

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 21 (sixième année)

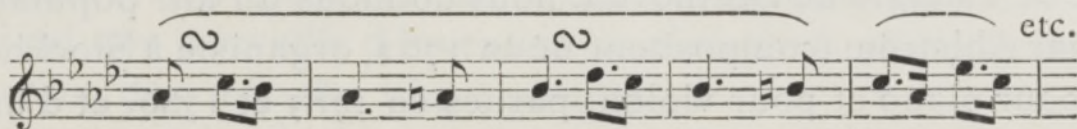
1^{er} Novembre

1906.

Une récente édition des sonates de Beethoven. — Notre supplément.

J'ai sous les yeux la récente édition de quelques sonates de Beethoven pour piano, « revue, doigtée et annotée par Adolphe-F. Wouters, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles » (publiée par Breitkopf et Härtel). M. Wouters est, j'en suis sûr, un excellent professeur, et cependant le texte qu'il nous donne me fait mal aux yeux, tant il fourmille de fautes. Je n'ai pu résister au besoin de le reconstituer, dans le supplément de la *Revue musicale*, tel que je le comprends.

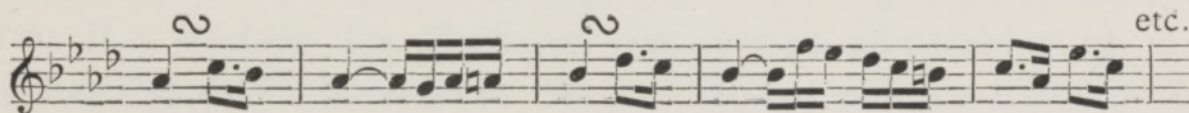
Le discours musical, on le sait, a un rythme, comme l'éloquence verbale : il se divise en périodes, en phrases, en membres de phrase. Les limites de ces parties, non indiquées par le compositeur, ne sont pas toutes faciles à déterminer. Pour la période ou la phrase, à la fin de laquelle l'exécutant doit, en quelque sorte, *mettre un point*, il n'y a pas de difficulté ; à moins d'être aveugle, on voit bien où le point doit être mis, et, quand il y a deux phrases soudées (comme ici à la 8^e mesure) on s'en rend tout aussi bien compte. Pour le membre de phrase à la fin duquel il faut *mettre une virgule* ou *un point virgule*, c'est une autre affaire. Habituellement, on marque l'étendue d'un membre de phrase par le *legato*, dont les extrémités enveloppent un groupe de notes devant être émis sans césure, sans « respiration ». Or, M. Wouters scande ainsi le début de l'adagio :



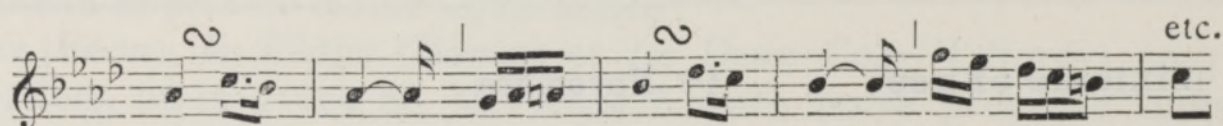
L'éditeur, on le voit, considère le *si* ♯ comme appartenant au premier membre de phrase et faisant corps avec lui. C'est à peu près comme si on disait :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel je ;
Viens selon l'usage, etc...

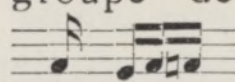
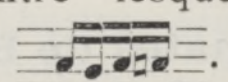
Il y a, dans le texte même de Beethoven, la preuve manifeste que cette manière de rythmer est un contresens. Un peu plus loin, en effet, Beethoven, variant sa formule, dit ceci :

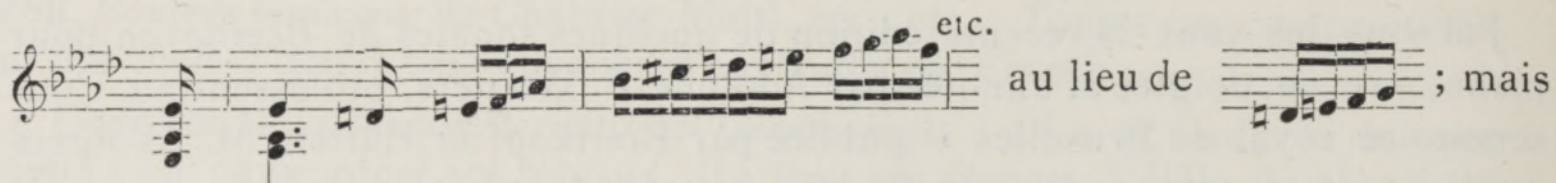


Admettez-vous qu'on mette un « point et virgule », une petite césure, pause ou respiration, après le *la* ♮ de la 2^e mesure ? Après le *si* ♮ de la 4^e ? Est-ce que ces deux notes et les groupes de doubles croches dont elles font partie ne sont pas visiblement liés à ce qui suit, et non à ce qui précède ? Je scanderai donc, en indiquant la fin du membre de phrase par un petit trait vertical :



Pour cela, j'emploie une *diérèse*, c'est-à-dire un procédé d'écriture dont un éditeur peut légitimement user, et qui consiste à ne pas mettre dans le même groupe des notes entre lesquelles il y a une césure. Ainsi, j'écris :

 au lieu de . M. Wouters applique quelquefois le principe de la diérèse, mais pas toujours. Ainsi, il écrit avec raison :



s'il se rend compte du principe, pourquoi ne l'applique-t-il pas partout où il doit l'être ? Une autre incohérence de méthode consiste à mettre un *legato* dans certaines parties de la composition, et, ailleurs, à ne rien mettre du tout, comme si cet adagio n'était pas partout rythmiquement construit.

Il ne faut pas que le souci de l'effet pianistique pur fasse négliger l'essentiel, c'est-à-dire l'analyse correcte du texte. Si l'élève ou l'exécutant ne commence pas par ponctuer correctement l'œuvre qu'il veut interpréter, il ne fait plus de la musique, mais un exercice quelconque, analogue à celui de la bicyclette. C'est par le rythme que la musique a un sens ; c'est grâce à lui que le compositeur peut *penser avec des sons* ; ne pas observer correctement le rythme, c'est faire une parodie. Je suis sûr que l'honorable professeur de Bruxelles est de mon avis ; mais l'édition qu'il a publiée, bien qu'elle ressemble à beaucoup d'autres tout aussi fautives, est pour moi le sujet d'un profond étonnement. — J. C.

A la suite de l'adagio de Beethoven, nous donnons un air populaire suédois, harmonisé par Ahlström (compositeur né en 1762, organiste à Stockholm, auteur de sonates pour piano et pour violon, parues en 1783 et 1786, et d'un recueil de mélodies populaires). Cette chanson est en dorien antique (*mi-mi*) ; elle module à la dominante et à la quarte, puis retourne à la tonique. Ahlström, comme c'était alors l'usage, l'a harmonisée à la moderne, sans paraître se rendre compte du mode, lequel est très net (le *sol* ♯ de la 3^e mesure n'étant qu'une broderie). Comme concession à cette méthode — ou absence de méthode — nous n'avons conservé que la clausule en majeur, ou, comme on eût dit autrefois, en ionien.

Quelques œuvres musicales récemment jouées à Paris.

1^o *Concert Lamoureux*. — LA « SYMPHONIE PASTORALE » DE BEETHOVEN. — Nulle part ailleurs Beethoven n'a mieux montré combien il était l'homme du XVIII^e siècle, non seulement par la forme classique de sa composition, mais par le sentiment et par l'idée qu'il se fait de certaines choses. Ici, il est (psychologiquement) le disciple de Rousseau ou de Bernardin de Saint-Pierre. De ce dernier, la *Revue musicale* citait, dans son dernier numéro, une lettre où la musique des nègres d'Afrique est qualifiée de très « douce », — ce qui est manifestement inexact. Mais, à cette époque, c'est la tendresse, le goût de l'idylle et de la pastorale, qui dominant, avec, pour tout ce qui touche à la « nature », une notion préconçue (conventionnelle, pleine de sentimentalisme, entachée de littérature et d'emphase) de la vraie réalité. Pour le romantique moderne, la nature est un spectacle grandiose et terrible, une force mystérieuse, tour à tour bienveillante ou hostile, toujours inquiétante et énigmatique, dressée devant lui :

Nature immense, impénétrable et fière ..

Pour Beethoven, la nature est simplement « la campagne », celle d'Horace et de La Fontaine : la campagne, où le citadin n'aperçoit, par voie de contraste, qu'un grand calme, « un clair ruisseau avec un doux murmure », des oiseaux qui chantent, une paix et une sérénité parfaites, parfois troublées par un orage inoffensif, et même salulaire. Des paysans, il ne voit que la « réunion joyeuse », la danse, un jour de fête ; ses bergers, dignes de ceux de Théocrite et de Virgile, sont des chanteurs et des flûtistes. Pour l'observateur, ou pour le romantique, tout cela est légèrement faux, ou superficiel, ou incomplet et très fade, ou encore beaucoup trop général et traditionnel, et fait plutôt tableau de genre que tableau d'observation et de vérité. Mais c'est le cas d'affirmer combien il serait mauvais de juger une œuvre musicale d'après les idées réelles qui lui sont associées. Malgré cette conception évidemment étroite de la nature, Beethoven a fait une œuvre admirable ; là où tant d'autres poètes s'étaient bornés à rimer quelques vers d'aimable rhétorique, il a écrit, par la puissance du génie musical, — sur la même donnée qu'avaient rendue banale les anciens classiques, — une symphonie qui est une merveille d'invention et d'ampleur mélodiques, de rythme, de construction, de contrastes bien équilibrés.

LES « PRÉLUDES » DE LISZT. — Cette œuvre est associée au texte suivant de Lamartine : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence ; mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel ? Quelle est l'âme cruellement blessée qui, au sortir d'une de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs ?... » (Lamartine, *Méditations poétiques*.) De ce programme, je ne vois qu'une idée ou un sentiment qui soit passé dans la musique : c'est la gravité recueillie, la « méditation ». Il y a, dans les *Préludes*, des choses admirables, et, à côté, des formules banales ou déclamatoires. Mais c'est d'un noble artiste ; partout on sent

la maîtrise. Cette composition est un peu longue ; mais cette longueur est due à ce que Liszt voit toujours « grand ». Il est convaincu ; il est inspiré. Sans atteindre à de grandes profondeurs, il impose à l'auditoire un état d'esprit d'ordre élevé. Sa manière est décorative, chevaleresque, un peu entachée de virtuosité, mais non exempte de poésie. La phrase jouée par les cuivres, qui est le pivot de l'œuvre, est une caresse pour l'oreille, une belle pensée pour l'esprit musical.

« CONCERTO EN RÉ MAJEUR », POUR PIANO, DE MOZART. — J'admire Mozart, comme tous les musiciens. Au dernier concours du Conservatoire, on a exécuté un quatuor de *Così fan tutte*, qui a été un pur enchantement. Je n'hésite pourtant pas à dire que ce concerto en *ré* est une œuvre faible, sans originalité bien distincte. Le thème principal de l'allegretto se retrouve dans la sonate en *si b* pour piano et violon ; ça et là, les idées et les rythmes rappellent plusieurs sonates pour piano seul. Ajoutez que ce concerto produit une certaine impatience, quand il est joué par un pianiste qui, sous prétexte de montrer son talent d'« interprétation », abuse de certains effets : jouer en demi-teinte ou en pianissimo évanescant, retenir le mouvement, attaquer les notes avec préciosité comme si on voulait faire un sort à chacune d'elles, chercher le fin du fin, ne rien dire simplement : ce sont là des procédés dont un exécutant doit bien se garder ! Il faut jouer avec franchise, sans céder à la manie de substituer partout sa propre personne à celle du compositeur. L'œuvre est trop claire par elle-même — c'est de l'eau de source ! — pour avoir besoin d'une analyse et d'une exégèse perpétuelle. D'une qualité, il ne faut pas faire un défaut. Mozart est distingué : ne le rendez pas maniéré ! il est délicat : ne le rendez pas anémique !

LE « PRÉLUDE A L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE », DE CL. DEBUSSY. — On pourrait dire : de même que Stéphane Mallarmé, en écrivant un poème volontairement incompréhensible sur « l'après-midi d'un Faune », est sorti de la littérature pour entrer dans la musique, de même M. Debussy, en écrivant une brève symphonie sur ce même sujet, est sorti de la musique — telle qu'on la comprenait jusqu'ici — pour faire une œuvre qu'il est difficile de ramener aux classifications traditionnelles. Œuvre bizarre, emmêlée, agressive, — mais exquise à force d'art et d'originalité. Dans la suite, M. Debussy est resté un peu prisonnier de cette manière. Il ne faudrait pas que toutes les musiques fussent écrites d'après l'esthétique de cette école ; mais il est bon que cette école existe à côté des autres.

2^o *Concerts Colonne*. — « SYMPHONIE EN RÉ MINEUR », DE CÉSAR FRANCK. — Œuvre admirable, qui, à la grande distinction des idées, ajoute parfois un éclat et une puissance extraordinaires. Beaucoup de chromatisme, mais rien de disloqué et de brisé, comme il arrive trop souvent chez les modernes. Cette musique de Franck a une originalité qui m'intrigue : elle est presque constamment « sublime », mais d'un sublime qui ne vient nullement, comme chez les autres maîtres, de la profondeur et de l'intensité du sentiment : c'est un art objectif, d'un formalisme facile, et qu'on dirait improvisé, là même où la construction des thèmes superposés implique une grande science. C'est un sublime aisé, continu, que je crois peu représentatif de la personne morale. Peut-être est-ce l'exemple typique de l'inspiration véritable ! Il faut mentionner spécialement le charmant allegretto, si net et si bien rythmé ; il n'est pas besoin d'entendre l'orchestre pour savoir que le thème principal, accompagné par des pizzicati des violons et des harpes, est écrit pour le cor anglais : à la simple lecture on le devine. Et tel est bien le propre de toute bonne idée symphonique : elle entraîne

avec soi, elle implique le timbre qui doit servir à la formuler. — Dans l'ensemble, un peu de longueur...

« LES AMOURS DU POÈTE », DE R. SCHUMANN. — Mélodies d'une page, brèves comme un impromptu d'Alfred de Musset, mais préférables à de grosses partitions ! Une goutte d'eau peut réfléchir le ciel : une page de Schumann peut contenir toute la poésie dont la musique est capable. Ce qui gâte un peu ces chefs-d'œuvre délicats, c'est le talent de la chanteuse qui les dit devant une salle de 3000 personnes. L'exécutant veut faire « de l'expression » ; qu'est-ce à dire, sinon qu'il veut *ajouter sa personnalité à celle de Schumann* ? C'est dangereux !... un chanteur peut faire cela pour Rossini ou Meyerbeer — qui sont d'ailleurs des mélodistes de premier ordre — mais pour Schumann, c'est une autre affaire ! Là, il faut s'effacer complètement. La salle de théâtre est même de trop ; c'est dans l'intimité qu'il faut goûter ces lieder délicats, d'un accent si intime.

« DUO D'HÉLÈNE ET DE PARIS », DE C. SAINT-SAËNS. — C'est excellent, c'est parfait. Ce n'est pas divin ; et il faudrait que ce fût « divin » ! Songez donc : un duo d'amour entre les deux personnages qui symbolisent la jeunesse et la beauté : Hélène, Paris ! Derrière eux, il y a la Grèce et l'Asie des temps héroïques, Homère, *l'Illiade*, tout l'Olympe païen, — plus encore : la Destinée. Berlioz versait des larmes d'enthousiasme et d'attendrissement en pensant à toutes ces choses. M. Saint-Saëns en a-t-il fait autant ? Cela ne nous regarde pas ; nous n'avons qu'à juger son œuvre. Pour traiter cette scène redoutable, il a employé la méthode analytique, celle qui consiste à suivre, phrase par phrase, le texte d'un livret, et à l'illustrer. Il s'en est tiré, comme on pense, en musicien consommé. On eût aimé un peu de synthèse ; j'entends par ce mot la formule de rythme et de mélodie où l'on concentre l'idée d'une situation et qui, si elle est heureusement trouvée, *prend* l'auditeur, satisfait à ce qu'il attend, et l'enchanté...

« LES HEURES DOLENTES », DE GABRIEL DUPONT. — Ces heures dolentes sont des heures de fièvre, de cauchemar et d'hallucination. Il y a des malades qui, pendant les heures d'insomnie, voient sur le papier qui tapisse leur chambre des personnages fantastiques, des dessins étranges, des scènes merveilleuses, épiques, diaboliques, grimaçantes... M. Gabriel Dupont, qui paraît avoir connu ces heures-là, a été obsédé d'images musicales, et non d'images visuelles. Il nous montre d'ailleurs tout autre chose qu'une brillante incohérence de timbres et de rythmes. Schubert (le *Philosophe* Schubert, autobiographie, t. I, p. 321) a écrit : « La fièvre peut développer en nous des énergies où n'atteint guère la santé normale. Je ne puis décrire par des mots ce qui se passait en moi... Je me sentais une force et une joie spirituelle comme je n'en ai jamais ressenti de ma vie. » M. Dupont a ressenti, lui aussi, cette force et cette joie « spirituelles ». Il y a énormément de couleur et d'adresse dans sa composition ; pas assez de pensée et de vraie musique. Il y a du sentiment vrai sans doute, et des idées originales, mais trop d'imagination et de couleur pure obtenue par des dissonances excessives. On dirait du Chabrier orchestré par Balakirev. Œuvre un peu kaléidoscopique, rapide, trouble et troublante... Mais ce n'est là, je pense, qu'une fantaisie d'artiste. Il faut que le musicien nous montre désormais, comme l'homme, qu'il est en pleine santé.

Notes sur la musique orientale et exotique.

M. Maspéro veut bien nous envoyer d'Égypte la photographie d'une peinture trouvée dans le Mastaba (chambre mortuaire) de Dahchour et conservée au musée de l'Institut archéologique du Caire. Cette peinture représente une harpiste accroupie et remonte à la XII^e dynastie (vingt-huit siècles environ avant l'ère chrétienne). La harpe, de même forme que les instruments conservés au musée du Louvre, a huit cordes; les mains, placées l'une au-dessus de l'autre, dans une bonne position d'exécutant, pincent des cordes différentes.

En examinant les documents analogues provenant de la Grèce antique, Vitet tirait argument de là pour affirmer que les Grecs avaient connu la musique à plusieurs parties, « car il est impossible, disait-il avec raison, que les doigts de l'instrumentiste fassent entendre la même note ». Il eût fait sans doute la même observation à propos de ce document sur la musique égyptienne.

*
* *

Voici un document curieux et admirable, cité par Lubbock dans son livre classique sur la civilisation (p. 525), et qui pourrait servir de « programme » à un compositeur en quête de sujets originaux, favorables à l'inspiration musicale :

« Dobritzhofer nous dit que les Abipones (Amérique du Sud) adorent les Pléiades à une certaine époque de l'année. La cérémonie consiste en une fête accompagnée de danses et de musique, alternant avec les louanges des étoiles. La principale prêtresse, qui préside les cérémonies, danse par intervalles, faisant résonner en mesure une gourde remplie de noyaux, pirouettant tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre, sans jamais changer de place et sans varier ses mouvements. »

La « gourde remplie de noyaux » nous avertit suffisamment qu'il s'agit d'une peuplade encore peu civilisée et ignorante des ressources de l'orchestre... mais quelle poésie profonde dans cette liturgie nocturne, en pleine nature ! Voilà des hommes à demi sauvages qui ont le sentiment du divin, puisqu'ils adorent quelque chose et quelqu'un ; leur divinité, ils ne la voient pas dans un animal, comme les Égyptiens, ou dans un être humain, comme les Grecs, mais, comme les Chaldéens, dans un groupe d'étoiles... C'est un dogme qui en vaut bien d'autres. La danse caractérisée ici est sans doute pauvre et monotone ; j'imagine qu'un compositeur qui *sentirait* vivement cela, tirerait de cette monotonie même un effet exquis. Il lui serait sans doute permis de remplacer la gourde de noyaux par de petites clochettes.

La musique d'après les Allemands.

Le pays qui a produit Bach, Hændel, Beethoven, peut être considéré comme le pays musical par excellence (réserve faite de l'originalité incontestable des autres pays, en matière de composition). Il nous a donc paru intéressant d'ouvrir ici une nouvelle rubrique, sous laquelle nous donnerons de substantielles indications, à l'aide de textes caractéristiques, sur le sujet suivant : *Quelle a été*

l'opinion des grands écrivains, philosophes et compositeurs de l'Allemagne sur la musique ? Comment l'ont-ils définie ?

Il y a là des choses infiniment curieuses à lire ; nous nous proposons de les condenser et de les résumer ici pour la commodité du lecteur. Nous commencerons par Kant, et nous ne nous astreindrons pas à l'ordre historique.

I. — KANT passe pour avoir fondé l'esthétique moderne. Il donne lieu à quelques constatations curieuses. L'auteur de la *Critique du jugement* (1790) n'aime pas la musique ! il est trop « critique » pour goûter un art de sentiment et de spontanéité ; de plus, la musique est la langue de l'amour, et Kant n'a jamais « sacrifié aux Grâces », comme dit Voltaire en parlant de Boileau. Néanmoins, le grand philosophe a rendu à l'art musical un hommage involontaire, gâté par des boutades de mauvais goût. Habitué à réfléchir sur des concepts, Kant écrit que la musique est « un jeu changeant et éphémère, *qui ne laisse rien à penser après lui* » ; il va jusqu'à écrire cette phrase regrettable que « musique et plaisanterie (*Stoff zum lachen*) sont, sous deux aspects différents, la même forme du jeu ;... le changement seul y produit le plaisir ». Ce terrible logicien, à qui l'on doit tant d'analyses profondes, se plaint, comme d'un dommage apporté à la liberté de chacun, de l'importunité du chant choral : « Celui qui tire de sa poche un mouchoir parfumé, oblige son entourage à jouir, bon gré mal gré, de ce parfum. Même inconvénient se produit lorsque, au temple protestant, on chante des airs spirituels ! » Kant se déclarait dérangé dans ses propres pensées par cette piété bruyante et généralement pharisienne ! (*Critique du jugement*, édit. all. de Kehrbach, p. 197, 202, 204-5.) Et cependant, bien que la musique lui apparaisse surtout comme un plaisir (*mehr Genuss als Kultur*), il la caractérise avec justesse quand il déclare que l'arithmétique n'a rien à voir dans le plaisir musical ; que les sons, comme les couleurs, « constituent la détermination formelle d'un ensemble » (ibid., p. 70) et doivent, par conséquent, être appréciés non en eux-mêmes, mais d'après leurs rapports avec le tout dont ils font partie ; que la musique nous émeut plus profondément que la poésie, et qu'une belle composition est « l'idée esthétique d'un ensemble cohérent, *plein de pensées intraduisibles* » (*die æsthetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle*, ibid., p. 70, 200).

Voici des écrivains plus artistes. Ils insistent sur ce fait que la musique a une indépendance absolue vis-à-vis du monde extérieur.

II. — NOVALIS, SCHILLER, WAGNER. « L'artiste a vivifié dans ses organes les germes d'une vie autonome ; il a augmenté leur réceptivité pour le monde spirituel, et il est, par suite, *en état de produire des idées sans sollicitation extérieure*, d'effluer par elles en dehors de lui-même, de les employer comme des instruments par lesquels il transforme arbitrairement le monde réel. » (NOVALIS, *Œuvres*, édit. Heilbron, Berlin, 1901, II, p. 164 et suiv.)

« La philosophie (ne peut-on pas dire aussi : la musique ?) est *l'art d'inventer sans donnée aucune, un art d'invention absolue* (id.). — En cela précisément consiste la vie, qu'elle ne peut être comprise. (*Id.*)

« L'homme (musicien) est capable à chaque instant d'être une essence suprasensuelle. Autrement, il ne serait pas un citoyen de l'univers, il serait un animal. Sans doute, la réflexion calme est difficile dans cet état, mais plus nous réussissons à en prendre conscience, plus devient vivace, puissante, persuasive, la croyance que cet état engendre *la foi aux révélations authentiques de l'Esprit*. Ce

n'est ni un « voir », ni un « entendre », ni un « sentir » ; c'est un composé des trois à la fois. — C'est plus que les trois réunis, — une impression de certitude immédiate, un aperçu de ma vie la plus vraie, la plus intime. » (NOVALIS, *Œuvres*, II, 1, p. 6.)

« Les saisons, les heures du jour, la vie, les destinées, tout, chose étrange ! est parfaitement rythmique et métrique, tout obéit à une cadence. Dans les métiers et dans les arts, dans les machines, dans les corps organiques, dans nos occupations familières, partout le rythme, la mesure, la cadence, la mélodie. Tout ce que nous faisons avec quelque virtuosité devient peu à peu rythmique. Il doit y avoir là quelque chose d'autre encore et d'occulte. Ne serait-ce vraiment que l'effet de l'inertie ? (*Id.*, II, 1, p. 154-5.)

« La pensée (verbale, par opposition à la pensée musicale) n'est qu'un rêve du sentir, un sentir éteint, une vie affaiblie, grise et décolorée. (*Id.*)

« L'insuffisance manifeste de la forme corporelle et terrestre pour exprimer et organiser l'esprit qui habite en elle, c'est la pensée obscure qui devient le fondement de toutes nos pensées véritables. Elle est le point de départ de notre évolution comme intelligences ; c'est elle qui nous oblige à admettre un monde des intelligibles et une série infinie d'expressions et d'organisations pour chaque esprit, dont l'individualité actuelle est chaque fois l'exposant ou la racine. » (*Id.*)

« La musique d'une poésie est bien plus souvent présente à mon âme, quand je m'assieds à ma table pour l'écrire, que l'idée nette du contenu. » (SCHILLER, lettre à Korner, 25 mai 1792.)

« La poésie est une musique intérieure... Elle est l'art du dynamisme psychique (*Gemütsregungskunst*)... une acoustique de l'âme. » (NOVALIS, II, II, p. 208 et 328.)

« Rien n'attire mes yeux. Les lieux, les objets auxquels s'accroche ou pourrait s'accrocher mon regard, seraient ce les plus grands chefs-d'œuvre du monde, ne me divertissent pas et me sont indifférents. Je n'ai encore des yeux que pour distinguer le jour et la nuit, le clair et l'obscur. C'est réellement une mort du monde extérieure pour moi et de moi pour le monde extérieur. Je ne vois que des images intérieures qui veulent se réaliser uniquement par les sons. » (R. WAGNER, lettre à Mathilde Wesendonck, datée de Paris, 19 quai Voltaire, 21 décembre 1861.)

... « Rentré à l'hôtel, j'ai travaillé avec une hâte singulière au plan (de l'ouverture des *Maîtres chanteurs de Nürenberg*) ; j'ai eu plaisir à remarquer combien libre et riche était ma faculté d'invention ! ce fut une délivrance, un salut ! (*Eine Rettung*, *id.*, *ibid.*)

« La mélodie est ici la chose capitale et nécessaire ; j'ai fait les vers dans ma tête, d'après la mélodie. Voyez comme ça sonne bien » (suit une citation, air et paroles, lettre à la même, de Bieberich, 12 mars 1862.)

(A suivre.)

La musique et la magie (suite).

Nous avons montré que la première forme de la musique était l'*incantation*, employée à l'origine, par les primitifs, dans les rites oraux de la magie.

Une difficulté se présente néanmoins à ceux qui étudient un tel sujet. Les savants qui ont écrit des livres spéciaux sur les nombreux documents que nous possédons et qui sont relatifs à la magie primitive, appellent constamment les formules qu'ils étudient *formules d'incantation*; d'après nos habitudes classiques, un tel mot implique l'idée d'un *chant* : mais comme les spécialistes de la philologie ne sont pas en général musiciens, on peut se demander s'ils emploient le mot « incantation » dans le sens vraiment musical, ou bien dans le sens de « formule orale » simplement lue ou récitée : telle est la question que nous nous étions posée en lisant le livre récent de M. Fossey, professeur au Collège de France, sur *la Magie assyrienne*. Pour en avoir le cœur net, nous avons écrit à M. Fossey, que notre lettre est allée trouver à Sarajevo, en Bosnie, après de longs ricochets. La réponse du savant professeur est trop spéciale pour être publiée ici, mais nous résumons l'essentiel de ce qu'elle nous apprend directement, ou à l'aide d'indications bibliographiques :

Chez les Assyriens, — où magie et religion paraissent avoir été indiscernables — il y avait trois sortes de prêtres. L'une de ces catégories comprenait le prêtre (*zamaru*) chargé de *chanter*. Alors même que nous n'aurions pas d'autre indication, cela suffirait pour affirmer une connexité de la magie et de la musique ; mais il est infiniment probable que ces trois fonctions sacerdotales (déjà suggérées par Diodore de Sicile, II, 29) ne sont que le développement d'une fonction primitive unique où le chant jouait le rôle principal, et d'où il se détacha plus tard pour former une spécialité. En somme, magie et musique ont été très anciennement unies chez les Assyriens. Les ouvrages récents qu'on pourrait consulter sur ce curieux sujet sont : les *Contributions à la connaissance de la religion babylonienne*, de Zimmern (en all.), la *Magie et Sorcellerie assyriennes* de King (en angl., Londres, 1896), la *Série « Maglû » des exorcismes assyriens* de Tallquist (en all., Leipzig, 1895) et la *Magie assyrienne* de Fossey (chez Leroux). — Nous continuons à donner ici quelques documents empruntés au folk-lore (contes populaires) et montrant qu'un pouvoir surnaturel a toujours été attribué à la musique.

LE DIABLE ET LA MUSIQUE.

C'est un fait suggestif que, parmi les esprits des collines, des eaux et des lieux déserts, ceux qui aiment la musique et la danse sont, en général, d'après la tradition populaire, des êtres bienveillants et sans méchanceté. Parfois, cependant, c'est un esprit fort méchant qui a recours à ces arts dans quelque mauvais dessein. Quelques contes de divers pays mettent en lumière les idées superstitieuses relatives à ce sujet : nous allons les donner.

LE JOUEUR DE FLÛTE INVISIBLE.

Dans le Holstein, les paysans racontent la curieuse histoire d'un joueur de flûte invisible qui passe pour avoir hanté, il y a de cela environ cinquante ans, une ferme voisine de l'Elbe.

C'est derrière l'habitation, dans un potager planté de choux, que débuta cette mystérieuse affaire : les habitants commencèrent par entendre à plusieurs reprises le son d'une flûte, sans que personne pût découvrir d'où venait ce son ; puis, peu à peu, l'invisible flûtiste s'introduisit dans la maison : il y vint de plus en plus fréquemment, jusqu'au jour où il en fit définitivement son quartier général. Parfois il jouait de la flûte dans la pièce commune, parfois dans l'une ou l'autre des chambres ; d'autres jours il était à la cave ou au grenier ; d'autres fois enfin il faisait, à l'occasion, un tour dans une maison voisine. A la fin, les habitants de la ferme s'habituaient tout à fait à sa présence, à tel point que les enfants ou les serviteurs et les servantes n'avaient, lorsqu'ils voulaient se donner le plaisir d'un petit bal, qu'à prononcer le nom d'un certain air, ou bien à en chanter une ou deux mesures, et à lui demander de le jouer ; ils entendaient aussitôt le morceau désiré. Lorsque la laitière était occupée à travailler dans sa laiterie, il lui arrivait parfois, pour plaisanter, de prendre une pomme à la main et de dire : « Eh bien ! mon garçon, joue-moi un joli petit morceau, et tu auras une pomme. » Aussitôt la pomme disparaissait de sa main, et la musique commençait.

Cependant il arriva, avec le temps, que le joueur de flûte invisible devint fort encombrant et finit même par se montrer tout à fait malfaisant : une nuit, il se divertissait à briser toutes les vitres de la maison ; une autre nuit, c'est dans la cuisine qu'il se livrait à ses ébats en mettant tout sens dessus dessous ; lorsqu'à midi toute la famille était assise à table, il arrivait quelquefois que le grand plat de ragoût, où tout le monde prenait sa part, était vidé en une minute par des mains invisibles, et les pauvres gens avaient beau se lever en sursaut et courir à travers la salle en frappant l'air de leurs cuillers, toujours ils entendaient le farceur, juste au moment où ils pensaient l'avoir enfin acculé dans un coin de la salle, jouer malicieusement sur sa flûte dans le coin opposé.

Bref, c'était une persécution qui devint intolérable, la maison était complètement privée de repos : le fermier disait à qui voulait l'entendre qu'il souhaitait trouver quelqu'un qui eût le pouvoir d'expulser l'invisible joueur de flûte, et qu'il ne regarderait pas à la dépense.

Il vint enfin de la ville voisine un habile homme qui se fit fort de tirer la chose au clair, et ne voulait auparavant savoir qu'une chose : s'il devait chasser le joueur de flûte en le faisant paraître sous sa forme véritable ou sous la forme d'un barbet.

Le fermier lui répondit : « Je préférerais encore ne pas le voir du tout ! Voilà dix thalers. Tout ce que j'espère, c'est m'en délivrer et avoir la paix chez moi. »

L'homme entendu, qui était venu de la ville, réussit à chasser l'hôte importun, en récitant des formules bizarres et en faisant de la fumée ; depuis, le son de la flûte mystérieuse ne se fit plus entendre dans la ferme (1).

LE MUSICIEN BANNI.

Au fond du lac nommé « Das Langholter Meer », près du fleuve Weser, au sud de Brême, vit, d'après la tradition populaire, un habile musicien qu'un curé a condamné à s'exiler en cet endroit. Mais pourquoi l'a-t-il exilé en cet endroit,

(1) *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig-Holstein und Lauenburg*, von Karl Müllenhoff ; Kiel, 1845, p. 336.

et même, pourquoi l'a-t-il exilé, c'est ce que l'on ne sait pas bien exactement.

Un jour d'hiver, à l'époque où la surface du lac est complètement gelée, deux jeunes garçons gardaient leurs moutons dans le voisinage, quand, voyant briller la surface polie de la glace, le plus grand dit à l'autre : « Allons sur le lac, et nous ferons jouer le musicien. »

Ayant ainsi parlé, il passa sur le lac ; son camarade le suivit, et ils s'amuserent un moment à glisser ; s'étant alors rappelé qu'il y avait au fond du lac un musicien, ils l'interpellèrent joyeusement : « Si tu es toujours là-dessous, vieux bonhomme, joue nous donc un petit air pour nous faire danser ! »

Mais quelle fut leur terreur lorsque, tout à coup, ils entendirent s'élever du fond du lac une musique comme ils n'en avaient jamais entendue...

LE CHATEAU HANTÉ.

On a souvent entendu des concerts diaboliques vers minuit dans un certain château du Schleswig-Holstein. Il y avait en ce manoir, voilà bien des années, un seigneur dont la fille était jeune et enjouée. Dans une fête de famille, à un grand bal, celle-ci se montra si insatiable de danse, qu'après avoir dansé toute la soirée, elle s'écria avec volubilité : « Et si le diable en personne venait m'inviter à danser, je ne refuserais pas. »

A peine avait-elle dit ces mots, que la porte de la salle où l'on dansait s'ouvrit ; un cavalier inconnu entra, s'avança vers elle et l'invita à danser. En rond, et toujours en rond, ils tournèrent, et sans cesse, et toujours plus vite et plus vite, jusqu'au moment où elle tomba soudain, — morte.

Bien du temps s'est écoulé depuis cet événement ; mais aujourd'hui encore la dame revient dans ce château. Tous les ans, le jour où arriva l'effrayant événement, à minuit juste, le manoir retentit de la musique la plus diabolique. La dame sort de sa tombe et se rend à la salle de bal, où, anxieusement, elle attend un danseur ; car si quelque bon chrétien vient danser avec elle, elle doit ensuite jouir du repos éternel. Jusqu'ici personne n'a eu le courage de rester dans le château pendant cette heure horrible. Une fois un jeune et audacieux aventurier y a presque réussi : c'est qu'en ce cas le château devenait sa propriété, d'après une vieille charte qu'on a trouvée là. Mais à peine la musique diabolique eut-elle commencé, que son courage s'évanouit et qu'il se sauva aussi vite qu'il put. Il en fut si effrayé qu'aujourd'hui encore, en entendant un violon, il tremble de tous ses membres, s'imaginant que le tapage infernal recommence.

(A suivre.)

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

L'ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE, EN FRANCE, DANS LA
SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE (*suite*).

J'ai montré, dans la dernière leçon, comment le ministère de l'Instruction publique avait organisé les études d'histoire musicale, en créant une grande association sous le contrôle et avec l'appui de l'Etat ; j'ai maintenant à dire ce qui a été fait dans les trois ordres d'enseignement, et tout d'abord dans l'enseignement supérieur, pour compléter ou pour soutenir une telle œuvre. Avant d'entrer dans cette nouvelle partie de mon sujet, je m'arrêterai encore un instant aux « Instructions » que j'ai résumées.

Le plan de travail dressé par Bottée de Toulmon, par Vincent, Ampère, de Coussemaker, Ch. de Courcelles, pourrait encore, ai-je dit, être adopté aujourd'hui. Il conviendrait cependant, au point de vue pratique, d'y ajouter quelques idées que je tiens à indiquer. La recherche des faits particuliers, des textes, des menus détails de tout ordre indispensables à une histoire sérieuse de la musique, constitue certainement la première partie d'une bonne méthode ; mais l'esprit français est plus ambitieux : il veut faire des ouvrages de synthèse et de haute critique en prenant ses sujets dans le domaine général de l'histoire. A ceux qui, obéissant au mouvement de cette sorte de Renaissance, veulent se lancer dans une telle entreprise, on pourrait donner, pour diriger leurs justes ambitions, deux conseils :

1^o Il faut d'abord, quand une science se constitue, être modeste dans le choix des premiers buts à atteindre, et ne pas commencer par la fin. Un travail relativement facile, profitable pour tout le monde, consisterait, au lieu de s'engager dans des œuvres originales de longue haleine, à publier des traductions de livres bien choisis. En cela, on fait l'essai de ses forces et on peut très bien donner des preuves d'esprit critique en même temps que de talent personnel. Songez que nos plus grands philologues ont commencé par faire des traductions. M. Michel Bréal a traduit la grammaire monumentale de Bopp ; M. Weil, M. Eug. Benoist, se sont appliqués à faire connaître, dans des domaines divers, les derniers résultats de la critique allemande, et cela ne les a pas empêchés de se placer au premier rang parmi les savants. En musique, on devrait suivre cet exemple. A ceux qui voudraient faire de l'histoire musicale (je parle des commençants, mais déjà armés d'une solide instruction générale), je dirais volontiers : « Prenez un opuscule, tel que celui de K.-Ph.-Em. Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin* (1752), et traduisez-le, en ajoutant une substantielle introduction et quelques notes critiques. Donnez-nous une réduction des *Institutions* de Zarlino. Faites pour les théoriciens modernes les plus importants ce que M. Ruelle a fait pour les grecs. Traduisez-nous (en la rendant, si possible, moins touffue et plus facile à lire) l'*Histoire de la théorie musicale* de M. Hugo Riemann, et jetez dans la circulation française le précieux répertoire de textes qu'elle contient ! Traduisez-nous (sans juger indispensable

de la compléter) la *Bibliographie générale* de Forkel ! Si vous voulez encore, prenez un texte important, le *Micrologus* de Guido, et donnez-nous-en une bonne édition, commode comme nos petits livres classiques ! Ne nous faites pas d'étude d'ensemble sur Bach, car les documents, à moins de circonstances spéciales, ne sont pas à portée de votre main, mais faites-nous — en rectifiant par quelques notes au bas des pages ce que vous n'approuverez pas — une réduction des deux gros volumes de Spitta ! Aidez-nous à connaître les travaux de Pohl sur la biographie de Haydn, ceux de Wasilewski, d'Otto Jahn, de Guido Adler, de Haberl, de Sandberger, de Schwartz, de tant d'autres qui sont ignorés chez nous, et dont nous avons intérêt à profiter, tout en réservant l'indépendance de notre jugement. » Et en même temps je ne manquerai pas de signaler un écueil. Ce serait une erreur absolue de croire qu'il suffit de connaître l'italien ou l'allemand pour traduire un ouvrage de musique écrit en allemand ou en italien. Il faut posséder à fond la théorie musicale, sans quoi on s'expose aux pires méprises. Mais ceux qui n'ont d'autre bagage scientifique que la possession d'une langue vivante avec une culture moyenne, peuvent encore rendre de très grands services, en traduisant des biographies.

2^o Il y a un autre point sur lequel l'histoire ou la critique musicale devrait s'inspirer de l'exemple donné par les philologues : il conviendrait de traiter des sujets bien limités et *nettement musicaux*, bien dégagés de ce qui est psychologie ou philosophie pure, histoire littéraire ou histoire politique. Les professeurs de nos Universités traitent volontiers des sujets comme ceux-ci : *des personnages romains* dans le théâtre de Corneille ; *des caractères de femmes* dans le théâtre de Racine ; le *style* de Molière ; la *morale* de La Fontaine, etc... En un mot, ils n'embrassent pas, ordinairement, la totalité d'un sujet, mais s'attachent, pour mieux la pénétrer et l'éclairer, à une de ses parties. En musique, nous n'avons encore presque rien de semblable, et c'est dommage. Je voudrais, par exemple, pour revenir à J.-S. Bach, qu'on nous donnât une monographie sur le *Clavecin bien tempéré* (circonstances historiques où l'ouvrage fut écrit, antécédents, but de l'auteur, et *analyse approfondie du texte musical*, etc..., en étudiant de près les thèmes mis en œuvre par le grand compositeur thèmes, populaires, airs empruntés au chant, à la danse, etc.) et en nous montrant surtout, par des analyses précises, en quoi la plupart de ces fugues diffèrent du type de la fugue « classique ». On a publié récemment deux ouvrages sur Schumann, — *Schumann* tout entier, sa vie, ses œuvres et son temps : j'aurais préféré une étude spéciale et approfondie soit sur l'œuvre pianistique de Schumann (comparée à celles de Chopin et de Liszt), soit sur ses compositions vocales à plusieurs parties, soit sur celles de ses œuvres qui ont une forme classique. Au lieu d'un livre sur Berlioz en général, — livre qu'il faut refaire tous les mois, puisqu'on trouve chaque jour des documents nouveaux, — j'aimerais une étude sur l'*instrumentation de Berlioz* ; j'aimerais une étude critique sur les mazurkas de Chopin, sur les sonates de Mozart ou de Beethoven pour piano ou pour piano et violon, etc... Sur toutes ces œuvres, pourtant si connues, nous avons à peine quelques articles de revues, très généraux, et pas de travaux sérieux. Il faut éviter qu'à force de reculer la limite des sujets, on ne perde de vue ce qui est l'objet principal de l'histoire et de la critique. Il ne faut pas que la recherche des faits rares et la curiosité archéologique — peut-être aussi un reste d'habitudes littéraires — détourne de ce que l'admiration de tous a mis en première ligne

dans nos programmes ; en s'appliquant à de tels sujets, nos musicographes se mettraient tout de suite en communication avec le public et, sans abandonner leurs tendances « scientifiques », augmenteraient certainement le nombre de leurs lecteurs. Je ferme ici cette parenthèse, et je reprends l'exposé de mon sujet.

II. — *L'histoire musicale au Conservatoire.*

C'est, nous l'avons vu, sous l'influence d'une idée nationale, que les études d'histoire musicale se sont organisées en France au ^{xix}^e siècle. Toutes les initiatives fécondes dont j'ai parlé sont dues à un sentiment très vif et fier du génie français, et de l'unité de son histoire politique.

S'il est un établissement où nous puissions retrouver ce sentiment, et qui, pour être fidèle à ses origines, doive rester *national*, non pas seulement par la rédaction de son enseigne ou ses attaches avec le budget, mais par son application à se mettre en contact avec l'esprit du pays et à le servir par les moyens qui lui sont propres, c'est bien le Conservatoire. Il a été créé pour fournir un entraînement au courage militaire (1), pour enflammer les soldats sur le champ de bataille, pour rehausser l'éclat de ces fêtes civiques où la Révolution cherchait à réconcilier tous les citoyens. Dans le principe, il s'opposait à l'Opéra, institution monarchique destinée au dilettantisme et à l'oisiveté. Sous la Restauration, il eut l'honneur d'être supprimé comme une source de propagande républicaine.

Le Conservatoire réunit, en matière musicale, les trois formes d'enseignement : primaire (solfège), secondaire (harmonie) et supérieur (composition). Je n'ai ici qu'à indiquer sa contribution aux études d'histoire musicale. Il est arrivé assez tard à les organiser chez lui, le souci de l'art pour l'art et, *a fortiori*, celui de l'érudition, étant étrangers à son programme initial. Ici d'ailleurs, comme dans les comités organisés par Guizot en 1834, c'est par la littérature qu'on a commencé, ainsi que le montrent les dates suivantes.

Le décret signé au quartier impérial de Moscou par Napoléon, le 15 octobre 1812, avait décidé (titre VIII, § xciv) qu'il y aurait, au Conservatoire, un professeur de grammaire, d'histoire (politique) et de *mythologie* (sic) appliquée à l'art dramatique, pour les élèves qui se destinent au théâtre français (même

(1) Je rappelle les principales dates de son histoire. Le 1^{er} avril 1784 est fondée, à l'Hôtel des menus plaisirs, l'*Ecole royale de chant et de déclamation*. En 1789, après la prise de la Bastille, cette école est supprimée. Le capitaine d'état-major Sarrette, commandant la garde nationale de Paris, la remplace en 1792 par l'*Ecole gratuite de musique de la garde nationale parisienne*. Militaire, républicaine et patriotique, cette école est transformée, le 18 brumaire an II (8 nov. 1793), en *Institut national de musique*, et deux ans après, en *Conservatoire* (loi du 16 thermidor an III, 3 août 1795), sur le rapport de M.-J. Chénier, qui exalte les services rendus à la République par « les musiciens patriotes », soit dans les fêtes nationales, soit sur les monts d'Argonne, dans les plaines de Jemmappe et de Fleurus, aux Alpes, aux Pyrénées, en Belgique et en Hollande. Après lui, évoquant les mêmes souvenirs, Leclerc, député de Maine-et-Loire, parle magnifiquement de « l'entrée de la musique dans la Patrie » (séance du 3 frimaire an VII). Dans son discours d'ouverture du 1^{er} brumaire an V (22 oct. 1797), Sarrette raille, comme un « excès d'ineptie », le titre « d'Académie » conféré par l'ancien régime à l'Opéra. — Sous la Restauration, le 22 décembre 1815, l'intendance des menus plaisirs est rétablie. Le local où était installé le Conservatoire faisant partie des biens de la liste civile, le ministre de la Maison du Roi le rend à sa destination primitive. Le ministre de l'intérieur n'inscrit plus rien, à son budget, qui le concerne. A partir du 1^{er} avril 1816, l'ancienne école royale est rétablie. Le Conservatoire, alors dissous comme un foyer d'idées libérales, ne reprit son titre qu'en 1831.

idée dans le *Projet de réorganisation* de 1817, titre III, art. 10, et ch. II, art. 26, et dans l'*Arrêté d'organisation*, etc... du 29 déc. 1824). L'arrêté du 22 décembre 1854, signé du ministre d'Etat Achille Fould, créa « une classe d'histoire et de littérature au point de vue de l'art et du théâtre ». Le premier titulaire fut le célèbre Samson. Pour la musique, on resta longtemps dans la période des commissions et des vœux. En 1848, un aréopage composé d'Auber, Halévy, Lecoupey, Panseron, Levasseur, Benoist, Girard, Meifred, Marmontel, Bazin, Sansom, Provost, L. Perrot, Réty et d'Henneville, envoie au ministre un projet où il propose de dire : « Il y a, au Conservatoire, une classe d'histoire de la musique. » Il ajoute judicieusement : « La musique a son histoire, dont la connaissance est un élément essentiel d'une bonne éducation musicale. Les écoles, les styles, ont leurs monuments, que l'on ne peut comprendre parfaitement si on les isole des époques qui les ont *enfantés* (sic). Indépendamment de la partie biographique, qu'un véritable musicien doit connaître, car on aime à remonter de l'œuvre à l'auteur, l'histoire de la musique, c'est la musique elle-même dans sa génération, dans ses développements, dans ses formes, dans ses procédés, dans ses manifestations. » Ces excellentes paroles restent sans effet, probablement parce qu'on n'avait pas le professeur qu'il fallait. En 1870, une nouvelle commission (où figuraient E. About et E. Augier) propose un autre plan d'organisation, avec un enseignement divisé en neuf parties dont la septième devait être la suivante : *Esthétique et Histoire musicales. Notions scientifiques appliquées à la musique.*

Celui à qui l'on doit la réalisation de ce projet sans cesse ajourné, c'est l'auteur de *Mignon*, Ambroise Thomas. Le 31 août 1871, il écrivait au ministre pour lui demander la création de trois nouveaux cours constituant « un enseignement supérieur ». Le premier de ces cours devait être consacré « à l'esthétique et à l'histoire de la musique ». A. Thomas disait : « Le cours d'esthétique, plus particulièrement obligatoire pour les élèves des classes de composition, serait facultatif pour les élèves d'harmonie et les élèves les plus distingués de toutes les autres branches de l'enseignement. Des personnes étrangères au Conservatoire pourraient y être admises. Sans présenter ici un programme définitif de cours, voici toutefois quels en seraient les principaux éléments : *Histoire sommaire de la musique, depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours. Paléographie musicale. Notations. Exposé des divers systèmes musicaux. Musique sacrée et profane. Biographie des grands maîtres. Etude critique de leurs œuvres, etc ..* » — Programme énorme, écrasant, qu'on s'étonne de voir tranquillement exposé par un homme tel qu'Ambroise Thomas ! Sans doute, l'idée de cette innovation était parfaite. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les meilleurs musiciens français étaient d'une ignorance singulière sur l'histoire de leur art. Quand Gounod alla à Rome, il ne savait presque rien des chefs-d'œuvre de Beethoven ; Fanny Mendelssohn nous a décrit les effets extraordinaires que la révélation de cette musique produisit sur le futur auteur de *Faust*. Nous savons aussi, par le témoignage de M. Camille Saint-Saëns, que Berlioz ne connaissait pas mieux J.-S. Bach. Le simple bon sens voulait donc que cette lacune fût comblée ; mais, comme il arrive d'ordinaire, on allait trop loin ; dès le premier pas, on voulait dépasser le but. Le véritable cours d'« esthétique », pour un élève musicien, se fait dans la classe où on corrige ses devoirs d'harmonie, de contrepoint et de composition, ou même dans les classes

où l'on forme les chanteurs, les violonistes, les pianistes ; il est constitué par les observations de *détail* que fait le professeur, et non par une série de leçons sur des sujets abstraits ; la « science du beau », à la façon platonicienne, est, pour un artiste, chose vaine et même dangereuse. Quant à l'histoire, comment s'y serait-on pris, en 1871, devant les élèves du Conservatoire, pour « remonter aux temps les plus reculés » de la musique, pour instituer des études de « paléographie », pour faire un « exposé des divers systèmes de musique » ? Ambroise Thomas, — assez solidement installé dans sa position de compositeur populaire pour voir tout cela d'un peu loin et se permettre des indications superficielles — oubliait que pour étudier la théorie musicale antérieure au xvi^e siècle seulement, il faut connaître le latin et le grec, — sans parler des « divers systèmes musicaux » (il s'agit sans doute de l'Orient ?) et de la « paléographie », accessibles seulement à des humanistes ayant une instruction spéciale. La nécessité d'une culture très étendue et très précise a été et sera l'écueil des tentatives de ce genre dans des écoles purement musicales. La grande erreur fut de croire que, pour enseigner l'histoire générale de la musique, il suffisait d'être un compositeur ou un virtuose et de connaître les classiques depuis l'époque de Lulli.

Nous touchons ici à un point capital de mon sujet. Je dois, au passage, marquer aussi nettement que possible la différence nécessaire qui sépare les études d'histoire musicale faites au Conservatoire et les mêmes études faites dans une de nos Universités ou au Collège de France. L'histoire musicale, si on veut la pousser un peu plus loin que le xvi^e siècle et la faire d'une façon complète, exige la connaissance des langues anciennes, et, en général, cette culture très complexe que l'on désigne sous le nom de « philologie classique ». Un exemple entre cent. On m'accordera bien que dans un cours d'histoire musicale, il faut expliquer comment notre mode majeur, réalisé sur la gamme d'*ut*, a pris une place prépondérante ; or, pour cela, il est indispensable de remonter au célèbre ouvrage de Glaréan, paru en 1547 : cet ouvrage est écrit en latin, et il a pour titre deux mots grecs : *Dodekachordon* ! Il en est absolument de même, si on veut remonter aux origines du contrepoint et à l'étude de ses premières formes. Si l'on ne possède pas la culture nécessaire, si l'on n'est pas capable de lire dans le texte original les théoriciens de la Renaissance, du moyen âge et de l'antiquité, on est arrêté à chaque instant, ou obligé de recourir à des ouvrages de seconde main et de voir les choses par les yeux d'autrui, ce qui est à la fois la négation de toute critique et la négation de l'enseignement supérieur tel que nous le comprenons ici. De telles études appartiennent donc, en principe, à l'Université. Je ne veux pas dire qu'en dehors de nous il n'y ait des historiens très sérieux de la musique ; mais, s'il y en a, c'est qu'ils ont passé par l'Université et ont été familiarisés par elle au maniement de l'outillage indispensable. Au Conservatoire, il en est autrement : peut-on, quand le sujet l'exige, parler latin ou grec ? étudier de près le texte d'un manuscrit ? user de toutes les ressources de la critique historique ? Peut-on traiter à fond les problèmes de l'histoire, avec la méthode appropriée, devant des jeunes gens qui sont avant tout des artistes et qui suivront plus tard la carrière du virtuose ou du compositeur ? Certes, plus d'un professeur de musique pourrait le faire ; mais alors même qu'il le pourrait, grâce à son éducation personnelle, il ne le devrait pas. Les élèves du Conservatoire doivent rester étrangers à l'érudi-

tion pure. On leur apprend l'harmonie, mais ce serait une faute que les faire entrer dans l'analyse des systèmes sur lesquels on a essayé de fonder l'harmonie. Ils doivent savoir comment leur art s'est développé, et connaître les principales « époques » de son évolution ; mais ce serait une faute que les attarder dans ces minutieuses enquêtes dont l'objet est de fixer les menus détails d'une théorie scientifique ou d'une biographie. Ce qu'il leur faut, c'est une histoire musicale surtout faite au point de vue pratique, c'est-à-dire simplifiée, dessinée à grands traits, illustrée surtout par des exemples caractéristiques. Les rôles sont donc nettement distribués : là, des études dont l'objet pratique n'est jamais perdu de vue, et où l'histoire n'est qu'un complément discret de l'art pur ; ici, des études où l'art n'est envisagé que dans ses rapports avec la science et avec la vie sociale. On serait embarrassé pour dire lequel de ces deux rôles est le plus beau.

L'arrêté du 12 septembre 1871 donna satisfaction à Ambroise Thomas. Le professeur nommé pour cette chaire d'esthétique et d'histoire fut Barbereau. Barbereau était né en 1799 ; il débutait donc à 72 ans ! Après un an d'exercice, il dut démissionner. Il eut pour successeur Gautier (1872-1878), *professeur d'harmonie et d'accompagnement* (depuis 1864), premier prix de violon en 1838, et second prix de Rome en 1842 ; son titre de « critique musical dans divers journaux » avait beaucoup contribué à le faire nommer. Après ces divers essais, parut le titulaire actuel, M. Bourgault-Ducoudray, à la fois artiste et savant, compositeur de premier ordre, possédant toutes les qualités nécessaires à une fonction de ce genre. A vrai dire, ce cours a été suivi assez longtemps par des gens du monde plus que par les élèves de l'École, soucieux avant tout d'apprendre leur métier de compositeurs ou de praticiens, et assez dédaigneux de la philosophie ou de l'érudition ; de plus, les exécutions vocales et instrumentales y tiennent une place prépondérante et lui donnent une tendance marquée vers la « classe d'ensemble ». Le progrès, c'est que le principe de l'obligation, déjà formulé en 1892 dans un projet de réorganisation, ait été récemment imposé aux élèves des classes de composition et d'harmonie ; la lacune (à notre point de vue), c'est que, pour justifier cette mesure, le professeur est obligé, en vertu d'instructions officielles, de laisser de côté tout ce qui, dans l'histoire de la musique, est sans rapport direct avec les études pratiques du Conservatoire. En somme, le programme purement historique et scientifique tracé par Ambroise Thomas n'a pas été et ne devait pas être suivi.

Voyons donc maintenant ce qui a été fait dans l'Enseignement supérieur de l'Université, où l'Histoire de la musique, telle que nous la comprenons, est à sa vraie place. Nous aurons à reparler de la contribution du Conservatoire, quand nous nous occuperons des Concerts donnés par la *Société* qui porte son nom.

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)

Publications nouvelles.

LES VIEILLES CHANSONS publiées par Schott frères, à Bruxelles (chansons populaires, crâmignons, noëls et rondes, harmonisés pour chœur mixte avec ou sans accompagnement de piano, par J. Théodore Radoux, directeur du Conservatoire royal de musique de Liège, Albert Dupuis, compositeur, et Charles Radoux, compositeur, professeur au Conservatoire royal de musique de Liège. Avant-propos de M. Victor Chauvin, professeur à l'Université de Liège).

Toutes les provinces ont des chansons locales, et souvent telle chanson dite « populaire » se répand dans le monde sans qu'on sache exactement son origine ; l'auteur est mort obscurément depuis longtemps, jamais il ne connaîtra l'essor qu'a pris son œuvre. Beaucoup de ces chansons ont été transcrites pour chant et piano par des folk-loristes adroits ; mais bien souvent ces petites œuvres gagneraient à être harmonisées pour les voix seules et à être chantées en chœur.

Ce travail d'arrangement est particulièrement délicat. Il importe avant tout de conserver sans la dénaturer la ligne mélodique de la chanson originale, et de lui donner une parure conforme à la pensée musicale exprimée. C'est ce qu'ont parfaitement compris MM. Radoux père et fils, et M. Albert Dupuis, et il y a lieu de féliciter hautement ces trois savants musiciens de la façon piquante et artistique dont ils ont serti les 43 chansons — dont plusieurs sont de vraies perles — qui constituent ce recueil.

Presque toutes ces chansons sont populaires dans le pays wallon, et M. Richard Ledent, qui a assumé la tâche de les traduire en français, a dû renoncer à adapter certains crâmignons qui perdraient trop à être traduits. Le mot crâmignon, que j'ai vainement cherché dans le Dictionnaire de musique de Hugo Riemann, sert à désigner en Belgique une chanson populaire, à la fois humoristique et naïve, et comptant un nombre assez étendu de couplets.

Je ne saurais résister au plaisir de vous citer quelques-uns des jolis morceaux qui constituent ce recueil.

C'est par la fameuse ronde *Mon pèr' m'a donné un mari* que l'ouvrage débute. M. Charles Radoux a donné à cette chanson une tournure toute schumanienne. Je ne plaisante pas : le tutti *Mon Dieu ! quel homme...* fait penser au début de l'allegro de la *Symphonie en ut* du maître de Zwickau. Le n° 2 est un noël wallon : *Bon Dieu ! que l'air est froid !* d'une inspiration savoureuse et touchante.

Ah ! Valentin (n° 5), chanson à boire pleine de verve et de bonne humeur ; *Vole, mon cœur vole* (n° 7), chœur très court et absolument exquis ; une autre chanson pour voix seules (n° 10), *Soldat qui reviens de la guerre*, qui se chantait jadis beaucoup en France, est, paraît-il, d'origine néerlandaise. Je m'en voudrais de ne pas citer le crâmignon de *Piron* (n° 11), que je me souviens avoir entendu à l'Exposition de Liège, ainsi que la ronde populaire *Trois jeunes tambours* (n° 21). Un autre crâmignon fort comique, c'est *Harbouya* (n° 27). Le noël (n° 29) *A solis ortus cardine*, harmonisé par M. T. Radoux, montre de quelle admirable manière M. Radoux sait traiter les voix *a cappella*. Mais il me faut abréger. Citons encore *Bonsoir voisine* (n° 38), noël wallon

dans lequel on passe du profane au sacré ; un petit bijou : *A Paris y a quatre-vingts fillettes* (n° 41), et pour finir (n° 43), un thème pompeux : *Valeureux Liégeois*.

Toutes ces œuvres peuvent être exécutées sans déploiement de grandes masses vocales, et les sociétés chorales mixtes auront tout profit à les adopter ; les *Vieilles Chansons* feront les délices de leurs concerts.

HENRI BRODY.

Actes officiels et informations.

CONCERTS DU CHATELET. — Le dimanche 21 octobre, à son arrivée au pupitre, M. Ed. Colonne a été l'objet d'une chaleureuse ovation. L'Association qu'il dirige avec tant d'autorité entrain en effet dans sa 33^e année, et le public a voulu marquer sa reconnaissance au chef éminent pour les services qu'il a rendus. Pour caractériser une si brillante carrière, nous cédon la plume à M. Charles Malherbe, qui en a parlé en excellents termes :

L'Association artistique vient d'atteindre sa trente-troisième année d'existence, et son fondateur peut en ressentir quelque légitime orgueil, car, si pareille longévité semble déjà chose rare, ce qu'il faut considérer comme un fait unique dans les annales des concerts en France et à l'étranger, c'est que, trente-trois ans après sa création, cette Société, toujours prospère, ait encore à sa tête, pour la diriger avec la même ardeur et la même énergie, celui qui fut, dans ses rangs, l'ouvrier de la première heure.

... C'était en 1873. Un jeune éditeur nommé Georges Hartmann avait, peu d'années auparavant, ouvert sur le boulevard de la Madeleine un petit magasin de musique qui ne devait pas tarder à s'agrandir et à prospérer. Homme de goût, intelligent, actif, il avait, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'instinct inné de l'œuvre d'art ; il la pressentait et devinait avec un merveilleux coup d'œil le sol où elle pouvait germer. Avide de formules nouvelles, ou plutôt las de toute formule, il aspirait à marcher de l'avant ; et comme il possédait cette force mystérieuse, faite de charme et d'autorité, qui attire et qui s'impose, il avait promptement réussi à grouper autour de lui presque tous, disons même tous les talents de la jeune école. Il commandait alors à une troupe qui comptait dans ses rangs Georges Bizet, César Franck, Léo Delibes, Ernest Guiraud, Edouard Lalo, de Castillon, Benjamin Godard, V. Joncières, tous, hélas ! disparus, et parmi les vivants : MM. Saint-Saëns, J. Massenet, Th. Dubois, Paladilhe, pour ne parler que des maîtres.

Un jour vint où il ne suffit plus à ce hardi novateur de vendre du papier noirci de notes. Il voulut produire au dehors les œuvres que ce papier représentait, donner la vie à ces notes, répandre enfin dans la foule le nom de tant de jeunes compositeurs qu'elle avait trop longtemps ignorés.

Alors il loua pour le dimanche la salle de l'Odéon ; il recruta un orchestre dont il confia la direction à M. Edouard Colonne, alors tout à fait inconnu, et, bravement, plus riche d'espoir que d'argent, il ouvrit, le 2 mars 1873, le *Concert national*, en donnant une première matinée d'orchestre. Telle est l'origine de l'Association artistique.

Six concerts ordinaires et deux « spirituels » avec chœurs furent donnés au cours de cette saison.

Pour avoir une idée de l'empressement avec lequel le public s'était rendu à

l'appel des organisateurs, un simple détail suffira : jamais les bureaux n'ouvrirent le jour du concert, toutes les places ayant été prises d'avance en location ! Il semble que de gros bénéfices auraient dû répondre aux sacrifices consentis, à la peine dépensée. Mais le prix modeste des places, dont les meilleures étaient cotées à 3 francs, permettait de réaliser une recette de 2.000 à 2.500 francs au maximum ; et, si l'on put joindre alors les deux bouts, ce fut grâce à la munificence de M^{me} Erard, qui fit don au *Concert national* d'une somme de 6.000 francs.

En 1874, l'Odéon fut abandonné pour le Châtelet, et le bilan de l'année put se résumer en deux mots : succès d'art, insuccès d'argent.

G. Hartmann hésitait à poursuivre une campagne où venait de s'engloutir toutes ses économies. C'est alors que M. Ed. Colonne eut l'idée de constituer son orchestre en société et de tenter à nouveau la fortune. L'Association artistique était fondée.

Les premiers temps, certes, furent difficiles, et les sociétaires fondateurs, dont un tout petit nombre, fiers vétérans, restent encore à leur poste, pourraient dire quels sacrifices on s'imposait en ces temps lointains, à quel faible cachet on était réduit, et quels profits dérisoires on se partageait. Mais le travail et la persévérance surmontent bien des obstacles. Chaque saison nouvelle voyait grossir le chiffre des abonnés ; la foule commençait à délaisser le Cirque d'hiver pour le Châtelet, et la caisse sociale se remplissait peu à peu. L'Association avait conquis enfin sa place au soleil de l'art ; de plus en plus elle affirmait sa vitalité ; désormais, elle était devenue un des éléments indispensables de la vie musicale de Paris.

Trente-trois ans de concerts ne se racontent pas en quelques lignes de notice ; il faudrait, pour consigner tous les souvenirs qui s'y rapportent, les pages d'un gros livre.

Lors de sa fondation, l'Association artistique s'était proposé de « populariser » la musique française et étrangère. Elle a, plus qu'aucune autre, atteint ce résultat, car elle peut compter comme principaux éléments de sa fortune l'infinie variété de ses programmes et le nombre considérable de premières auditions. Mais ici la quantité ne compterait guère sans la qualité, et cette qualité, deux causes l'ont produite : d'une part la valeur d'exécutants remarquables, recrutés avec le plus grand soin, et souvent même véritables virtuoses ; d'autre part, le mérite personnel d'un chef d'orchestre éminent, dont le renom n'est pas moindre à l'étranger qu'en sa patrie, car il a dirigé en Allemagne, en Russie, en Italie, en Autriche, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Portugal, en Danemark, en Espagne, en Pologne, en Bohême, en Hongrie, en Ecosse, en Amérique. Or, la place qu'il a conquise, il la doit à un grand savoir, à une intelligence rare, à une infatigable activité, à un esprit d'initiative toujours en éveil. L'âge ne semble pas avoir de prise sur lui ; respectueux du passé, il sait être de son temps et même le devancer ; la nouveauté l'attire ; il n'est pas seulement l'homme de *la Damnation de Faust* (encore qu'il y ait eu jadis quelque mérite à se souvenir d'elle, quand tout le monde l'avait oubliée) ; il marche en avant, et cette hardiesse n'a d'égale que sa probité artistique. En mainte circonstance, je l'ai vu sacrifier son intérêt personnel à la cause de la musique pure. Il a renoncé, j'en pourrais fournir le témoignage, à des œuvres signées de noms connus, parce qu'il ne les tenait pas, malgré quelque chance de

succès, pour dignes de leur auteur; en revanche, il a reçu des œuvres de « jeunes » parce que, sans se préoccuper d'une issue favorable ou non, il y trouvait la trace d'un vrai mérite.

S'il vivait encore, le maître César Franck confirmerait cette assertion, car il fut de ceux qu'on dédaignait, et que parfois même on écartait avec brutalité; au Châtelet, il fut toujours accueilli avec les honneurs qu'il méritait. M. Ed. Colonne peut noter avec quelque satisfaction que le premier grand ouvrage avec chœurs dirigé par lui en 1873 fut *Rédemption*, et qu'en 1906, il est encore seul à donner intégralement *les Béatitudes*. A trente-trois ans de distance, son admiration et sa foi n'ont pas varié. Elles lui assurent toutes les sympathies, et, en particulier celles de ses sociétaires. Ce bâton dont il est justement fier, il le tiendra d'une main ferme tant que la nature lui conservera la sûreté de son bras, la finesse de son oreille et la vigueur de son esprit. Il a célébré déjà ses noces d'argent avec l'Association artistique; peut-être célébrera-t-il ses noces d'or. Il faut le souhaiter pour lui, pour elle et pour l'Art.

CHARLES MALHERBE.

THÉÂTRES POPULAIRES. — Au cours de la discussion du budget des Beaux-Arts pour 1906, la Chambre des députés a voté l'ordre du jour suivant :

« La Chambre, approuvant les déclarations du Gouvernement, l'invite, en « s'inspirant des conclusions de la Commission des Théâtres populaires, à « déposer un projet de loi organisant les théâtres populaires à Paris et dans « les départements. »

En conséquence de ce vote, il a été institué 3 commissions techniques dont l'une est chargée d'examiner toutes les questions financières se rapportant à la création de ces théâtres. Le moyen préconisé pour obtenir le résultat désiré sans que l'État participe pécuniairement à l'édification de ces théâtres, serait soit une loterie, soit une émission de bons à lots.

A cet effet, l'Administration des Beaux-Arts a cru devoir s'assurer le concours d'un représentant du Crédit Foncier de France pour fournir à la Commission technique toutes les indications qui lui seront nécessaires.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 septembr.	<i>Le Freischütz. — Coppélia.</i>	Weber. L. Delibes.	17.214 41
24 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	20.941 41
26 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.477 76
28 —	<i>Aïda.</i>	Verdi.	18.034 41
1 ^{er} octobre	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	19.041 41
3 —	<i>Le Freischütz. — Coppélia.</i>	Weber. L. Delibes.	13.488 76
5 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.305 91
6 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	16.253 »
8 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	17.330 41
10 —	<i>La Valkyrie.</i>	R. Wagner.	18.640 76
12 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	Saint-Saëns. Busser.	19.215 91
13 —	<i>Guillaume Tell.</i>	Rossini.	11.933 »
15 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	14.971 41
17 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	22.143 76
19 —	<i>La Valkyrie</i>	Wagner.	18.829 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 septembr.	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	5.898 50
21 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	8.612 »
22 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	9.241 50
23 —	<i>Lakmé. — La Fille du Régiment.</i>	L. Delibes. Donizetti.	4.699 50
24 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.599 »
25 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	9.247 50
26 —	<i>Le Barbier de Séville. — Les Noces de Jeannette.</i>	Rossini. V. Massé.	7.637 50
27 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	8.740 50
28 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.204 50
29 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	8.985 50
30 — matinée	<i>Le Chalet. — La Traviata.</i>	Adam. Verdi.	3.202 50
30 — soirée	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.633 50
1 ^{er} octobre	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.594 »
2 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.342 50
3 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.630 50
4 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.535 »
5 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.876 50
6 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.790 50
7 — matinée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.807 »
7 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	7.377 50
8 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	4.603 50
9 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.766 »
10 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	8.697 50
11 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.594 50
12 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.752 »
13 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	8.507 »
14 — matinée	<i>Cavalleria Rusticana. — Lakmé.</i>	Mascagni. L. Delibes.	4.683 »
14 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.971 50
15 —	<i>Le Domino noir.</i>	Auber.	4.061 50
16 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.856 »
17 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.198 50
18 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	8.665 50
19 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.065 50

Comme on le voit, c'est toujours la *Manon* de M. Massenet qui vient la première : et l'*Aphrodite* de M. Erlanger fait aussi de très belles recettes. — A l'Opéra, le *Faust* de Gounod continue à jouir d'une faveur exceptionnelle.

— M. Raymond Marthe, l'excellent professeur, a repris ses leçons de violoncelle et d'accompagnement, 127, rue de Sèvres.

— M. Paul Séguy a repris ses cours et leçons de chant, diction lyrique et dramatique, ensemble vocal et mise en scène, 93, rue Jouffroy.

CONSERVATOIRE. — Un buste du Président de la République a été offert par l'Administration des Beaux-Arts pour être placé dans le salon de la loge d'honneur de la salle des concerts au Conservatoire national de musique et de déclamation.

SOCIÉTÉ J.-S. BACH (salle de l'Union, 14, rue de Trévis). — Voici le programme du premier concert qui aura lieu, comme nous l'avons annoncé, le vendredi 16 novembre avec le concours de M. Georges Walter : cantate *Mein liebster Jesus ist verloren* (fragments), MM. G. Walter et Jan Reder ; *Concerto Brandebourgeois*, pour violon principal, 2 flûtes et orchestre, MM. Enesco, Hasselmans et Krauss ; cinq *Geistliche Lieder*, M. Georges Walter ; 1^{re} partie de

la Passion selon saint Jean : l'évangéliste, M. G. Walter ; soprano, M^{lle} Eléonore Blanc ; Jésus, M. Jan Reder. Soli, orchestre et chœurs sous la direction de M. Gustave Bret.

Rappelons que les demandes d'abonnement et de renseignements doivent être adressées 9 bis, rue Méchain.

LE MANS. — M. Pioger Joseph est nommé professeur de trombone à l'Ecole nationale de musique.

M. Moraux Maurice est nommé professeur de solfège à la même école, par arrêté préfectoral en date du 17 octobre courant.

L'ORCHESTRE DES CONCERTS LAMOUREUX EN ALLEMAGNE. — M. Chevillard fait en ce moment une tournée en Allemagne avec son orchestre. Le *Signale für die Musikalische Welt* nous apprend que le dernier concert donné à Leipzig, le 21 octobre, a eu un succès d'enthousiasme, « bien que le nombre des auditeurs laissât un peu à désirer ». Le journal allemand déclare qu'il n'a jamais entendu exécuter avec autant de perfection la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Le *Carnaval romain* de Berlioz a produit un effet de « fascination ».

KURSAAL DE PARIS. — La direction du Kursaal (concerts populaires Sechiari) nous communique le très brillant programme du premier concert qu'elle doit donner à Paris dans la seconde quinzaine de novembre ; nous sommes assuré qu'une telle entreprise obtiendra le plus vif succès.

CHORALE DES LYCÉES DE JEUNES FILLES DE PARIS. — Le comité de direction de cette chorale s'est réuni à la Sorbonne, le 18 octobre, sous la présidence de M. Liard, membre de l'Institut, recteur, assisté de M. Jules Combarieu, inspecteur de l'Académie de Paris. Etaient présentes toutes les directrices des lycées de Paris, les professeurs de chant, et quelques dames étrangères à l'Université.

Après avoir revu un à un les articles des statuts de la société, le comité a nommé une secrétaire générale (M^{lle} Provost, directrice du lycée Fénelon), une trésorière générale (M^{ll} Stoud, directrice du lycée Molière), et un chef d'orchestre, chargé, pendant trois ans, de diriger les ensembles musicaux publics (M. Gabriel Pierné). Il a décidé qu'en vue du prochain concert annuel, les œuvres suivantes seraient immédiatement mises à l'étude : a) *Un jour sur le pont de Tréguier, Adieux à la Jeunesse, le Sabotier* (airs populaires, tirés du recueil des chansons de basse Bretagne publié par M. Bourgault-Ducoudray) ; b) *les Danses de Lormont*, de César Franck ; c) *Soleil* (id.) ; d) *Hymne*, de Bourgault-Ducoudray ; e) *Printemps*, de G. Marty.

— L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro une note historique sur la clé d'*ut*.

— M. Henri Allorge nous communique les bonnes feuilles d'un recueil de poésies très original qui est sous presse (*Clavier des harmonies*), et qui est entièrement consacré à la musique et aux musiciens. Il y a là un sonnet sur... la fugue, qui n'est pas banal !

LA SUBVENTION DE L'OPÉRA. — Dans *le Matin* du 28 octobre, M. Couyba, rapporteur du budget des beaux-arts, trouve injuste qu'on paie à l'Opéra une subvention de 800.000 fr. fournie par des contribuables qui, pour la plupart, ne vont pas dans les grands théâtres. — Faut-il encore réfuter cette erreur ? L'Opéra n'est pas seulement fait pour la musique ; il joue un rôle considérable

dans l'économie sociale. Il contribue à la richesse publique par les multiples dépenses de tout ordre qu'il impose aux riches, et qui font rentrer l'argent dans la bourse des pauvres. Plus l'Opéra sera un foyer de vie luxueuse et « aristocratique », si l'on peut encore prononcer ce mot, plus les petits contribuables en profiteront, sans qu'ils s'en doutent bien souvent !

CONCERTS POPULAIRES SECHIARI. — Voici le très beau programme d'ouverture des concerts populaires Sechiari, le jeudi 22 novembre, à 9 heures, au Kursaal, 7, avenue de Clichy : ouverture du *Freischütz*, Weber ; *Largo* et *Menuet*, Haendel ; concerto n° 4 de Mozart, exécuté par L. Diémer ; symphonie n° 39, Mozart ; prélude et mort d'Yseult, Wagner ; *Komarins kaja* (1^{re} audition), Glinka. Nous rappelons que le public sera admis à fumer et à consommer, ainsi qu'aux concerts de la Société Philharmonique de Berlin, et que le prix des places ne sera que de 2 fr. et 3 fr. La salle du Kursaal contient 1200 places, et un système perfectionné de ventilation supprimera les inconvénients de la fumée.

Parmi les solistes devant se faire entendre, nous relevons les noms de Jeanne Raunay, Jane Hatto, Louis Frölich, Harold Bauer, Cornélis Liégeois, Alfred Cortot, etc.

VENTE D'AUTOGRAPHES. — Dans la collection d'autographes que M^e Delestre vient de disperser à l'Hôtel des Ventes, avec la collaboration de M. Noël Charavay, savant expert, on remarquait des documents, des lettres et des pièces, fort intéressants. Parmi les autographes signés d'auteurs dramatiques, de compositeurs de musique et d'artistes célèbres, on doit citer : un morceau de musique (mazurka), autographié par *Frédéric Chopin*, qui a atteint 150 francs ; une pièce datée du 24 novembre 1836, par laquelle l'illustre compositeur reconnaît avoir vendu à Maurice Schlesinger la propriété, pour la France, de sa composition intitulée : 12 grandes études pour piano, a été payée 51 francs. Une lettre de *Dumas fils*, où il décline l'offre d'une collaboration, a été obtenue pour 12 francs. « Il m'est impossible, dit le célèbre auteur dramatique, de travailler pour une époque déterminée. J'ai besoin de penser beaucoup à ce que je fais, et souvent, quand j'y ai pensé, je renonce à le faire ».

Une curieuse lettre d'amour écrite par *Favart* à « M^{lle} Justine », sa femme, a été acquise pour 30 francs.

Une très intéressante correspondance d'Octave Feuillet à Samson, au sujet du *Village*, a fait 30 francs. On a donné 52 francs d'une fort belle lettre de Hérold à M. Dubois, par laquelle le célèbre auteur de *Zampa* et du *Pré aux clercs* lui annonce son mariage ; cette lettre est datée du 27 novembre 1827.

Pour la minime somme de 5 francs, on a eu la *Valse de la Mascarade*, dédiée à M^{me} Johnson, morceau de musique autographié par Hervé.

Une spirituelle lettre de Mistral, où il proteste contre une insinuation qu'il est l'ennemi de la langue française, a atteint 30 francs. L'auteur de *Mireille* ne demande pas que le provençal soit seul enseigné dans les écoles, il demande seulement qu'il y ait sa place à côté du français.

Une intéressante lettre de Scribe à Samson, relative à une pièce dans laquelle il avait écrit un rôle pour Madeleine Brohan, a été vendue 15 francs ; une lettre de Rachel à une amie a été payée 35 francs. La célèbre tragédienne annonce sa rentrée dans *Mithridate* ; elle est satisfaite de l'accueil du public.

Une autre lettre, où la grande tragédienne fait part à une amie des succès qu'elle obtenait à Lyon dans *Polyeucte*, succès qui lui valurent des applaudissements, des fleurs et une charmante couronne, a été adjugée à 32 francs.

HÉBERT ROUGET.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE.

FÊTE DE LA TOUSSAINT

A l'occasion de la fête de la Toussaint, les coupons de retour des billets d'aller et retour délivrés à partir du 27 octobre, seront valables jusqu'aux derniers trains de la journée du 5 novembre 1906.

Le Gérant : A. REBECQ.