oratorio n'emprunte presque rien aux procédés des anciens. Très divisée (Elgar emploie presque toujours deux chœurs de force inégale), elle reste aussi très libre. Des phrases caractéristiques, indépendantes, très mélodiques, s'y superposent volontiers, avec une singulière aisance. C'est en somme un contrepoint assez particulier où l'imitation ne joue presque aucun rôle, à l'inverse de la tradition classique.

Il en résulte des effets d'une ampleur extraordinaire et magnifique. Ce finale de la première partie en est la preuve. Peu de pages sont aussi vivantes et aussi émouvantes que celle-là.

L'orchestre joue un rôle important en plusieurs autres endroits. Il est visible cependant que le musicien se soucie peu des curiosités d'instrumentation ou d'harmonie dont nous sommes peut-être épris plus qu'il n'est légitime. Mais il sait à l'occasion prêter aux instruments une voix éloquente. Le prélude, publié ici même autrefois, est une belle page. L'introduction de la deuxième partie, qui se continue par un air expressif de ténor, est d'un calme et d'une fraîcheur vraiment célestes en même temps que d'une exquise simplicité. A l'orchestre encore est dévolu le soin d'exposer le thème admirable de la conclusion, cheminant sous les voix de l'ange ou des chœurs, les dominant toujours de sa pureté radieuse et tendre :







Cette belle phrase paraît apparentée d'assez près à celle de l'entr'acte célèbre de *Rédemption*, de César Franck. Communauté d'idée (car il ne s'agit pas ici de réminiscence proprement dite), qui ne semble pas indifférente. Car c'est à l'auteur immortel des *Béatitudes* que la musique d'Elgar fait songer en ses plus beaux endroits. Avec une technique beaucoup moins riche, infiniment moins parfaite, avec des procédés tout autres (car il s'interdit presque complètement le développement symphonique que Franck au contraire excelle à pratiquer), le compositeur anglais arrive presque aux mêmes effets. Et certes ce rapprochement, qu'il ne convient pas de pousser trop loin, ne saurait déplaire à Elgar, car Franck doit être à coup sûr le maître préféré.

Le *Songe de Gérontius*, dont M. C. Chevillard dirigeait l'exécution, fut parfaitement rendu. Les solistes, MM. Plamondon et M. Frölich, l'interprétèrent avec intelligence et sentiment. M<sup>lle</sup> Croiza, dans le rôle assez ingrat de l'ange, montra un goût très sûr et un excellent style, servis par une voix généreuse et pure. Les chœurs, dont l'importance est capitale, parurent quelquefois manquer de précision et de puissance. La faute en est surtout à l'acoustique déplorable de cette salle du Trocadéro, bien faite pour glacer la verve et la chaleur des ensembles les meilleurs, jusqu'au moment où les améliorations proposées par M. Gustave Lyon auront été réalisées.

HENRI QUITTARD.

## Correspondance.

### UNE LETTRE DE M. MACEDONSKI

M. Alexandre Macedonski est le poète français et l'homme de lettres le plus célèbre de la Roumanie. Il a écrit dans notre langue des recueils de vers et, tout récemment, une sorte d'épopée en prose, — *le Calvaire de feu* (chez Sansot, rue St-André-des-Arts) — que pourrait signer un de nos meilleurs écrivains nationaux. A cet artiste puissant et délicat j'avais posé, au cours d'un voyage en Italie, une question : *Quelles furent vos impressions musicales les plus profondes ?* — Bien curieuse est la réponse, évidemment très sincère, que M. Macedonski me fait l'honneur de m'envoyer. Ce qu'il dit en poète, à la façon d'un d'Annunzio, c'est ce que Schopenhauer a dit dans la théorie admirable où, avec autant de profondeur que d'audace, il considère la musique comme exprimant et comme étant l'essence des choses (*universalia ante rem*) ; c'est ce que pensaient les peuples primitifs qui se servaient du chant dans leurs opérations magiques (j'ai longuement expli-



qué cela ici même et ailleurs), parce que — tout comme le grand métaphysicien allemand — ils identifiaient la musique avec l'âme des choses. Je remercie et félicite bien vivement M. Macedonski de sa charmante lettre, qui est un vrai document. (Je prie le lecteur de songer qu'en Roumanie, le mot « Maître » est sans doute synonyme d'ami.) J. C.

*Vous m'avez, mon cher Maître, posé une question délicate, sur les sensations musicales que j'éprouve. Seulement, pour moi, tout étant harmonie, — la couleur, les lignes, le parfum, l'image en soi, — ce n'est point en quelques mots hâtifs que je pourrais m'exprimer. Ainsi, tenez : selon moi, la vie elle-même, — j'entends la vie organique, — n'est qu'une grande, qu'une délirante symphonie. Tout vibre et tout chante en nous, et par nous, et autour de nous. Les yeux qui savent voir perçoivent mille éclats divers de lumière éblouissante, et partout des milliers de scintillements de couleur, des infléchissements de lignes, des méandres moelleux, des traits droits et puissamment audacieux, arpèges qui, de toutes parts, pénètrent en notre âme par la vue et la ravissent au delà de la mesquine animalité humaine. L'odorat, le goût, le toucher, s'unissent pour compléter cette symphonie que l'ouïe parachève de si énergique et délicate façon. Tout cela, mon cher Maître, ce sont des sensations musicales, c'est de la musique, ou je me trompe fort. Aussi le vrai raffiné de musique entendra toujours des sons dans la lumière et la couleur ; il en percevra de très délicieux et de très harmonieux par le toucher et par le sens olfactif. Pareillement enfin, il découvrira dans la musique auditive la gamme complète de toutes les autres sensations. Une sonate de Mozart, tel morceau de Wagner, tel autre de Verdi, de Bach, de Haydn, de Gounod et de tant d'autres grands maîtres, suggèrent des images, tout un monde de formes et de couleurs... Ce sont, ainsi, des clairs de lune que les sons dévoilent tout à coup, des envolées de colombes qu'ils font partir en essaims pressés et rapides, des eaux tranquilles et bleues dont ils réveillent les sonores échos, de superbes vallées qui dormaient dans nos âmes et qu'ils font soudain revivre tout ensoleillées de printemps roses. Puis, d'autres images, avec, en elles, toutes nos aspirations présentes, tous nos rêves d'avenir et tous ceux qu'on a déjà vécus !...*

*Et c'est notre jeunesse ou notre enfance. Et des moulins ronronnent. Et des sources pleurent en s'égouttant doucement dans les vasques des fontaines. Et le beau soleil d'avril sourit. Et la voix maternelle tant caressante, et mille êtres chers qui ne sont plus, et qui pourtant reviennent sous l'archet ou sous les doigts d'ivoire de l'inspiré, du demi-dieu...*

*Cependant, pour vous tout dire, je ne vous cacherai point que les plus grandes sensations musicales n'ont point été éprouvées par moi à l'état de veille.*

*Voici ; et ce n'est pas un conte à dormir debout que ie vous fais là, mais bien la vérité :*

*Je me revois, et c'est comme en un rêve, — oh ! ces temps ! Ils sont si loin dans le passé que tout ne m'apparaît que brouillé de brume, voilé d'incertitude, et pourtant cela fut ! — l'enfant malingre que j'étais, le petit être beau quand même à force de boucles blondes, — épis d'or qui lui nimbaient le front, — et me revoyant tel, je me ressouviens de certains accidents nerveux, inquiétants pour ma mère, mais dont mon père ne tenait nul compte, lui enjoignant de ne se point troubler, car, lui disait-il, « ton trouble à toi retentira sur l'âme de l'enfant, et donnera naissance à toute une autre série de phénomènes. — ceux-ci sérieux !... »*



Quoi qu'il en soit, c'est de ces accidents que datent mes premières et mes plus puissantes sensations musicales auditives, accidents qui, survenus après de grandes dépressions physiques, me jetaient dans un état d'inconscience momentané et abolissaient en quelque sorte, pour moi, la réalité, me dévêtaient de ma personnalité, et tout en me permettant d'entendre et de voir, enlevaient aux sens et aux images leurs valeurs vraies.

Et comme ma mère, de plus en plus angoissée, se penchait sur moi et me donnait les soins les plus tendres, ravi à la terre, une musique que rien ne peut rendre, une musique comme on doit en entendre dans les cieux, s'élevait à l'improviste au fond de mon âme, et venue comme d'abîmes insondables, m'emplissait de vibrations sonores et graves, douces mais douloureuses, faisait surgir en moi un vague ressouvenir d'une joie en d'autres vies écloses, — amour de femme ou triomphe d'orgueil, — Dieu sait quoi de senti et d'évanoui, de vécu et de mort, — et ces sons-là coulaient comme une rivière, dévalaient comme un torrent, montaient comme une mer, m'emportaient dans leur maëlstrom, me submergeaient, et finalement me faisaient éclater en sanglots.

Or, ce sont les plus grandes sensations musicales qui m'aient jamais fait frémir, et qui, ajoutées à celles qui, — quelque vingt ans se sont déjà passés depuis, durant le songe d'une nuit quelconque, — hantèrent mon sommeil et le muèrent, le lendemain, en transposition de poème, — en floraison de vers que, pour ainsi dire, j'écrivis sans presque m'en rendre compte, — et dont le retentissement ne fut point petit dans mon pays.

Pour moi, la musique est tout : Sentiment, pensée, image, et quand je dis image, je dis forme et couleur. Vous parlerai-je des indicibles jouissances que me donnent ceux qui en sont les grands maîtres, quelle que soit leur nationalité...

Il y a des choses que l'on sent si bien et qu'il est si malaisé d'exprimer ! Sur ce, mon cher Maître, je vous serre bien cordialement la main,

Bucarest, 1906.

A. MACÉDONSKI.

---

### Le Salon musical.

Le Temps du 30 mai a publié la lettre suivante :

MON CHER DIRECTEUR,

Comme complément aux excellentes observations de votre collaborateur musical dans sa chronique du 29 mai, voulez-vous me permettre de revenir ici sur une idée qui intéresse un très grand nombre d'artistes et qui ne paraît pas avoir été bien comprise par eux ?

Il s'agit du Salon musical. Qui a organisé ce Salon ? C'est la Société nationale des beaux-arts ; c'est elle, comme le dit le critique du Temps, qui « donne des concerts » soumis à sa direction et à son autorité ; c'est un aréopage d'artistes peintres, sculpteurs ou architectes, c'est une société chargée de représenter les arts du dessin, qui a constitué un jury pour organiser une exposition des arts et du rythme et qui fait des opérations de ce jury, comme des auditions qui les suivent, une simple annexe, un ornement supplémentaire et facultatif du Salon principal.



Une telle situation est difficilement admissible pour le bon sens ; non pas seulement parce qu'un art 'ndépendant se trouve placé sous la tutelle des autres arts mais parce que cette sujétion peu équitable peut empêcher ou retarder, en se substituant à elle, une organisation sociale des musiciens français qui est infiniment, désirable.

Ce qu'il faudrait, pour avoir un « Salon musical » digne de ce nom, — et l'expérience d'aujourd'hui prouve que cette nouveauté ne gênerait personne, — c'est que les musiciens, renonçant à leurs petites chapelles sans renoncer à l'originalité d'écoles diverses, se concertent, se réunissent, s'entendent, et par des voies régulières, nomment eux-mêmes un jury, dont les membres puiseraient leur autorité dans les suffrages de leurs pairs, auraient qualité pour défendre des intérêts spéciaux devant l'administration des beaux-arts, et obtenir que la musique fût partout mise à son rang.

Les musiciens — compositeurs et exécutants — sont dans un état de dispersion et de morcellement où beaucoup de forces s'épuisent. Ils ignorent l'inappréciable avantage des volontés unies. Pourquoi ne s'organisent ils pas comme les peintres ? Les jeunes virtuoses qui demandent à tous les échos une occasion de faire connaître leur talent, les jeunes compositeurs qui voudraient arriver jusqu'au public, sont vraiment peu avisés. La ville de Paris leur construit un palais : ils n'y entrent qu'en sous-ordre, pour l'agrément du locataire principal, alors qu'ils auraient le droit de s'y installer pour partager un privilège.

Aux musiciens devraient se joindre les poètes ; je voudrais enfin que si, d'aventure, une Zambelli ou une Isadora Duncan avait imaginé une danse d'un caractère très esthétique, elle pût la produire. Le Grand Palais a-t-il été fait pour *les arts plastiques* seulement ou pour les beaux-arts ? Ne contient-il pas précisément une salle appropriée à la musique, à la poésie et à la danse ?

Tant qu'on n'aura pas fait, dans la pratique, la coordination sérieuse et complète des arts du rythme aux arts du dessin, nous aurons sans doute des « auditions » charmantes comme celles que la Société nationale nous a déjà procurées ; mais nous n'aurons pas de « Salon musical ». Ce qui importe surtout, c'est que les musiciens s'organisent eux-mêmes, régulièrement ; tant qu'ils se laisseront mener à la lisière par d'autres artistes, — aussi éminents que soient ces derniers, — j'aurai l'impertinence de penser que ce sont des maladroits.

Veillez agréer, mon cher Directeur, l'assurance de mes meilleurs sentiments,

JULES COMBARIEU,

*chargé du cours d'histoire de la musique  
au Collège de France.*

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

A propos de la thèse récente de M. Ecorcheville, je ferai une simple remarque. On a beaucoup reproché au candidat une bibliographie inexacte dans les détails. Or un de ses juges, M. Emmanuel, a commis une faute autrement grave : dans la liste de ses œuvres, il a introduit un « opéra lyrique » (rien que cela !), *Prométhée*, lequel *n'a jamais existé*... à moins que ce ne soit M. Constant Pierre qui endosse la responsabilité de ce bluff énorme ! (V. *le Conservatoire national*, p. 750.)

Veillez agréer, etc...

A. SABATHIÉ,

67, rue de Passy, Paris.



## Musique française.

### QUELQUES MUSICIENS FRANÇAIS DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE : LES LE CLERC.

Les lecteurs de la *Revue musicale* n'ont certainement pas oublié un très intéressant article de M. de La Laurencie (1), servant en quelque sorte de complément à d'autres excellents travaux du même auteur consacrés à Jean-Marie Leclair l'aîné et à Jean-Marie Leclair le second (2), et concernant spécialement une méprise de Fétis, qui avait cru reconnaître dans un certain Leclerc, violoniste à l'Opéra, l'illustre Leclair aîné en personne. Rien ne subsiste plus de l'assertion de Fétis, après la démonstration de M. de La Laurencie. Mais il reste, à l'égard des nombreux Leclerc, d'autres obscurités, aux dangers desquelles notre érudit confrère n'a lui-même pas échappé, puisque à son tour il a confondu le violoniste et compositeur Jean Leclerc avec le violoniste et éditeur Charles-Nicolas Leclerc. En réunissant ici quelques notes sur un groupe assez mal connu de musiciens du même nom, nous sommes loin de prétendre résoudre ces difficultés et plus loin encore de vouloir critiquer le travail d'un musicologue dont personne mieux que nous n'apprécie les rares qualités de savoir, de méthode et de goût. Notre seul but est d'aider au classement provisoire de quelques musiciens français du XVIII<sup>e</sup> siècle, et de faire en particulier ressortir le rôle de l'un d'eux, Charles-Nicolas Le Clerc, dans l'histoire de la librairie musicale.

De 1718 à 1780, une quinzaine de Le Clerc se présentent à nous dans les diverses branches de la culture musicale. Le meilleur moyen de les distinguer les uns des autres est, croyons-nous, de les énumérer successivement, selon l'ordre chronologique des documents qui mentionnent chacun d'eux pour la première fois.

1. LE CLERC...., marchand de musique. « Le Sieur Le Clerc » dont nous n'avons pu découvrir le prénom, tenait un commerce de musique « rue du Roule, à la Croix d'Or ». Il n'était pas *éditeur*, mais *marchand*, simple dépositaire d'œuvres musicales éditées aux frais de leurs auteurs et qui se vendaient à la fois chez lui et à une ou plusieurs autres adresses, y compris généralement celle du compositeur lui-même. A notre connaissance, la plus ancienne œuvre datée dont il ait ainsi été chargé de débiter des exemplaires fut *les Caractères de la danse*, de Rebel, qui parut en 1715 (3). En 1760, La Chevardière lui avait succédé et continuait son commerce, sous la même enseigne (4).

2. LE CLERC (Sébastien) était trompette dans la musique de l'Ecurie en 1718 (5). Il mourut le 29 décembre 1729, laissant trois fils, Nicolas, Jacques et Louis (6).

(1) Une assertion de Fétis : Jean-Marie Leclair l'aîné à l'orchestre de l'Opéra, dans la *Revue musicale* du 15 octobre 1904, tome IV, pp. 496-503.

(2) L'origine de J.-M. Leclair l'aîné, dans le *Courrier musical* du 15 mai 1904 ; J.-M. Leclair le second, idem, 1<sup>er</sup> juillet 1905 ; J.-M. Leclair l'aîné, d'après des documents inédits, dans le *Recueil trimestriel* de la Société intern. de musique, 6<sup>e</sup> année, pp. 250-273.

(3) Sur cette œuvre, voy. l'étude de MM. Pierre Aubry et Emile Dacier, publiée ici même, tome V, pp. 301, 324, 365, et en brochure, Paris, Champion, 1905, in-4.

(4) La Chevardière eut à son tour pour successeur Leduc, dont le nom est resté attaché à l'une de nos principales maisons d'éditions musicales.

(5) Bibl. nat. ms. Clair. 814.

(6) J. Ecorcheville, *Quelques documents sur la musique de la grande écurie du Roi*, dans le *Recueil trimestriel* de la Soc. intern. de mus., t. II, 1901, p. 642.



3. LE CLERC... était violoniste dans la musique du duc de Lorraine, à Nancy, en 1722 (1).

4. LE CLERC (Guy), violoniste, titulaire en 1722 de la charge de « l'un des vingt quatre violons du Roi » (2), démissionna en 1733, ayant le sieur Belleville en survivance (3).

5. LE CLERC (Jean), violoniste et compositeur, faisait partie dès 1722 de la bande des 24 violons, où il jouait de la « basse de violon (4) ». Le 31 décembre 1729 il obtint un « privilège général », qu'il fit enregistrer le 16 février, pour la publication de « plusieurs sonates pour le violon, flûte et hautbois et autres sonates et recueils de plusieurs menuets et contredanses tant anciens que nouveaux de différents auteurs français et italiens » (5). Ce privilège, accordé à « Jean Le Clerc, l'un des vingt-quatre violons ordinaires de notre chambre », fut renouvelé pour huit ans, le 22 décembre 1736, et enregistré le 2 janvier 1737, en termes un peu différents : « pour plusieurs sonates de sa composition pour les violons, flutes, hautbois, muzettes, et vielles et recueils de Noels, Menuets et Contredances tant anciens que nouveaux, françois, italiens, mesme ceux qui se feront par la suite » (6). C'est de ce second privilège qu'il se servit pour publier en 1742 un ouvrage intitulé : SEPTIÈME RECUEIL | DE CONTREDANSES | et la table par lettre alphabétique | avec la basse continue | et chiffrée | Recueilly et mis en ordre | par M<sup>r</sup> Le Clerc | Se vend à Paris | chez le S<sup>r</sup> Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or | Avec privilège du Roi. | 1742. » (7). La pagination de ce septième recueil continue celle des recueils précédents, dont ni M. de La Laurencie, ni nous, ne connaissons d'exemplaire ; elle va des pages 200 à 235 et contient 96 contredanses, numérotées de 604 à 700 et portant chacune un titre particulier. L'une d'elles (page 224), intitulée « la queue du chat », n'est autre que le joli et célèbre « Tambourin » du livre de *Pièces de Clavecin* de Rameau de 1724, légèrement modifié, avec dans la partie de basse une insistance curieuse à répéter un dessin employé plus modérément chez Rameau, et qui pourrait avoir eu l'intention de représenter le mouvement du chat qui tourne sur lui-même en courant après sa propre queue.

Ni dans le texte des privilèges, ni au titre de son recueil, Jean Le Clerc ne se qualifie « ordinaire de l'Académie royale de musique ». Il ne faisait donc point partie de l'orchestre de l'Opéra. On pourrait se hasarder à l'identifier avec le violoniste que l'*Almanach des spectacles* pour l'année 1753 appelle Le Clerc, et mentionne, en cette année seulement, dans l'orchestre de l'Opéra-Comique (théâtre de la Foire) ; la mince qualité et le genre inférieur de ses compositions pourraient appuyer cette hypothèse. Les huitième et neuvième recueils de contredanses de Jean Le Clerc, publiés en 1744 et 1745, et ses premier et deuxième recueils de menuets en duo, ont été mentionnés par M. de La Laurencie, qui en signale des exemplaires à la bibliothèque du Conservatoire. Les menuets se vendaient « chez M. Le Clerc, rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'Oratoire », qui était,

1) Jacquot, *la Musique en Lorraine*, p. 121.

(2) *L'Etat de France*, 1722. — La Laurencie, art. cité, *Revue musicale*, tome IV, p. 498.

(3) Bibl. nat. ms. fr. 7676, fol. 14 v<sup>o</sup>.

(4) La Laurencie, art. cité, *Rev. mus.*, t. IV, p. 498.

(5) Bibl. nat. ms. fr. 21954, p. 464.

(6) Bibl. nat. ms. fr. 21956, p. 367. — M. de La Laurencie a cité ce second privilège.

(7) M. de La Laurencie a cité ce titre d'ouvrage.



comme nous allons en donner les preuves, Charles-Nicolas Le Clerc, le violoniste de l'Opéra.

L'« Etat » des 24 violons de la chambre du roi pour l'année 1760 contient encore le nom de Jean Le Clerc (1), qui comptait alors plus de 38 ans de services. Nous perdons sa trace depuis cette époque, et, ne le trouvant pas sur une liste des « vétérans » pour l'année 1773, nous devons conclure qu'il était mort entre ces deux dates, 1760 et 1772.

6. LE CLERC (Charles-Nicolas), violoniste et éditeur, est bien le musicien dont l'entrée en 1729 dans l'orchestre de l'Opéra a été indiquée par Fétis et confirmée par M. de La Laurencie. Il fut mis à la retraite le 22 mai 1750, après 22 ans de services, avec une pension fixée à la moitié de ses appointements, qui étaient de 600 livres (2). Une pièce de procédure publiée par Campardon, datée du 8 février 1748, ajoute à son nom les mots « *de l'Académie de musique* », et précise exactement ses prénoms, Charles-Nicolas, et son domicile, « rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'Oratoire » (3). Il était en même temps « l'un des 24 violons du roi ». Son premier privilège d'éditeur, en 1736, lui donnant déjà ce titre, nous pouvons le reconnaître dans « le sieur Le Clerc » qui obtint le 6 janvier 1733 la survivance de la charge de l'un des 24 violons, vacante par la démission de Jacques Jolly (4). Il figure, avec ses prénoms Charles-Nicolas, à côté de Jean Le Clerc, sur l'« Etat » de 1760 (5). Il était encore en fonctions en 1765, époque à laquelle il prit son troisième et dernier privilège d'éditeur ; mais en 1773 on le trouve sur l'« Etat des vétérans » sans que soit indiquée la date de sa retraite. D'autre part, la liste des pensionnaires de l'Opéra, donnée annuellement par l'*Almanach des spectacles*, le mentionne jusqu'à l'année 1775, après quoi sa disparition indique naturellement son décès (6). Le voisinage de son domicile avec le carrefour appelé « la Croix du Trahoir » peut également identifier Charles-Nicolas Le Clerc avec le « maître de violon et de pardessus de viole » que de Jèze, en 1759, appelle simplement « Le Clerc » et dont il place assez vaguement la demeure « près la Croix du Trahoir » (7).

Charles-Nicolas Le Clerc n'a laissé aucune composition, pas même du genre modeste que cultivait son homonyme et collègue Jean Le Clerc. Mais il a droit à un souvenir dans l'histoire de la musique en France, par la grande activité qu'il a pendant plus de vingt-cinq ans déployée comme éditeur. Les documents qui se rapportent à ses entreprises dans ce domaine ont une réelle importance en ce que d'une part ils peuvent révéler la publication en France de quelques ouvrages dont on ne connaît plus d'exemplaires, et que d'autre part ils aident à fixer la date de certaines éditions. Pour ce double motif, nous ne croyons pas inutile de les reproduire, soit en entier, soit en abrégé.

Le premier de ces documents est un privilège du roi, obtenu le 9 mars 1736, enregistré le 6 avril, pour une durée de quinze ans, et motivé ainsi qu'il suit :

(1) Archives nat. O<sup>1</sup> 842.

(2) La Laurencie, art. cité, *Rev. mus.* IV, p. 497 et suiv.

(3) Campardon, *l'Académie royale de musique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. II, p. 93. En commentant cette pièce, Campardon a confondu Charles-Nicolas Le Clerc avec le chanteur Pierre Le Clerc. Fétis l'avait pris pour Leclair l'ainé, et M. de La Laurencie l'a confondu avec Jean Le Clerc.

(4) Bibl. nat. ms. fr. 7676, fol. 14. A cette époque, Jean Le Clerc faisait depuis longtemps partie de la bande des 24 violons, et Guy Le Clerc était à la veille de démissionner.

(5) Arch. nat. O<sup>1</sup> 842.

(6) Il ne figure plus sur l'Etat des vétérans en 1779.

(7) De Jèze, *Tableau de Paris pour l'année 1759*. Cité par M. de La Laurencie.



« ... Le s<sup>r</sup> Charles Nicolas Le Clerc, l'un de nos vingt-quatre violons ordinaires, nous ayant fait remonter qu'il souhaitteroit faire imprimer, graver et donner au public plusieurs ouvrages de musique de différens auteurs qui ont pour titre : tout Corelli, douze œuvres de Vivaldi, neuf œuvres d'Albinoni, neuf œuvres de Valentini, deux livres de pièces de clavecin et un livre solo de Hendel, un livre de Veracini, un livre solo, cinq œuvres de Thelemann. Mais comme ces ouvrages sont d'une très grande dépense et qu'il craint que quelque personne ne s'avisassent de les copier ou contrefaire ce qui lui feroit un tort considerable après en avoir fait les recherches et les perquisitions requises qu'il en a fait sçachant que le public en manquoit, nous lui avons permis et permettons, » etc. (1).

Quatre ans après l'obtention de ce privilège, Charles-Nicolas Le Clerc avait déjà constitué un fonds d'édition considerable, dont il publiait le catalogue dans le *Mercure de France* du mois de décembre 1740 :

« CATALOGUE DE MUSIQUE françoise et italienne, que le s<sup>r</sup> Le Clerc, ordinaire de la chambre du Roy et de l'Académie royale de musique, a fait graver, qui se vendent à Paris, aux adresses ordinaires, et chés lui, rue S. Honoré, près l'Oratoire. Il continue de faire graver tous les meilleurs auteurs, tant anciens que nouveaux :

*Sonates à violon seul et basse* : Corelly, 1<sup>er</sup> œuvre ; Rane, 1<sup>er</sup> œuvre ; Guillemain, 1<sup>er</sup> œuvre ; Guillemain, II livre, 3<sup>e</sup> œuvre ; Tremais, 1<sup>er</sup> œuvre ; Veracini, 1<sup>er</sup> œuvre ; Locatelli, 6<sup>e</sup> œuvre ; Geminiani, 2<sup>e</sup> œuvre ; Guerini, 1<sup>er</sup> œuvre ; Telemann, Sonatine ; Caprice et boutade de Rebel.

*Sonates à deux violons* : Tessarini, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> œuvres ; Forster, à 2 violons et basse ad libitum ; Fesch, 1<sup>er</sup> œuvre ; Tremais, 2<sup>e</sup> ; Guillemain, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup>.

*Pièces de clavecin* : Handel, 1<sup>er</sup>-4<sup>e</sup> livres ; Scarlatti, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> volumes.

*Sonate à flûte et basse* : Locatelli, 2<sup>e</sup> œuvre ; Mahault, 1<sup>er</sup> ; Quantz, nouveau ; M. B\*\*\*, 1<sup>re</sup> partie du 5<sup>e</sup> œuvre de Corelly ; Santis, 4<sup>e</sup> œuvre ; Hasse, 1<sup>er</sup> ; San Martini, 1<sup>er</sup> ; Weidemen, 1<sup>er</sup>.

*Sonates à deux flûtes* : Telemann, à 2 flûtes ou 2 violons ; Lœillet, 5<sup>e</sup> œuvre, à 2 flûtes, 2 violons ou 2 hautbois ; Groneman, 1<sup>er</sup> œuvre ; 2<sup>e</sup> partie du 5<sup>e</sup> œuvre de Corelly ; Quignard, 2<sup>e</sup> œuvre ; Valentini, à 2 flûtes ou 2 violons.

*Vielles et musettes* : Derochet, menuets et plusieurs airs ; les nouvelles bagatelles, du même.

*Trios pour les violons, flûtes et hautbois* : Corelly, 1<sup>er</sup>-4<sup>e</sup> œuvres ; Vivaldy, 1<sup>er</sup> ; Abaco, 3<sup>e</sup> ; trietti de Telemann ; Corellyzantes de Telemann ; Pichler, 1<sup>er</sup> œuvre ; Handel ; Porpora ; différens auteurs, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> œuvres ; Smalle, 1<sup>er</sup> ; Brevio, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> ; Alberto Gallo, 2<sup>e</sup> œuvre ; Tortoriti, 1<sup>er</sup> ; San Martini, 1<sup>er</sup> ; Locatelli, 5<sup>e</sup> ; Guillemain, 2<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup> œuvres.

*Quatuors et concertos* : 1<sup>ers</sup> quatuors de Telemann ; Vivaldi, l'Estro armonico ; le même, les Quatre saisons ; 1<sup>er</sup> concerto de Tremais ; Guillemain, 7<sup>e</sup> œuvre.

*Sonates pour le violoncelle* : Lanzetty, 1<sup>er</sup> œuvre ; Triemer, 1<sup>er</sup> ; Batta Somis, 12 sonates ; Defech, 2<sup>e</sup> œuvre ; Giacomo Klein, 2<sup>e</sup> ; Vivaldy ; de Fesch, 3<sup>e</sup> ; Klein le jeune, 1<sup>er</sup> livre (2).

Le document publié par Campardon se classe chronologiquement après ce catalogue, et se rapporte à l'industrie de Le Clerc comme éditeur. C'est une plainte déposée « l'an 1748, le jeudi 8 février », par « le sieur Charles-Nicolas Leclerc, de l'Académie royale de musique, demeurant rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'Oratoire », contre un nommé Galbrun, auquel il avait confié « deux partitions de six sonates en trio de la composition du sieur Deselles, musicien du roi de Pologne Stanislas, pour les copier en parties séparées », et qui en avait perdu ou dérobé la moitié (3).

Le privilège de 1736 avait une durée de quinze ans. A l'approche du moment où il devait arriver à son expiration, Le Clerc se pourvut d'un nouveau privilège, qui lui fut accordé pour vingt ans, le 18 novembre 1750, et qu'il fit enregistrer le 12 janvier 1751. Beaucoup plus étendu que le précédent, ce second document énumérait — non sans défigurer l'orthographe de la plupart d'entre

(1) Bibl. nat. ms. fr. 21956, p. 248. Nous respectons l'orthographe fautive du document.

(2) *Mercure de France*, décembre 1740, 2<sup>e</sup> vol., p. 2917 et suiv. — Nous avons conservé l'orthographe, souvent fautive, du *Mercure*.

(3) Campardon, *l'Académie de musique*, tome II, p. 93.



eux, — plus de quatre-vingts noms de musiciens dont « Charles-Nicolas Le Clerc, l'un des vingt-quatre violons de notre chambre », était autorisé à « donner au public » les œuvres :

... Cantates et cantatilles mises en musique par le sieur Bourgeois, intitulées l'Amante voyage, Minerve et l'amour, l'inconstance, les souhaits de l'amour, Télémaque et Eucharis, Bacchus, la symphonie italienne, Céphale et l'aurore, Zéphire et la rose, le Concert, les amours mutuels, le dépit de l'amour, Calypso, et l'Aveu sincère ; et les œuvres instrumentales composées par Abaco père et fils, Albinoni, Angelini, Alberto Gallo, Bezzossi (Besozzi), Boni, Baptista Briouschi, Brevio, Corelli, Kamerloquer (Camerlocher), Servetto (Bassevi dit Cervetto), Canabi (Cannabich), Cavalari, Costanzi, Desplanes (Piani, dit Des Planes), Daniello (Aniello Sant' Angelo), Dall'Oglio, Du Tartre, De Monceaux, Forceter (Forster), Ferlingue, Fech (Fesch), Fritz, Forni, Gronemay, Guerini, Gray, Guillemain, Geminiani, Gottwalt, Handel, Hasse, Hamal, Hevard, Hanot, Klein, Kennis, l'ami du clavier, Locatelli, Lanzetto, Lœillet, Lavallière, Le Maire, Maho (Mahault), Madonis, Melanco, Martini (San Martini), Marcello, Mangean, Masse, Miroglio l'ainé, Merci (Merchi), Morri, Moreau dalai (Mauro d'Alay), Patoni, Paganelli, Porpora, Pichler, Perez, Quantz, Quinard (Quignard), Repel per (Rebel père), Santio (de Santis), Smalle Spourni, Schmitz, Somis l'ainé, Somis cadet, Scarlatti, Soulallez (?), Thelleman (Telemann), Tartini, Themanza (Temanza), Thessarini (Tessarini), Thriermeo (Triemer ?), Tortoriti, Tremais, Vivaldi, Wermand (?), Valentini, Valentine, Veracini, Zani (1).

Un ouvrage sans date, publié vers la même époque, *L'Echo du Danube*, contenant six sonates... à une viole de gambe... par Jean Schenck... œuvre IX<sup>e</sup> (2). — offre ces deux particularités intéressantes de contenir au titre la triple adresse : « à Paris chez M Le Clerc le Cadet, rue Saint-Honoré vis-à-vis l'Oratoire, Le sieur Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or, M<sup>me</sup> Boivin rue Saint-Honoré à la Règle d'Or », où le surnom « le cadet » indique la parenté de Charles-Nicolas Le Clerc avec l'un de ses homonymes, encore indéterminé ; et au verso une reproduction à peu près littérale du Catalogue inséré dans le *Mercur* en 1740.

Telle était alors la bizarre réglementation du commerce de la librairie en France, qu'un éditeur aussi actif que Ch.-Nic. Le Clerc, et dont le fonds était considérable, comptait, administrativement, parmi les « marchands merciers », ses rivaux à la même époque étant, soit « marchands papetiers », comme la Chevardière après 1760, soit comme M<sup>me</sup> Hue « marchande lingère ».

Le 7 août 1765, un troisième et dernier privilège fut accordé à « Charles-Nicolas Le Clerc, l'un des 24 violons » etc., qui le fit enregistrer le 21 août, pour une durée de douze ans. Ce nouveau document visait les ouvrages suivants :

... le Devin du village, le Soldat magicien, Gilles garçon peintre, les deux Sœurs rivales, les deux cousines, la Serva padrona (3), cantatilles, motets et autres musiques de Le Maire, 22<sup>e</sup> cantatille et l'Eloge de l'amour, de Le Febvre, Corelli, œuvres de Mouret, les cantatilles de M. Legat de Furcy, le Songe de Zirphée, les plaisirs de l'Amour, et l'indifférence, la paix, de du Tartre, plusieurs recueils de parodies à l'usage des jeunes demoiselles, pièces d'Alberti, trio d'Angelini, musique de Bordier, Bourgoin, Braun l'ainé et le cadet, Bellanger, Bode, Delange, Bessoni, Capia le jeune (Cupis ?), Corelli, Croes, Canabi (Cannabich) Camerloker, Campione, recueil des fanfares de Dampierre, Doeschi (Toeschi), Fesets (Fesch), Forster, Fritz, Gianotti, Geminiani, Guillemain, Gossei (Gossec) 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> (œuvres), Gasparini, Galeotti, Guiglini (Guglielmi ?), Guerini, Gronemann 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup>, Handet (Handel), Hasse, Hainsse, Jomelli, Kennis, Krafft, Lauretti (?), L'avaiillier (Lavallière) pour le tambourin, Locatelli, l'ami du clavier, Saint-Sevin dit l'Abbé, Principes de violon, Martini (San Martini), Melanco, Mahault, Mangean, Morigi, Mascitti, Noels de La Lande, Paganelli, Porpora, Pere (Perez ?), Pichler, Patoni 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>, Paradis, Pagnani 2<sup>e</sup> (Pugnani), Quantz, Roget, Spurni (Spourni), Savonetti (Schiavonetti), Smalle (?), Scarlatti, Schwindel, Vivaldi, Windelingue (Wendling), Wodicka, Wanguinseil (Wagenseil), plusieurs

(1) Bibl. nat. ms. fr. 21959 p. 394.

(2) Bibl. nat. Vm<sup>7</sup>, 6284.

(3) On a reconnu les titres des opéras de J.-J. Rousseau, Philidor, Laborde, Desbrosses et Pergolèse.



recueils d'airs, menuets, concordances (contredanses) ajustées pour le violon, basses, vielles et musettes, les œuvres de Kohaut, un traité de composition de M. Bernier (1).

7. LE CLERC (Pierre), chanteur. — M. de La Laurencie a mentionné, d'après le *Mercure*, la présence de ce musicien parmi les chanteurs du Concert de la reine, de 1731 à 1741 (2). Nous le voyons encore figurer en 1760, comme « chanteur taille », dans la musique du roi (3). Retraité en 1769, il est encore nommé en 1779 dans l'état des « vétérans ».

8. LE CLERC... flûtiste. — Fétis, copiant Choron et Fayolle, appelle ce musicien *Lecler*, le dit fils d'un facteur de clavecins, frère aîné de Jean-Pierre Le Clerc, dont il sera parlé plus loin, et ajoute qu'il fut attaché en 1739 à l'orchestre de l'Opéra, et qu'il fit en 1752 un voyage en Angleterre (4). Dittersdorf le rencontra vers 1750 à Vienne (5), et quelques œuvres et copies manuscrites, datées de 1753 et 1754, et dédiées au margrave de Baden-Durlach, indiquent à cette époque sa présence en Allemagne. Ces œuvres, qui sont conservées à la bibliothèque de Karlsruhe, consistent en un livre de 6 Sonates pour flûte et basse, deux livres de chacun 6 Sonates pour 2 flûtes, et un recueil de 30 solos pour la flûte, anonymes, sauf deux, qui sont de Camerlocher et de Tartini (6). L'un de ces deux livres de Sonates à 2 flûtes est probablement une copie de l'ouvrage suivant, qui fut gravé sans date, à Paris, après 1745 (7) : SIX | SONATES | A DEUX FLÛTES | sans basse | composées | par | M. le Clerc. | OEuvre I<sup>er</sup> | gravé par M<sup>lle</sup> Vandome | A Paris | chez le S<sup>r</sup> Maupetit l'éditeur, cloître S. Germain l'Auxerrois | Madame Boivin, marchande, rue Saint-Honoré, à la règle d'or | le S<sup>r</sup> Le Clerc, marchand, rue du Roule, à la Croix d'Or. | A Lyon, M. de Brotonne, rue Mercière, au Saint-Esprit (8).

9. LE CLERC, facteur d'instruments à vent. Il est connu par un document que Pontécoulant a découvert aux Archives nationales et qu'il a résumé sans en indiquer la cote. C'est une requête par laquelle, en 1752, François Ferry, gendre du *feu sieur Leclerc*, et son élève, demande mainlevée d'une opposition formée à sa maîtrise par cinq maîtres luthiers faiseurs d'instruments (9).

10. LE CLERC... — Grétry, dans ses *Mémoires*, dit avoir reçu à Liège, vers 1752, les leçons de ce musicien, qu'il assure avoir été ensuite maître de chapelle à Strasbourg, — fait que jusqu'ici n'ont pas confirmé les historiens de la musique en Alsace.

11. LE CLERC... luthier, demeurait à Paris, « aux Quinze-Vingts » M. Constant Pierre a vu de lui des étiquettes de 1761, 1768 et 1777 (10).

12. LECLERC... organiste et claveciniste. — D'après une annonce insérée dans l'*Avant-Coureur* du 1<sup>er</sup> juillet 1765, le « Pneumacorde », nouveau clavecin de

(1) Bibl. nat. Ms. fr. 21963, p. 357.

(2) L. de La Laurencie, *J.-M. Leclair l'aîné*, dans le *Recueil trimestriel* de la Soc. intern. de mus., t. VI, 1905, p. 257.

(3) Arch. nat. O<sup>1</sup> 842.

(4) Fétis, *Biogr. des mus.*, t. V, p. 246.

(5) Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. VI, p. 100, art. Le Clair.

(6) Eitner, t. VI, p. 102, art. Leclerc.

(7) Le privilège invoqué pour cette publication par J.-B. Edme Maupetit est daté du 18 septembre 1745 et vise collectivement un nombre indéterminé de compositions dont les auteurs ne sont pas désignés.

(8) Bibl. nat. Vm<sup>7</sup>, 6527.

(9) De Pontécoulant, *Essai sur la facture instrumentale*, 1857, p. 125.

(10) C. Pierre, *les Facteurs d'instr. de mus.*, pp. 66 et 108.



Berger, avec jeu d'orgue et crescendo « qui renfle les sons à volonté », était touché tous les jours « par Le Clerc » dans une salle des Tuileries. Il nous paraît vraisemblable d'assimiler ce claveciniste à l'organiste qui publia quinze ans plus tard, en 1780 (et non en 1785, comme l'a dit Fétis), l'ouvrage suivant : *Journal de pièces d'orgue* formant huit *Magnificat* et quatre messes, composé par M. Le Clerc, organiste des révérends Pères de la Mercy. Gravé par M<sup>me</sup> Frère (1).

13. LE CLERC... violoniste, figure en 1765 et 1766, dans l'*Almanach des spectacles*, parmi les premiers violons de l'orchestre de la Comédie-Française. Son domicile est « rue des Cordeliers chez un tapissier, entre la rue de l'Observance et la rue de Touraine ». En 1768, il est passé de l'orchestre de la Comédie-Française à celui de l'Académie royale de musique, d'où il disparaît en 1771, quoique en 1773 l'*Almanach parisien en faveur des étrangers* le nomme encore parmi les « maîtres de violon, du nombre de ceux de l'Opéra ». Vers la même époque, il faisait partie de l'orchestre du Concert spirituel et de la musique du roi. Un « Etat des appointements conservés à différents musiciens du roi qui sont obligés de continuer le service jusqu'à ce qu'il y ait des places de vétéran vacantes », indique, en 1780, un violoniste, Leclerc, comptant dix ans de services, qui est certainement le même personnage (2).

14. LECLER, ... facteur d'instruments à vent, travaillait, selon G. Chouquet, vers 1769. Les musées d'instruments de musique de Paris et de Bruxelles possèdent de lui un flageolet et une flûte (3).

15. LE CLERC (Jean-Pierre), facteur de clavecins, demeurait, d'après M. C. Pierre, en 1777-1783, rue Chapon; en 1788-89, rue Beaubourg; en l'an VIII, rue Simon-Lefranc (4). Peut-être faut-il voir en lui le frère du flûtiste, et le fils d'un facteur de clavecins, dont Fétis a parlé vaguement à l'article Lecler de sa *Bio-graphie des musiciens* (5).

16. LECLERC (Michel), joueur de vielle, ne nous est connu que par un portrait gravé par Ingouf, dont une reproduction réduite a été donnée par Chouquet, dans la 2<sup>e</sup> édition de son *Catalogue du musée du Conservatoire* de Paris.

MICHEL BRENET.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Du remarquable et récent ouvrage de M. Henri Février, *le Roi aveugle*, où nous avons apprécié une solide construction symphonique et de jolis effets de timbres, nous donnons un « interlude » original, où les successions de quartes produisent, à l'orchestre, un pittoresque effet. — Le fragment de l'admirable Symphonie de Beethoven permettra de suivre l'analyse qui est faite plus loin.

(1) Cet ouvrage fut annoncé dans le *Journal de Paris* du 27 décembre 1779 et parut en douze livraisons, dont chacune est datée d'un des mois de l'année 1780. Ce qui a causé l'erreur de Fétis, c'est que l'exemplaire de la bibliothèque du Conservatoire de Paris, incomplet du titre et des derniers feuillets, a été complété par un certain G. Eppel, qui l'a daté de 1784 et 1785. — V. Fétis, t. V, p. 246, art. Lecler, et Eitner, t. VI, p. 102, qui attribue dubitativement au même musicien des contredanses de Jean Leclerc.

(2) Arch. nat. O<sup>1</sup> 842.

(3) Chouquet, *le Musée du Conservatoire*, édit. 1884, p. 100, n<sup>o</sup> 375. — Mahillon, *Catalogue du musée instrum.*, etc., p. 209, n<sup>o</sup> 197.

(4) C. Pierre, ouvr. cité, p. 134.

(5) Fétis, tome V, p. 246.



**Opéra-Comique.** — *Le Clos*, de M. Charles Silver.

Les amateurs, s'il en reste encore, de l'ancien opéra comique, auront pour cette fois l'occasion de se réjouir. Le nouvel ouvrage que vient de monter M. Carré appartient bien à ce genre traditionnel qui fit si longtemps la joie des âmes simples. Le livret disposé et réalisé suivant les conventions jadis obligatoires n'incitait guère le musicien à l'audace, ni à l'originalité. Et la musique de M. Silver, s'il est permis de le dire, s'y adapte avec une facilité qu'on pourrait souhaiter, pour cette fois, moins exacte.

Le sujet est une paysannerie sans grand intérêt. Il serait peut-être fastidieux d'en narrer par le menu les péripéties puériles. Les amours villageoises de Geneviève, ses déceptions conjugales et l'ingénieux subterfuge par quoi Pierre Hennebault, son mari, raffermi, heureusement pour la morale, sa vertu prête à défaillir dans les bras de Jean Simon, son ancien amoureux, tout cela, à la scène, peut avoir quelque agrément. Froidement raconté, je crains qu'il n'en soit plus de même.

Sur cette incolore anecdote, M. Silver, ancien prix de Rome et musicien expert, écrivit une partition aimable, sans grande nouveauté et sans beaucoup de vigueur. Quelques romances sentimentales, quelques airs faciles et bien venus rappellent les charmes un peu désuets des chefs-d'œuvre du genre. J'aime moins le musicien lorsque, ainsi que dans le prélude du dernier acte, il s'essaie au style dramatique à grand effet. Mais, en somme, cet opéra comique, dont les prétentions sont modestes, s'entendra sans doute quelque temps avec plaisir.

L'interprétation en est excellente d'ailleurs. M<sup>me</sup> Thiéry s'y montra fine comédienne et chanteuse habile. MM. Clément, Vieuille et Cazeneuve, pour ne citer que ceux-là, y firent preuve, une fois de plus, d'un talent qui n'attendit pas cette occasion pour s'affirmer. Et ces artistes évoluent en des décors exquis, encadrés d'une pittoresque mise en scène, ainsi qu'il est de tradition à l'Opéra-Comique.

**La V<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven.**

*Analyse rythmique (1).*

Le rythme est l'ordre systématique dans lequel se succèdent les valeurs qui constituent l'œuvre musicale. Ces valeurs sont : *le temps premier*, le *pied* (donnant lieu à une *mesure simple* ou *composée*), le *membre de phrase* (ou *kôlon*, pluriel *kôla*), la *phrase* ou *période*, la *strophe*. D'autres parties du rythme, plus considérables (*syzygie* ou couple de strophes ; *périkope* ou ensemble de plus de deux strophes formant un tout soumis à répétition), peuvent être négligées ici.

Ces parties du rythme sont *subordonnées* et non *coordonnées* ; cela signifie qu'elles ne se juxtaposent pas, mais *s'enveloppent* : la plus grande contient la moins grande.

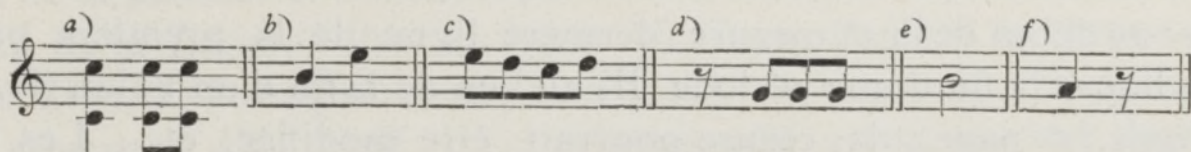
(1) Résumé d'une leçon du Collège de France par E. Dusselier (voir notre Supplément musical).



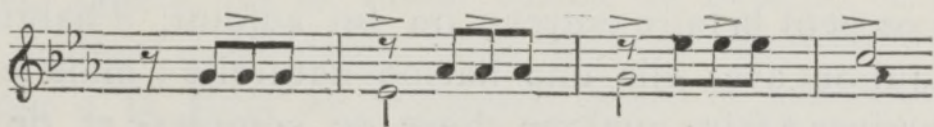
I. — *Le temps premier et la mesure.*

Ici, le temps premier, cellule de tout l'organisme, est la croche. Il est *indivisible* (conformément à l'usage antique), puisqu'on ne trouve nulle part de valeur plus petite. Cette indivisibilité du temps premier est certainement une des caractéristiques essentielles de la composition ; elle lui donne l'unité de style.

Avec ce temps premier est constituée la *mesure* ; elle est *dactylique*. Le dactyle peut avoir les formes suivantes : a) - ∪ ∪ ; b) - - ; c) ∪ ∪ ∪ ∪, que Beethoven emploie tour à tour (avec les formes nouvelles, d, e, f).



Cette mesure, d'un bout à l'autre de la pièce, est *simple*, c'est-à-dire formée d'un seul *pied* ou *dactyle*. Beethoven l'a indiquée par la formule  $\frac{2}{4}$ . Il y a là une contradiction imputable à l'incohérence de la théorie moderne, et qu'il importe de signaler. Dans l'évaluation de la mesure dactylique, les modernes ne comptent pas le nombre des *temps premiers* (comme dans la mesure trochaïque ou à 3 temps), mais le nombre de *pièdes* : par exemple, si Bach met dans une mesure 4 groupes de notes contenant 3 doubles croches chacun (ex. : fugue en *do* # mineur du *Clavecin bien tempéré*, II, 4), il note ainsi cette mesure :  $\frac{12}{16}$  (chaque double croche est un temps premier, et le nombre de ces temps premiers détermine le numérateur de la fraction) ; mais s'il y a 3 groupes de notes contenant chacun 4 doubles croches (genre dactylique), il prendra comme numérateur de la fraction indiquant la mesure, le chiffre 3, représentant ici des *pièdes* et non des *temps*. En vertu de ce principe, il notera  $\frac{2}{4}$  le groupe ♩ ♩ ou ♩ ♩ ♩ ♩ ;  $\frac{2}{1}$  (dans la musique vocale religieuse), le groupe ♩ ♩ ou ♩ ♩, etc. Le signe  $\text{C}$  indique toujours deux pieds. C'est une convention, admissible pourvu qu'on s'y tienne, une fois qu'on l'a adoptée. Malheureusement les compositeurs modernes (postérieurs à Bach), ne sont pas conséquents avec eux-mêmes ; pour la mesure dactylique simple, ou *monopodique* (absente des fugues instrumentales de Bach), ils emploient souvent les signes  $\text{C}$ ,  $\text{C}$  et  $\frac{2}{4}$ , usités déjà pour la mesure composée. Il peut en résulter un malentendu dénaturant la vraie physionomie d'une œuvre. Par exemple, si, dans cette V<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven, on ne considérerait pas la mesure comme simple, on aurait à peu près ceci (avec 2 ictus au lieu d'un) :



La formule de la mesure vraiment conforme au principe adopté par les modernes, devrait être ici :  $\frac{1}{8}$ . Il n'y a, en effet, qu'un ictus (après chaque barre de mesure).

II. — *Observation générale.*

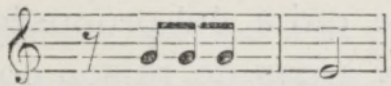
Cet ensemble de deux pages forme une seule *strophe* (suivie d'une *reprise* qui constitue l'*antistrophe*). Cette strophe se décompose en *périodes* dont les limites

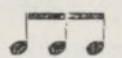






cutée d'après la méthode que je viens de dire, avec cette seule différence que le musicien opère sur une formule rythmique et non sur une forme plastique.

Elle est faite avec ces quatre notes : . (Cf. Schumann, Symphonie en si b ; Meyerbeer, Ouverture de *Robert le Diable*, etc ..)

De telles idées sont assez banales ; on les rencontre fréquemment chez les primitifs. Il y a des peuplades sauvages, à peu près dénuées de culture, qui ont trouvé quelque chose de tout à fait semblable à ce . Mais elles ne vont pas plus loin. Le génie musical consiste à créer une symphonie avec cette maigre donnée. Le compositeur est un demiurge souverain qui, avec presque rien, fait de la pensée, et construit un chef-d'œuvre éblouissant. (Voir dans le 1<sup>er</sup> recueil de la *Légende des siècles* de V. Hugo, la pièce se terminant par ce vers : *Car Dieu, de l'araignée avait fait le soleil !* Brahms a excellé dans ces sortes de mise en œuvre d'un motif. Il est même tombé assez souvent dans l'excès.)

Je sais bien qu'on attribue à ce motif de 4 notes un sens dramatique. Beethoven lui-même l'a accompagné de cette mention : « *So pocht das Schicksal an die pforte*, ainsi frappe le destin à [notre] porte. » C'est là une glose faite après coup, et qu'il faut entendre, je crois, *cum grano salis*. Cette symphonie a été achevée en 1808 ; mais le projet, l'idée première, remontent à 1801. Je ne me représente pas Beethoven concevant d'abord la lutte du Destin et de l'homme, et cherchant ensuite à l'exprimer en musique. Ce que l'on regarde habituellement comme le principe profond de cette œuvre me paraît être une association d'idées dont il ne faut pas exagérer l'importance.

### III. — Analyse.

L'œuvre débute par deux *épiphonèmes* (exclamations) qui sont tous deux développés, le premier dans une période, le second dans une antipériode complémentaire ; c'est une forme assez fréquente en poésie. Ex. : le monologue de Don Diègue :

O rage ! ô désespoir ! ..

Ces épiphonèmes, à peu près absents des sonates de Beethoven, sont fréquents dans la symphonie, à laquelle ils donnent plus d'ampleur oratoire et de solennité. Quelquefois il n'y en a qu'un seul (début de la 2<sup>e</sup> symphonie) ; d'autres fois il y en a deux (début de l'*héroïque*) ou même un assez grand nombre. L'adagio d'introduction, chez Haydn, pourrait être considéré comme un épiphonème développé.

Les deux périodes initiales se trouvent réduites chacune à un kôlon comprenant 2 mesures. Ce membre de phrase a deux particularités : il est *acéphale*, sans tête, commençant par un soupir, et il se termine sur un point d'orgue, avec césure féminine. Quelle est la valeur exacte de ce point d'orgue ? Les chefs d'orchestre s'y arrêtent indéfiniment, sans doute en imaginant l'histoire suivante : *Le Destin frappe à la porte de Beethoven*, sourd et malade, révolté contre les hommes et un peu contre lui-même. On ne lui répond pas. Silence dramatique. Point d'orgue... angoisse. *Le Destin frappe de nouveau*. On ne répond pas encore, nouveau point d'orgue. L'angoisse redouble... — Cela, c'est de la psychologie fantaisiste et non de la musique. En réalité, la blanche surmontée d'un point d'orgue est, selon le mot de Martianus Capella, une « valeur soumise à l'allongement irrationnel ». Cela signifie que la note doit avoir une durée supplémentaire telle que son rapport avec le temps premier soit exprimable, non par un nombre



entier, mais par ce nombre plus une fraction, de telle sorte que le rythme soit momentanément rompu. Le *mi*  $\flat$  vaudra une mesure  $\text{+ } 1/2$ , au lieu d'une. C'est l'interprétation régulière qui a été proposée pour les points d'orgue dans les chorals de Bach, et il n'y a pas de raison pour la repousser ici.

IV. — Avec cette formule de 4 notes, Beethoven construit une série de phrases qui vont s'enchaîner de façon presque continue. Cependant, pas d'autres éléments que le motif initial ! Quels sont donc les moyens à l'aide desquels le compositeur arrive à cette richesse ? J'en distingue quatre.

a) *L'harmonie.*

Le 1<sup>er</sup> épiphonème du début se trouve repris, transposé dans deux phrases particulières, puis dans une 3<sup>e</sup>, où les deux transpositions sont réunies.

1<sup>o</sup> A quelle tonalité appartenait-il ? L'hésitation était permise. Beethoven précise ; il rattache le thème à la tonalité d'*ut* mineur et il le reproduit sur chacune des notes de l'accord parfait (*mi*  $\flat$ , *sol*, *do*).

2<sup>o</sup> Il le reprend à la période suivante et le répète sur chacun des degrés où se placent les notes de l'accord de 7<sup>e</sup> de dominante d'*ut* mineur.

3<sup>o</sup> Il fait la synthèse de ces 2 formes dans une 3<sup>e</sup> période qui associe 3 fois de suite l'accord de tonique et celui de dominante. Dans cette évolution harmonique la note *sol*, qui était d'abord perçue comme dominante d'*ut*, devient à la fin, grâce à l'introduction du *fa*  $\sharp$  dans l'avant-dernier accord, tonique à son tour.

b) *Mélodie.*

Il faut remarquer : le renversement du motif (3<sup>e</sup> ligne) et de légères altérations : à la 7<sup>e</sup> et à la 8<sup>e</sup> mesure, substitution d'un intervalle de  $1/2$  ton à l'intervalle de tierce (substitution justifiée, comme aux mesures 10 et 11, par le désir d'accentuer l'impression tonale). Le *renversement* donne une forme nouvelle de construction.

c) *Rythme pur.*

Les 3 croches de l'épiphonème initial faisaient partie d'un kôlon sans tête (acéphale) avec une césure *féminine*. Dans les phrases explicatives qui suivent, elles deviennent une anacrouse qui donne lieu à une césure masculine et qui d'un bout à l'autre de la pièce, — sauf dans une phrase qui, au milieu, est un contraste, — fera chevaucher le pied dactylique sur 2 mesures. Pour bien marquer cela, j'ai employé presque partout la diérèse d'écriture (♩ ♪♪♪ au lieu de ♪♪♪♪).

d) *Les timbres.*

Ici nous touchons à un domaine nouveau. Tout ce qui précède peut se résumer en 2 mots : c'est une *analyse* tonale et un développement rythmique ; mais, *en même temps* qu'elle est faite au point de vue « harmonie », cette analyse apparaît ici sous un second aspect : l'*orchestration*.

C'est le quatuor à cordes qui (avec les clarinettes) émet le motif initial. — Beethoven décompose le quatuor, procédé analogue à celui qui consistait à décomposer un accord de tonique et un accord de dominante ; il confie chaque partie du 1<sup>er</sup> membre de phrase à un groupe différent : d'abord les seconds violons, puis les altos, puis les 1<sup>ers</sup> violons, pendant que les violoncelles et les contre-basses tiennent la tonique. Et après qu'il a ainsi usé de l'analyse, il revient à la synthèse : les 2 accords de la fin sont un *tutti*. Il y a donc parallélisme entre l'analyse par les timbres et l'analyse par l'harmonie.

Cette première phrase se termine sur la note *sol*, mise en relief par une blanche, comme une pierre d'attente. Une pareille note ne nous donne pas l'impression d'un repos. C'est un *point et virgule* ; ce n'est pas un *point*. Nous n'aurons



l'impression de repos que quand nous serons revenus à la tonique (mesure 33, cadence imparf. ; — mesure 37, mesure parfaite).

Ici commence donc une seconde phrase, qui est à la précédente ce que le *con-séquent* est à l'*antécédent* et qui forme avec elle une antipériode.

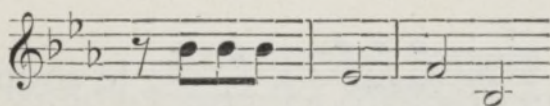
Cette seconde phrase est le développement du *fa fa fa ré* initial, de même que la phrase précédente est le développement de *sol sol sol mi* ; elle est faite avec le même motif que la première, mais elle en est en même temps très différente. Elle forme avec elle une symétrie par renversement, à la fois dans la mélodie et dans l'harmonie.

a) La suite des mesures 25-29 a un mouvement contraire (descendant) à celui des mesures 6-9 (mouvement ascendant).

b) Cette seconde phrase, au lieu d'aller 2 fois de la tonique à la dominante, comme la première, va 2 fois de la dominante à la tonique. Il y a là un 2<sup>e</sup> renversement.

A la mesure 34 commence un épisode où nous retrouvons notre motif encore renversé légèrement, modifié par une nouvelle altération organique (*do do mi mi* au lieu de *do do do mi*), et passant d'abord par tous les degrés de la gamme mineure (*do ré mi fa sol la si do*, mesures 37-44), redescendant ensuite pour se poser seulement sur les notes de l'accord parfait (mesures 44-47), revenant ensuite à l'accord de 7<sup>e</sup> de dominante pour conclure sur la tonique, et de là moduler sur le ton de *si*.

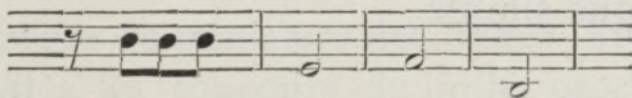
Ici, second thème, débutant par une anacrouse et ayant une parenté évidente avec le 1<sup>er</sup> :



D'abord parenté *rythmique* et mélodique ; ensuite parenté *tonale*. Beethoven a d'abord traité le *sol sol sol mi* initial, comme appartenant à la tonalité d'*ut* mineur ; il le traite ici comme appartenant à celle de *mi* ; car le *si* de la mesure précédente change de fonction ; perçu comme tonique, il est repris ici comme dominante du ton de *mi*.

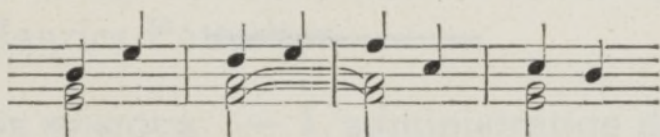
Il ne se borne pas à une simple répétition.

Il donne une suite à la formule-type, il la complète et en tire ce membre de phrase :



joué par les cors.

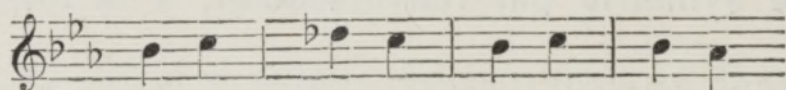
A quoi le quatuor répond :



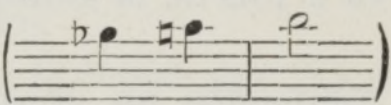
Ce second thème superposé au précédent est un *renversement* du 1<sup>er</sup> (*si-mi* au lieu de *mi-si*), ou une reprise par mouvement contraire. Il a des césures *féminines*, ce qui oppose la douceur à l'énergie. De plus, il y a une altération ryth-

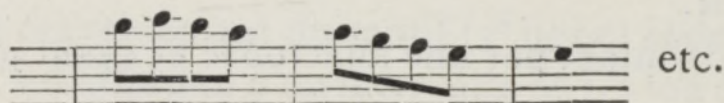


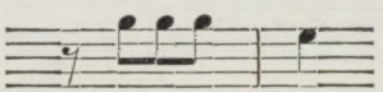
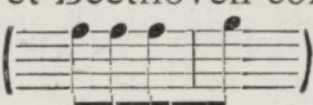
mique importante : des 3 notes essentielles de ce dessin (*mi*  $\flat$ , *fa*, *si*), la 1<sup>re</sup> passe du temps fort au temps faible ; il en est de même pour la dernière qui est retardée par le *do* ; et pour éviter que cette sorte de variation ne fasse perdre de vue l'idée première, les basses donnent un renversement du thème fondamental (*si si si mi*). Ce rappel se renouvelle, d'abord sous la forme mélodique du renversement, puis sous forme purement rythmique (*la la la la*), etc., pendant que le quatuor, doublé de la flûte, reprend ce thème de variation :



et le continue par progression ascendante, en substituant peu à peu les césures masculines aux césures féminines jusqu'à l'accord auquel on arrive par

l'intervalle de seconde augmentée.  Cet accord, premier renversement de l'accord majeur de la dominante (*ré si fa la*) est le point culminant de toute cette 1<sup>re</sup> partie : de là, on redescend par un mouvement plein de grâce qui contient le rythme du thème fondamental, mais qui en varie le dessin par des broderies et des notes de passage de façon à réunir en trame *continue* ce qui était jusqu'ici morcelé. Dans



il est facile de retrouver  ; le soupir initial de cette mesure est remplacé par une appoggiature *la* (c'est-à-dire par une note qui se substitue à celle que l'harmonie devait faire entendre et qui retarde un instant l'émission de cette dernière) ; il y a ensuite une note de passage (*fa*) ; de là, pour finir, on passe à une reprise éclatante, triomphale, du motif, et Beethoven conclut par une péroraison qui a 2 cadences : l'une imparfaite , l'autre parfaite, constituée par une triple résolution de l'accord de dominante sur l'accord de tonique.

En somme, je ne vois là aucune trace d'angoisse tragique, mais un modèle de *construction* aussi riche que simple.

JULES COMBARIEU.



### Concerts et Informations.

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine nous citerons :

*Salle Erard.* — 30 mai, récital de piano donné par Victor Gille (au programme œuvres de Beethoven, Chopin, Mendelssohn, etc.).

*Salle Pleyel.* — Jeudi 31 mai, 7<sup>e</sup> concert donné par la Société des compositeurs de musique, orchestre de l'Opéra, dirigé par M. Paul Vidal (au programme, œuvres de G. Pfeiffer, Samuel Rousseau, V. Joncières, etc.).

1<sup>er</sup> juin, concert avec orchestre donné par M<sup>me</sup> Hall. — 7 juin, concert donné par M<sup>me</sup> Roger Miclos-Bataille. — 8 juin, concert donné par M. Alfred Cortot. — 10 juin, en matinée, concert donné par M. L. Wurmser et ses élèves.

ATHÈNES. — Les concerts d'orchestre du conservatoire d'Athènes ont exécuté durant l'hiver dernier les œuvres suivantes sous la direction de M. Frank-Choisy, épheure du conservatoire :

La *Sinfonia Eroïca* de Beethoven, celle en si mineur n<sup>o</sup> 2 de Borodine, *Roméo et Juliette* de Svendsen, des poèmes d'Elgar, une *Sérénade espagnole* du chef d'orchestre Frank-Choisy, les ouvertures de *Tannhäuser* et des *Maîtres Chanteurs* de Wagner, la *Première Ouverture*, sur des thèmes grecs, de Glazounow, etc.. etc.

Suivant une habitude consacrée, M. Choisy dirigeait par cœur ces différents programmes, ne comprenant que des œuvres données en première audition en Grèce.

CONSERVATOIRE. — On annonce que les concours publics de fin d'année pour les élèves du Conservatoire de musique et de déclamation auront lieu, comme l'année précédente, dans la salle du théâtre national de l'Opéra-Comique.

PÉRIGUEUX, ORAN. — Une médaille de vermeil grand module a été accordée pour être décernée comme prix du ministère des Beaux-Arts, à l'une des sociétés ayant pris part aux concours de musique organisés les 3 et 4 juin courant dans les villes d'Oran et de Périgueux.

ORPHÉONS SCOLAIRES DE LA SEINE. — Une médaille de vermeil est mise à la disposition de M. Laurent de Rillé, inspecteur principal du chant pour être décernée comme récompense du ministère des Beaux-Arts à l'école communale qui remportera le 1<sup>er</sup> prix au concours de juillet prochain organisé entre les orphéons scolaires du département de la Seine.

THÉÂTRE DU PEUPLE A BUSSANG. — Par arrêté en date du 6 juin courant, une somme de 2.500 francs a été accordée, à titre d'encouragement, au Théâtre du Peuple dirigé par M. Maurice Pottecher.

ECOLLES NATIONALES DE MUSIQUE — L'administration des Beaux-Arts fait actuellement frapper à la Monnaie les médailles de vermeil qui doivent être distribuées, comme prix du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, aux lauréats des Ecoles nationales de musique des départements et de l'Ecole de musique classique à Boulogne-sur-Seine.



CONCOURS CRESSENT. — Le jury du 1<sup>er</sup> concours de composition musicale symphonique (fondation Cressent) vient de terminer l'examen des ouvrages déposés et a décerné deux prix :

1<sup>o</sup> L'un à M. Eugène Cools, compositeur de musique à Paris, pour une symphonie avec orchestre seul, en *ut* mineur ;

2<sup>o</sup> L'autre à M. Guy Ropartz, compositeur de musique à Nancy, pour une symphonie en *mi* majeur, avec orchestre, soli et chœurs.

Chacun des lauréats aura droit à une prime de 10.000 francs et à une somme de 1.500 francs pour frais de copie.

OPÉRA. — M. le ministre des Beaux-Arts a approuvé, à la date du 19 mai dernier, le choix de M. Henri Busser, qui lui a été proposé par M. Gailhard en qualité de chef d'orchestre du théâtre national de l'Opéra.

VENTE DE LA HARPE DE L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE. — Dans l'ensemble de meubles et de bronzes de l'époque du Premier Empire collectionnés par M. Autocolsky, et dont la dispersion vient d'être faite, à l'Hôtel Drouot, par les soins des M<sup>es</sup> Boudin et Lair-Dubreuil, une harpe en bois sculpté et doré d'Erard, ayant appartenu à l'impératrice Joséphine, a été adjugée à 6500 francs.

Cette harpe, qui est posée sur une estrade ovale, est accompagnée d'un fauteuil tournant à fond vert et rehauts d'or, d'une boîte à cordes et d'un pupitre.

Toutes ces pièces, comme la harpe, sont de l'époque du Premier Empire.

H. ROUGET.

**Publications nouvelles.** — *D. Ch. Prevot* : 1<sup>o</sup> « Sylvie », poésie de Boileau-Despréaux, mélodie p.ténor (1 fr. 70, chez P. Decourcelle, Nice) ; 2<sup>o</sup> « Soleil couchant », poésie de Victor Hugo, mélodie p. baryton (1 fr. 70, *ibid.*) ; 3<sup>o</sup> « Sommeil d'enfant », berceuse (1 fr. 70 *ibid.*) ; 4<sup>o</sup> « La jeune Morte », sonnet de José Maria de Heredia (1 fr. 70 *ibid.*) ; 5<sup>o</sup> « Ma Vie a son secret », sonnet de Félix Arvers, p. baryton (1 fr. 75, chez H. Martin, Nice).

*A. Brugnoli* : « 1<sup>o</sup> Mazurka italienne », pour piano (2 fr., chez E. Demets, éditeur, Paris) ; 2<sup>o</sup> « Minuetto », pour piano (2 fr. *ibid.*) ; 3<sup>o</sup> « Valse, en sol mineur », pour piano (2 fr. 50, *ibid.*).

*A. Mariotte* : « Sonatines d'automne » (Douceur, le Calvaire, Brume d'Automne), poèmes de C. Maclair (5 fr., chez E. Demets, éditeur, Paris).

---

Le Gérant : A. REBECQ.