

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 23 (sixième année)

1^{er} Décembre

1906.

A nos abonnés. — *A la fin du présent mois, la Revue musicale aura atteint sa sixième année. Fondée dans un but de vulgarisation artistique et scientifique, et nullement pour une entreprise commerciale, étrangère à tout esprit de coterie, rédigée par une élite d'artistes et d'éminents Professeurs, elle comble une lacune et répond à un besoin par la façon dont elle comprend les études musicales, en élargit l'horizon, en varie les points de vue, en précise les notions essentielles. Elle espère que ses abonnés, en lui restant fidèles, voudront bien lui gagner aussi de nouveaux concours. Nous les prions de vouloir bien nous envoyer par mandat, avant le 12 décembre, le montant de leur abonnement pour 1907, et, — au moment où nous allons faire réimprimer les adresses, — de nous indiquer très lisiblement les rectifications d'orthographe, de titres, etc... qu'il convient de faire. Les quelques personnes qui reçoivent d'office la Revue sont priées de nous envoyer des communications (documents inédits, notes critiques, etc...), à moins qu'elles ne veuillent bien s'inscrire sur nos listes d'abonnés. — Nous demandons qu'on ne nous impute pas certaines négligences de la Poste !*

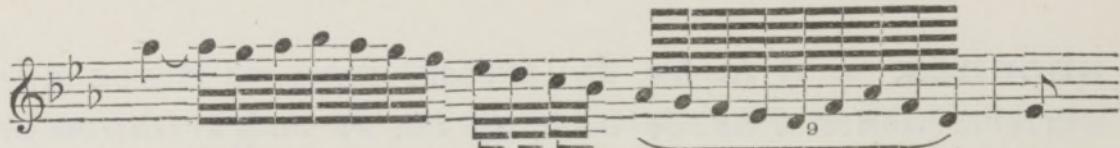
Les œuvres récemment jouées à Paris.

LA « SONATE PATHÉTIQUE » DE BEETHOVEN. — Je complète ce que je disais de Beethoven, dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, à propos de l'*Appassionata*, si bien exécutée par M. Jean Batalla. Plus que toute autre, la *Pathétique* est un spécimen de cette emphase oratoire dans le genre noble qui est la marque du XVIII^e siècle :



Ce début en forte immédiatement éteint par un piano ; cette formule rythmique avec série de triples croches ; la répétition en progrès ascendant avec ce saut d'octave dans l'attaque de la basse : tout ici est pompeux, académique, apprêté,

avec un parti pris ou une habitude de « noblesse » ; je n'emploie ce mot ni dans un sens péjoratif ni dans un sens élogieux, mais dans un sens historique. Beethoven est « pathétique », non pas à la façon d'un moderne, en essayant de laisser parler la nature, mais comme l'était M. de Buffon dans ses plus beaux discours, ou comme l'était Jean-Jacques dans des prosopopées dignes de Cicéron. Analysez de près ce trait en paraphe brillant, avec sa double broderie initiale (broderie inférieure et supérieure du *la b*) et son arpège final, qui sert de conclusion à la première phrase de cette introduction, et dites-moi si ce n'est pas l'estampille reconnaissable de l'ancien régime, ami des redondances de style (dans le genre sérieux) :



Même observation pour la fin de l'introduction. Tout cela constitue ce que les maîtres antiques de l'éloquence appelaient « un exorde dans le *genre sublime* ». Et cela ne nous oblige nullement à rabaisser Beethoven, mais nous permet de le situer dans l'histoire, de ne pas le louer à contre-sens, de le rattacher au siècle dont il a le tour d'esprit. Il n'est pas (ici au moins) de la famille des passionnés naïfs, comme furent Saint-Simon, Diderot, Berlioz, mais de la famille des grands orateurs très classiques et experts en rhétorique, qui, avant de traduire un sentiment très fort dans un beau mouvement, arrangeaient les plis de leur toge. Relisez quelques pages de M^{me} de Staël dans *Corinne* ; voyez comment elle fait parler ses personnages, et vous comprendrez mieux ce que je veux dire. — L'*Adagio cantabile* de cette sonate :



est très beau, mais encore du *genre sublime*. Il paraît moins déterminé par un sentiment réel que par le souci de la composition et du plan, car ces doubles croches égales forment contraste avec ce qui précède. La phrase a partout une rondeur et un équilibre inconciliables avec l'état d'esprit d'un artiste qui serait emporté dans un orage de passion intérieure et qui ne ferait pas passer avant tout le *quod decet* et les règles traditionnelles de son art. C'est à mon avis une erreur de voir en Beethoven, comme l'a fait M. Vincent d'Indy, un homme « malade » (musicalement). Les pages qui justifieraient cette manière de voir sont exceptionnelles, peu nombreuses, et il ne faut pas les interpréter arbitrairement. Beethoven fut sans doute un malade, hélas ! très réel et eut bien des révoltes ; mais sa musique, au lieu d'exprimer son caractère (nous pouvons dire : son très mauvais caractère) et ses souffrances de toutes sortes, était pour lui une libération. Se fonder sur l'étude de l'homme (anecdotes biographiques, lettres, testament, etc...) pour apprécier l'artiste me paraît la pire des méthodes. — Il y a dans les œuvres de Beethoven, parmi beaucoup de choses qu'une étude précise n'a jamais songé à dégager avec exemples à l'appui, d'autres traits caractéristiques de l'esprit du XVIII^e siècle et de l'ancien régime. Nous y reviendrons.

CANTATE DE J.-S. BACH, POUR LE PREMIER DIMANCHE APRÈS L'ÉPIPHANIE (« MEIN LIEBSTER JESUS IST VERLOREN »), AU PREMIER CONCERT DE LA SOCIÉTÉ BACH, DIRIGÉ PAR M. BRET. — Le vrai point de vue, pour comprendre une œuvre de ce genre, ne doit pas être celui de l'art pur. Je m'explique par un exemple. Voici un évêque du XVIII^e siècle qui écrit une lettre pastorale à ses paroissiens pour leur donner des instructions à propos d'une fête de l'année liturgique. Si, aujourd'hui, nous faisions lire cette lettre dans un théâtre ou dans un salon en la présentant comme un morceau de *littérature*, serait-ce bien juste? On est un peu dans le même cas, quand on exécute, au concert, ces cantates destinées au culte, écrites en dehors de l'expression musicale telle que la comprend l'esprit profane, et ne relevant de la critique ni au moment où elles ont été composées ni aujourd'hui, car elles sont inséparables d'une fonction pour le service d'une communauté. — « Mon bien-aimé, tu m'abandonnes... où trouverai-je mon Jésus? où donc est le chemin que mon cœur cherche?... » Le musicien qui ne serait que musicien serait tenu de traiter un tel sujet en déployant de grandes ressources expressives, et en montrant une psychologie à la fois profonde et subtile. Bach est sans doute expressif, car il n'y a pas de musique sans cela, mais il l'est discrètement, et d'une façon qui partout ailleurs serait insuffisante; il fait bien, ici et là, sur des mots importants du texte, quelques images musicales, mais exagérer l'importance de ces images « descriptives » serait le juger à contre-sens. Bach est le compositeur qui s'adapte, sans la moindre passion, à un service défini, continu, réglé en dehors de lui; en une telle œuvre, il n'a pas à étaler une imagination à la recherche de la couleur; il n'a pas même à faire intervenir sa personnalité foncière d'artiste. Sa cantate est d'ailleurs d'une belle facture, bien que médiocrement écrite pour les voix. On n'y trouve aucun de ces « effets », aucune de ces analyses de détail qui caractérisent la manière moderne. Le récitatif, qui évoque l'idée anachronique de R. Wagner, semble écrit au courant de la plume; l'*arioso* ne s'individualise jamais dans une formule rythmique trop accentuée; le choral a pour règle de procéder collectivement. Malgré quelques rares touches de couleur, l'ensemble a une haute valeur objective, bien que, au concert, tout cela paraisse un peu *grisaille*.

« CONCERTO BRANDEBOURGEOIS » N° 5, EN RÉ MAJEUR, POUR PIANO, VIOLON ET FLUTE, DE J.-S. BACH (A LA MÊME SOCIÉTÉ M. BRET). — Ceci, c'est un enchantement; une œuvre que nous saissons par sympathie directe. Ce concerto est une merveille de grâce et de légèreté; c'est le badinage souriant du génie. Dès la première mesure, les trois parties marchent à vive allure, indépendantes et amies, sans que l'intérêt faiblisse un seul instant: et c'est un jeu infiniment aimable de réponses, d'imitations, une suite ininterrompue, joliment disciplinée, d'ébats de toute sorte, emportés dans un mouvement sans trêve, qui ne s'arrête que parce qu'il faut bien faire une fin. Il y a là un contrepoint qui est une joie de vivre et d'aller de l'avant; une science d'écriture devenue un art instinctif de l'élégance; une verve, une richesse d'idées et de formes, un jaillissement, qui tiennent du miracle. Tout est en festons, en lignes souples, en symétries traversées de brèves roulades, et tout a des ailes. L'aisance qui règne en tout cela est celle d'un dieu. On a l'impression d'une fantaisie très libre dans l'observation exacte de règles précises, et celle d'un dynamisme intellectuel sans limites. Art de jeunesse et de fraîcheur! d'équilibre parfait! de puissance bien modérée et de

santé morale ! Mais ne nous y trompons pas ; il faut ajouter aussi : art purement formel, qui ne fait jamais intervenir la passion (je ne parle que de ce concerto n° 5) et qui se borne aux arabesques, à la pensée et à la construction musicales pures. Est-ce par austérité, est-ce par tempérament que Bach ne se passionne jamais ? C'est peut-être par simple maîtrise ; peut-être aussi parce que l'amour — source de toutes les passions — n'a jamais été, dans la vie de Bach, une idée de premier plan. Cette quasi exclusion du « sentiment » m'apparaît surtout dans l'*Adagio*, si différent de ceux de Beethoven (auxquels il est du reste inférieur). Là, on n'a plus les ressources du rythme, si favorables à la composition d'un *allegro*, et la personnalité du compositeur se montre à découvert. Les deux pièces qui encadrent cet *Adagio* sont des chefs d'œuvre à côté desquels presque toute la musique symphonique moderne paraît lourde, pédante, pénible, sans élan et sans joie. Afin de caractériser cet art lumineux et agile, fait pour un auditoire, où je vois la Comtesse souriant à Chérubin, il faudrait évoquer le souvenir de ce que la poésie, les arts plastiques et la vie mondaine d'autrefois ont eu de plus délicieux...

« LA PASSION SELON SAINT JEAN », PREMIÈRE PARTIE, PAR J.-S. BACH (CONCERTS DE LA SOCIÉTÉ BACH, DIRECTION DE M. BRET). — Cette œuvre colossale débute par une courte introduction instrumentale, suivie d'un chœur très puissant où la foule glorifie le Christ :

Christ, que les Anges nomment Roi,
Dans tous les siècles, gloire à toi !

Sur une pédale d'orgue et un dessin obstiné de doubles croches par le quatuor à cordes, la flûte et le hautbois préludent au chant vocal. J'ai rarement entendu jouer cette première partie avec une expression juste. D'abord, on donne ordinairement trop d'intensité au quatuor qui annonce simplement la vie anonyme de la place publique, et doit faire « teinte de fond », pas plus, sans empiéter sur la mélodie et en lui laissant son relief. Ensuite, quand elles exécutent ce choral magnifique, terriblement difficile, les voix prennent d'habitude un caractère menaçant ; elles ont moins l'air de louer le Christ que de lui être hostiles et de réclamer sa mort. Il y a une telle explosion de force musicale dans cette scène, une telle fougue de contrepoint, que les exécutants sont obligés de déployer leurs ressources les plus énergiques pour arriver à quelque chose de net, et leur jeu prend bientôt un caractère brutal. Ils ressemblent parfois à des naufragés tombés à la mer au milieu d'une tempête, et luttant contre des vagues géantes. Ce choral est dramatique au plus haut degré ; au début d'un opéra, il ferait merveille. Il donne, dès le début, une impression extraordinaire de mouvement, de force et d'action : ces grandes masses de chanteurs ont une *vie* intense ; c'est de la vérité, presque du réalisme. C'est énorme de proportions, et cependant d'une unité parfaite. Il y a une question que je me suis souvent posée : étant donnée cette musique de Bach, aujourd'hui connue de tous les musiciens, comment se fait-il que nos compositeurs contemporains ne la prennent pas pour modèle ? On ne peut exiger qu'ils fassent aussi bien, mais il est singulier qu'on ne constate jamais chez eux la moindre application à s'en rapprocher, et que cet art d'une supériorité écrasante (même en ce qui touche l'esthétique du théâtre) ne semble pas exister pour eux. C'est dommage. En étudiant la première partie de la *Passion selon saint Jean*, ils verrraient qu'on peut être prodigieusement

vivant et expressif sans tomber dans une incohérence bizarre où toute la musique est disloquée, et où on ne trouve que des ébauches, des tâtonnements dans la nuit, des dissonances, du tortillage, jamais d'ensemble vocal prolongé et construit, des idées sans plénitude et sans continuité. Je ne serais pas étonné que d'un tel oubli du meilleur modèle à suivre, il y eût une explication invraisemblable pour quiconque ne tiendrait pas compte des illusions de la vanité. Peut-être nos musiciens espèrent-ils, en suivant une autre méthode, faire *mieux* que Bach ; ils se trompent.

« FLEURS SOLITAIRES », « PRIÈRE D'ENFANT », « PREMIER CHAGRIN », PIÈCES POUR PIANO (PUBLIÉES DANS LE SUPPLÉMENT DU PRÉSENT NUMÉRO DE LA « REVUE MUSICALE »), PAR R. SCHUMANN. — Voici de menues choses, mais infiniment délicates de sentiment et de forme. Exprimer par le dessin mélodique la grâce ingénue d'une fleur, l'animer de toute la poésie qui est dans le poète lui-même, telle est la gageure soutenue dans cette page d'une pureté angélique : *Fleurs solitaires*. Mignardise ? non ; mais charme naïf de petite fille, simplicité d'innocence, grâce ténue, modeste et *noli me tangere !*... avec un sentiment et une poésie qui viennent « de derrière les étoiles ». On remarquera que la dissonance de seconde majeure ou de seconde chromatique revient une dizaine de fois, et, comme dans *Mondnacht*, produit le meilleur effet. On remarquera aussi ces ébauches de contre-chant qui sont comme des synglottismes de colombes sur un rameau de printemps... La pièce *Bittendes Kind*, « Prière d'enfant », est idéalement jolie, avec son ingénieux réalisme ; la clausule finale sur un accord de septième peut être considérée comme l'adaptation la plus curieuse de la pensée musicale à un objet concret nettement défini. Et de la troisième pièce, *Erster Verlust*, je dirai seulement que j'aimerais mieux avoir écrit ces quatre lignes que tous les opéras réunis de l'Ecole italienne (sauf une trentaine de pages environ, qu'il faudrait mettre hors de pair).

« CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE », OP. 54, DE R. SCHUMANN (AUX CONCERTS COLONNE). — Œuvre d'un romantisme grandiose et profond, tout juste à l'opposé du *Concerto brandebourgeois* de Bach, débordante de sentiment et de poésie :

L'intermède (*Andantino grazioso*) a la délicatesse et le charme des *Lieder*. Je ferai tout au plus une réserve sur l'*Allegro vivace*, extrêmement difficile, écrit en 1845, quatre ans après la première partie. Il est fougueux, puissant, brillant, mais trop long (21 pages dans la partie pour piano seul!). Il semble que Schumann, qui est incomparable dans la miniature du sentiment, se soit appliqué, ici, à faire grand ; l'effort est un peu visible (dans l'allegro final). Mais, chemin faisant, que d'admirables idées de poète ! Je reproduis, pour que le lecteur s'y arrête, ce charmant dialogue entre le piano et l'orchestre :

The musical score for 'Andantino' from Schumann's Concerto in A minor, Op. 54, page 542. The score is in three staves. The first staff is for bassoon, the second for piano, and the third for cello. The bassoon part features eighth-note chords, while the piano part has sixteenth-note patterns. The cello part consists of eighth-note chords.

La flexion du dessin mélodique, dans l'avant-dernière mesure, est caractéristique de la manière de Schumann. — J. C.

« WALLENSTEIN », DE M. VINCENT D'INDY (CONCERTS LAMOUREUX). — Oeuvre de début, brillante, vivante et amusante, pleine de promesses largement tenues depuis. Insuffisante à exprimer les passions fortes et les idées élevées, elle traduit avec verve et vigueur le mouvement d'un camp, l'agitation d'une foule, la vie extérieure. C'est une illustration musicale de scènes historiques. Je sens sous cette musique les phrases ronflantes, empanachées, déclamatoires de Schiller, et je crois malheureusement aussi entendre parfois le tapage conventionnel de Meyerbeer. De belles sonorités, des rythmes allègres, une facture franche et habile, de la sentimentalité, de la mélancolie et même du comique : mais des longueurs, pas assez d'émotion, plus de forme que de substance...

2^e SYMPHONIE DE SCHUMANN (CONCERTS COLONNE). — Rien de banal ; partout s'affirme une personnalité puissante. L'allegro est intéressant, neuf, avec cette allure particulière à Schumann, ces lignes brisées, ces heurts et ces saccades qui sont particuliers à l'auteur. L'adagio, moins pathétique peut-être que plusieurs autres, est d'une beauté pure et classique. Le scherzo, à 2 temps, serait exquis, s'il n'était maladroitement écrit pour les instruments. Le finale est tumultueux et véhément, mais les traits rapides des cordes sont, à l'exécution, très confus. Avec plus de concision et plus de maîtrise dans l'instrumentation, Schumann eût écrit presque un chef-d'œuvre. Ce qui choque dans son orchestre, c'est l'abus du quatuor à cordes, de l'unisson, et l'intervention à intervalles presque réguliers des cuivres, qui, sous prétexte de renforcer, alourdissent, écrasent, étouffent. Cela manque d'air et de jour.

« SIEGFRIED-IDYLL », DE R. WAGNER (IBID.). — Il y a une telle puissance de condensation, une telle intensité d'émotion dans ce morceau, que, bien que très développé, il paraît court. C'est peut-être le plus génial des ouvrages de circonstance. On y a vu un poème intime, tendre, familial, célébrant les douceurs du foyer et du berceau ; mais ce charme discret qu'on remarque dans *Siegfried-Idyll* vient surtout de ce que la partition est écrite pour un orchestre réduit où dominent les instruments à cordes. En vérité cette page magnifique n'est pas une idylle, un tableau de genre : elle dépasse l'étroit cercle de famille. Qu'on pense à la petite musique bourgeoise qu'un Haydn eût écrite à propos d'un anniversaire ou d'une naissance, au *Menuet du Bœuf*, par exemple !... Construite sur des motifs

de Siegfried, avec quelque vague réminiscence des *Maîtres Chanteurs*, rappelant par conséquent les deux œuvres les plus fraîches de Wagner, *Siegfried-Idyll* est néanmoins un pur chant lyrique, sans accent héroïque, dénué d'expression dramatique, nullement descriptif, ni gai, ni amer, et me semble exprimer un état où l'homme jouit de la plénitude de son être, de sa santé physique et morale. C'est le chant de l'éternelle jeunesse, celle de tous les temps et de tous les pays. On sent, dans ces phrases ardentes et capricieuses, tantôt chromatiques, tantôt à intervalles très éloignés, circuler la sève de la vie, palpiter les aspirations, les frémissements, les espoirs, les rêveries de la vingtième année. — A. L.

« ISMAIL », SCÈNE LYRIQUE DE M. DUMAS, GRAND PRIX DE ROME (AUX CONCERTS COLONNE). — A propos de cette œuvre, qui fut récemment exécutée à l'Institut, et qui promet à la musique française un solide talent, je vous demanderai la permission de relever un jugement de M. Alfred Bruneau (journal *le Matin*, 19 novembre). Je sais que M. Bruneau a de sérieux amis à la *Revue musicale*, et je suis le premier à estimer très haut son personnel talent. Mais il m'étonne et m'inquiète quand il écrit ceci : « Le poème (d'*Ismaïl*) ne diffère nullement, hélas ! des livrets sur lesquels, depuis un demi-siècle, s'exerce la verve assagie et prudente des élèves du Conservatoire... *Il exhume funèbrement l'air, le duo, le trio traditionnels et ne tient aucun compte des libres formules dramatiques, seules capables de s'accorder avec les aspirations des jeunes hommes d'aujourd'hui.* » Ainsi M. Bruneau — qui fut moins sévère pour le livret d'*Ariane* — voudrait exclure du théâtre lyrique l'*air*, le *duo*, le *trio*, en un mot les ensembles construits selon l'ancienne esthétique. C'est son droit ; il l'exerce à ses risques et périls ; mais, en dehors de son goût personnel, sur quoi s'appuie-t-il ? Ce n'est certes pas sur l'exemple de R. Wagner, ni sur celui de Weber, ni sur celui de Berlioz, ni sur celui de Bizet (je ne cite ni Meyerbeer ni Verdi, qui sans doute ne sont plus mis au rang des maîtres du théâtre). Il y a des « airs », des duos, des trios, des chœurs à foison dans l'œuvre de Wagner, qui n'en est pas moins dramatique pour cela. Le duo d'Agathe et d'Anna, dans le *Freischutz*, reste un modèle. Verdi n'est pas aimé de M. Bruneau et de son école ; je lui dirai pourtant : Si vous nous construisiez un quatuor comme celui de *Rigoletto*, cela ne nuirait pas à vos succès. On nous parle des « aspirations » des hommes d'aujourd'hui : quelles aspirations ? où les a-t-on constatées ? Consultez les recettes officielles des théâtres publiées par cette Revue... Elles sont éloquentes. Le public ne demande que de la musique belle et agréable ; il ne va pas à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique pour prendre des leçons de vérisme. Et sur un livret comme celui d'*Ismaïl*, je prétends que rien n'empêche le compositeur d'être un Weber, un Bizet, un Berlioz, un Mozart, s'il en est capable. J'aurais cent choses à dire sur ce sujet. Je me borne à relever cette erreur de fait : un compositeur de très haut mérite attribuant au public des « aspirations » qui ne sont qu'une forme de son goût personnel, à lui, compositeur, et qui sont loin d'avoir reçu la consécration du succès. — A.

CONCERTO EN UT MINEUR POUR PIANO, DE SAINT-SAENS (CONCERTS SECHIARI). — Aimez-vous la fantaisie, l'indépendance de la pensée et de la forme, la joie de vivre dans le monde des sons avec une complète liberté d'esprit et de sentiment ? Avez-vous des doigts à toute épreuve ? Êtes-vous, sur les touches d'ivoire, d'une adresse équivalente à celle des patineurs qui, sur la glace, dessinent des nombres de quinze chiffres ? Aimez-vous la grande virtuosité et l'inspiration

mélodique unies dans une pièce très brillante, diverse, colorée, empanachée, à la manière de Liszt ? Alors, jouez le concerto de Saint-Saëns en *ut* mineur ! C'est une œuvre de maître écrite pour les maîtres. Vous y trouverez une musique éblouissante, non retenue et concise, non mise en bride par des traditions, mais libre, souple, exubérante, se livrant aux plus jolis ébats, — et parfois recueillie dans une très belle méditation où le cœur parle seul. Ecrit en 1875 (op. 44), ce concerto débute par une série de variations où l'orchestre et le piano se répondent en faisant assaut d'ingéniosité. Composé d'une *Introduction et Andante*, d'un *Scherzo* et d'un *Finale*, il est d'une coupe absolument nouvelle, comme la plupart des symphonies modernes dont il est, à certains égards, un prototype ; c'est une œuvre originale, somptueuse et fort amusante, où l'intérêt ne faiblit pas un seul instant. Et je vous préviens qu'il y a un motif que Diémer — l'impeccable virtuose — joue avec un seul doigt !... — P. L.

« KOMARINSKAIA », DE GLINKA (CONCERTS SECHIARI). — Dans ce poème, qui fut exécuté pour la première fois à Paris, il y a une trentaine d'années, aux concerts Pasdeloup, Glinka (1804-1857) montre bien les deux traits caractéristiques de son génie : habileté consommée, tout à fait classique, dans le contrepoint, c'est-à-dire dans l'art d'associer un thème donné à un thème inventé ; mise en œuvre des airs populaires. C'est là ce qui fait le mérite de ses opéras (*la Vie pour le Czar*, 1836 ; *Ruslan et Ludmilla*, 1842), et, d'une façon générale, c'est là tout le secret du succès obtenu par l'école russe. On retrouve ces deux précieuses qualités dans *Komarinskaïa*, qui est une sorte de rhapsodie (suite de thèmes non développés) pleine de saveur et de couleur.

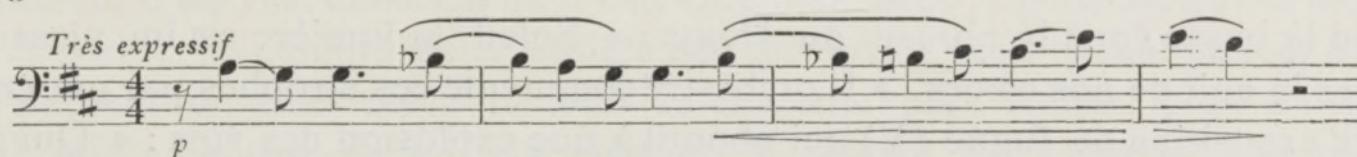
CONCERTO POUR DEUX VIOLONS ET INSTRUMENTS A CORDES, PAR J.-S. BACH (CONCERTS TOUCHE). — Comme dans les autres compositions de Bach, il y a dans ce concerto une beauté de technique qui, sans jamais chercher « l'effet », le rythme rare, la singularité du dessin mélodique ou de la couleur instrumentale, arrive sans effort au charme souverain. C'est de la forme pure, une série d'arabesques systématisées, — mais avec une verve et une *spontanéité* qui sont la marque authentique du génie. En insistant sur le formalisme de Bach, je dois faire une exception pour l'*adagio* de ce concerto qui, sans préméditation romantique et par une conséquence tout artistique de la pensée musicale, apparaît comme œuvre de sentiment profond. On comprend mieux les *adagios* admirables des quatuors de Beethoven et leur genèse historique, quand on a entendu celui-là. Dès la première mesure, on est sur les cimes, et on n'en descend plus... Cela rappelle l'*andante* avec variations de la *Sonate à Kreutzer*, de Beethoven, pour piano et violon, un des types du sublime musical. — J. C.

BALLET DE « PATRIE », D'E. PALADILHE (CONCERTS TOUCHE). — Il est bien séduisant et bien agréable, ce ballet du compositeur à qui nous devons des œuvres de premier ordre (un opéra de haute valeur, des mélodies dont beaucoup sont dignes de Schumann...) ; mais pourquoi faut-il qu'un regret se mêle à nos éloges ? M. Paladilhe ne nous donne pas assez souvent l'occasion de l'entendre et de l'applaudir. On doit compte de son talent. Il devrait y avoir un impôt sur les compositeurs qui, étant capables de produire des chefs-d'œuvre, se retirent sous leur tente, comme Achille, et ne prennent plus part à la bataille. M. Paladilhe ne nous donne pas tout ce qu'il pourrait nous donner. Il est trop avare de ses richesses,

et nous sommes obligés de lui en vouloir. Il est comme ces grands orateurs qui s'amusent à voir s'escrimer les autres et qui ne montent à la tribune qu'une fois tous les deux ans. Ce n'est pas assez ! M. Paladilhe dédaigne sans doute les succès bruyants. Qu'il nous écrive des fugues (*vocales*) ! c'est un genre admirable ! Je suis sûr qu'il y excelle ! Je recommande à ses réflexions ce vœu d'un sincère ami. — X.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE.—LA « SYMPHONIE EN MI » DE M. GUY-ROPARTZ. — La direction des Beaux-Arts, interprétant largement les dispositions testamentaires de feu Crescent, estima il y a trois ans que les fonds mis à la disposition du ministre pour récompenser un opéra comique en un ou deux actes pourraient être affectés à l'encouragement de la musique de concert, et décida que le concours qui vient d'avoir lieu serait ouvert aux symphonistes. Le jury a couronné la *Symphonie en mi* (avec chœurs) de M. J. Guy-Ropartz. La personnalité du lauréat est bien connue du monde musical. On sait que M. Guy-Ropartz, né à Guingamp en 1864, fut élève de MM. Théodore Dubois et Massenet, puis de César Franck. Directeur du Conservatoire de Nancy depuis 1894, M. Guy-Ropartz dirige les concerts symphoniques de cette ville, et il est arrivé par sa ténacité et son érudition à rénover le goût musical dans une région de la France où l'apathie régnait. Mais là n'est pas son seul mérite. M. Ropartz a écrit une quantité d'œuvres dont beaucoup ont été déjà exécutées dans les concerts dominicaux de Paris. Ses *Lieder* et sa musique de chambre dénotent un musicien sincère et personnel. Certaines pièces intimes de M. Guy-Ropartz, qui ont été éditées chez M. Dupont-Metzner, à Nancy, mériteraient d'être propagées.

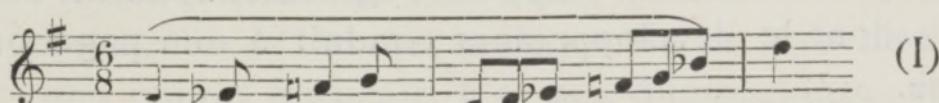
Je connais, par exemple, peu de morceaux pour violoncelle aussi nobles que cet *Adagio* :



La musique de M. Guy-Ropartz est d'un style austère, et à la fois d'une grande hardiesse. De tous les disciples de César Franck, c'est certainement le continuateur le plus fidèle de l'œuvre du maître. Je dis le continuateur et non l'imitateur, car si M. Ropartz use des procédés franckistes (basses très mouvementées, superposition de thèmes, harmonies très savantes avec emploi fréquent de l'accord de neuvième, chromatisme, orchestration très pleine), son inspiration a une originalité, une saveur mélancolique, un charme indéfinissable et pénétrant auxquels se prennent tous ceux qui écoutent cette musique avec leur cœur et avec leur âme.

La 3^e *Symphonie*, exécutée le 11 novembre par la Société des Concerts en une séance donnée en dehors de l'abonnement et consacrée aux œuvres de M. Guy-Ropartz, est conçue d'après un plan absolument nouveau. Le chœur y joue un rôle prépondérant et dès le début de chacune des trois parties qui composent la symphonie, les voix exposent les idées que le compositeur a voulu commenter par l'orchestre. Dans un court prélude, les voix saluent la fin de la nuit et chantent le lever du soleil. La lumière resplendit sur la Mer,

Modérément lent



sur la Plaine,

Assez largement

(II)

sur la Forêt,

(III)

et la Nature est en joie.

Assez animé

(IV)

Ce dernier thème (IV) est développé longuement et constitue l'*allegro* traditionnel de toute symphonie. Mais, au seuil de la 2^e partie, le chœur clame une interrogation poignante : « Nature, que t'importe en ta joie la détresse des cœurs humains ? » L'alto solo invoque la Mer (I), le ténor chante les beautés de la Plaine (II) que fécondent les larmes des hommes, le soprano adjure la Forêt (III) qui cache de son ombre « les vains autels où l'homme implorait des dieux sourds... ». Enfin la basse émet la phrase du Doute : « Soleil, la lumière est impuissante à percer la nuit de nos cœurs. » L'orchestre commente ces strophes par une émouvante exposition de fugue (V) qui aboutit à une explosion des voix : « Qui nous

(V)

Lent

soutenu *sfz* *sfz* *cresc.* *f*

dira la raison de vivre ? Souffrir en nos corps, en nos cœurs, pourquoi ? »

Un *scherzo* fiévreux (VI) complète les paroles de désespérance et de haine et forme la conclusion de cette 2^e partie qui est admirable d'un bout à l'autre :

(VI)

Très vif

Le 3^e morceau, d'un mouvement lent, attribue aux chœurs une importance exceptionnelle : « Pauvres humains, disent les voix, votre mal est en vous » ; puis, après quelques considérations sur l'égoïsme, apparaît une phrase infiniment expressive dont le développement conduit à une page orchestrale d'une émotion intense.

(♩ = 54)

Aimez- vous les uns les autres, et vous pé- nétrez la

vie.

(VII)

dans laquelle la plupart des thèmes précédents se retrouvent et se mélagent en un contrepoint où la maîtrise de M. Ropartz s'affirme entière.

Les chœurs chantent l'amour, l'espoir, la transformation de l'humanité. La Nature sera en fête (IV), la Mer sera calme (I), les épis d'or couronneront la Plaine (II), les échos de la Forêt retentiront de bruissements et de chansons (III). L'œuvre se termine en une apothéose vibrante, où le thème initial (IV) sonne magnifié aux trompettes et aux trombones.

Le succès a été éclatant, aussi bien pour cette belle symphonie que pour les autres œuvres de M. Guy-Ropartz qui figuraient au programme : le *Psaume CXXXVI*, l'étincelante *Fantaisie en ré*, exécutée avec une précision et une verve extraordinaires, et le *Chant d'automne*, que M. Daraux phrasa avec le sentiment d'un vrai musicien qu'il est. Que dirai-je de la perfection avec laquelle l'orchestre et les chœurs de la Société des concerts s'acquittèrent de leur tâche ? On ne peut imaginer exécution plus intelligente, plus étoffée, plus artistique, et il serait injuste de ne pas associer M. Marty au triomphe très réel de M. Guy-Ropartz. La salle entière les a acclamés tous deux avec un enthousiasme spontané qui visait également M^{mes}s Vila, Marty, MM. Cazeneuve et Daraux, les quatre solistes, et tous les exécutants de cet ensemble admirable, et peut être unique, que constitue la Société des Concerts du Conservatoire. — HENRI BRODY.

M. Vincent d'Indy et les Allemands.

M. August Spanuth publie, dans *Signale für die Musikalische Welt* (20 nov.), un article courtois, modéré dans la forme, sévère dans le fond, qui mérite attention et réflexion. L'auteur parle de l'accueil un peu tiède fait en Allemagne à M. Vincent d'Indy comme compositeur et chef d'orchestre, et il le rapproche du fait suivant. Avant de se rendre à Berlin, l'éminent musicien français avait fait une conférence en Amérique et écrit un article dans un important journal des Etats-Unis (*Boston evening Transcript*), dans lesquels il développait des idées radicales : « Les Allemands sont à peu près dénués de goût musical ; ils ne savent pas distinguer la bonne musique de la mauvaise ; l'opinion d'un Allemand sur une œuvre musicale n'a pas d'importance artistique, etc... »

M. Spanuth demande alors pourquoi M. d'Indy s'est rendu en Allemagne ? Etait-ce pour civiliser des barbares ? Etait-ce pour gagner les palmes du martyre ? Il fait observer que l'article du *Boston evening Transcript* a été connu trop tard pour avoir une influence sur l'accueil fait à notre compatriote.

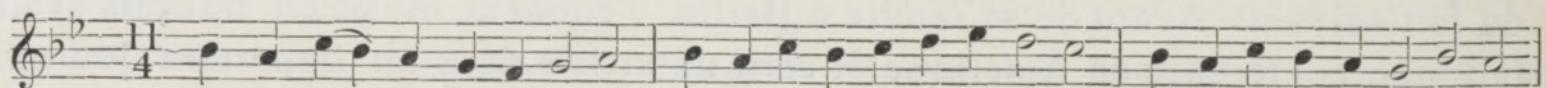
Si les affirmations qu'on prête à M. Vincent d'Indy sur le goût allemand sont exactes, elles nous étonnent.

M. d'Indy n'aime pas Mendelssohn, ni Meyerbeer, ni beaucoup d'autres : c'est son droit. Mais pourquoi généraliser ? L'Allemagne a été la grande éducatrice musicale de l'Europe ; elle a parfois sauvé de la mort des œuvres françaises sifflées à Paris, et le public allemand est comme tous les publics : éclectique, aimant à voir clair dans ce qu'on lui dit, allant au concert ou au théâtre pour son plaisir, non pour son éducation transcendante, toujours prêt d'ailleurs à montrer sa sympathie pour un art *personnel*. Si M. d'Indy n'aime pas les Allemands, que va-t-il lui rester ? En France, il est entendu que le goût est perverti, et que, sauf quatre ou cinq musiciens d'élite, nous n'avons pas de grands compositeurs ; de l'Italie, ne parlons pas ; de l'Amérique, encore moins ; ... alors ? Je ne vois plus que la *Schola Cantorum* pour représenter le bon goût ! — Ah ! que les délicats sont malheureux ! Moi, je suis éclectique. J'estime très haut Rossini, et Meyerbeer, et Mendelssohn (à qui je sais gré, entre autres mérites, d'avoir beaucoup aimé notre Mozart français, Boieldieu). Cela ne m'empêche d'admirer ni *l'Attaque du moulin* et *l'Ouragan* d'Alfred Bruneau, ni *l'Étranger*, ni les œuvres de Debussy et de Fauré, ni la *Salomé* de R. Strauss, ni la *Symphonie marocaine* de Humperdinck. J'ai sous les yeux deux canons pour piano, violoncelle et hautbois, de Th. Dubois : je les trouve exquis, et César Franck, soyez-en sûr, les eût loués sans réserve. Il y a dans Verdi et Donizetti — égales à *Tristan et Yseult* — des pages sublimes (oui, quelques pages). Et je n'ai pas le pédantisme de la tyrannie ou la tyrannie du pédantisme. Je ne dis pas aux autres : Pensez comme moi ! — mais je dis en parlant à mon bonnet : Gardons-nous de l'esprit de coterie !

E R.

Mesure à onze temps.

Un de nos correspondants nous demande s'il existe des mesures à plus de cinq et sept temps. En ce qui concerne l'art oriental, nous le renvoyons à l'étude sur la musique turque publiée ici même (*Revue musicale*, n°s du 1^{er} août et du 1^{er} septembre 1906) par le P. Thibaut. Dans la musique occidentale, on peut citer la phrase suivante de *Snegorutschka* (opéra de Rimsky-Korsakoff, Pétersbourg, mars, 1882), p. 293 de la partition piano et chant ; elle est en mode mixolydien et d'un joli effet :



Rappelons qu'une mesure n'a le droit de se dire *à cinq temps*, *à sept temps*, *à onze temps*, etc .., que quand les valeurs dont elle se compose forment un tout indissoluble, non susceptible de césure. — S.

Pour réhabiliter la dissonance.

Une harmonie extrêmement dissonante, telle est la caractéristique d'un grand nombre d'œuvres musicales présentées au public depuis quelques années. Cette tendance manifeste des modernes à multiplier les dissonances est-elle regrettable, comme le pensent beaucoup d'éditeurs attachés aux anciennes formules, ou, au contraire, marque-t-elle un progrès nouveau dans le développement de la science harmonique ? Jusqu'ici la réponse a été purement sentimentale : ceux qui blâment comme ceux qui approuvent fondent, en somme, leurs jugements sur des impressions esthétiques, ce qui n'avance guère la solution du problème. Il serait donc intéressant de rechercher quelle est, théoriquement, la valeur harmonique de la dissonance, et, par suite, quelle place légitime lui est due dans la composition musicale.

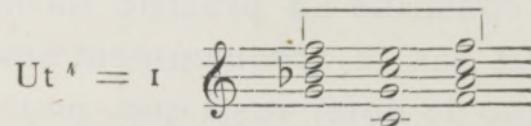
De l'ensemble des théories se dégage l'impression bien nette que la dissonance est, par tous ses caractères, en opposition systématique avec la consonance. Or, dans cette appréciation des phénomènes, la dissonance — probablement pour se conformer à l'étymologie — occupe toujours la position désavantageuse ; de là une infériorité théorique qu'il importe de vérifier. La dissonance serait, par nature, un procédé harmonique *exceptionnel*, tandis que la consonance constituerait l'harmonie *habituelle* des sons. — Ceci est tout au moins en contradiction formelle avec la donnée principale du problème, la pratique musicale actuelle en est la meilleure preuve. Sans doute la dissonance — comme la modulation par exemple — a connu les timidités du début aux premiers âges de l'art harmonique ; mais maintenant cet « accord de sons dont l'union déplaît à l'oreille » n'apparaît plus comme un moyen de contraste rapide, étrange, presque inharmonique, destiné seulement à ranimer l'attention émoussée par une série de consonances : la dissonance généralisée constitue un procédé harmonique distinct, original, supérieur peut-être, en tout cas si fréquemment employé que beaucoup s'en inquiètent. Il n'est pas inutile de noter aussi que, pour les physiciens, la *consonance* des sons est l'*exception*, le domaine de la dissonance est infiniment plus étendu.

La dissonance proviendrait toujours d'une note *étrangère* à l'harmonie, la consonance d'une note *integrale*. — On appelle dissonants les intervalles différenciels formés par le rapprochement de deux consonances ; les notes qui limitent ces intervalles sont donc les mêmes qui servent pour les consonances : on ne peut pas dire qu'elles sont étrangères à l'harmonie. Ainsi, la quarte et la quinte (*do-fa*, *do-sol*) engendrent la seconde majeure (*fa-sol*) ; la tierce et la quarte (*do-mi*, *do-fa*) la seconde mineure (*mi-fa*), etc. Il n'existe pas de dissonances ayant une autre origine ; les intervalles altérés sont, comme leur nom l'indique, des intervalles augmentés ou diminués d'un demi-ton chromatique (différence entre les tierces majeure et mineure). La formation des dissonances étant subordonnée à celle des consonances, une note *étrangère* à notre système musical ne pourrait y trouver place, tout d'abord, qu'au titre de *consonance*.

Les rapports *complexes*, représentants d'intervalles, correspondent aux dissonances, les rapports *simples* aux consonances. — Il est assez difficile de déterminer à quel degré de la série un rapport numérique cesse d'être simple et devient complexe ; les intervalles musicaux ne comprennent, du reste, qu'un très petit

nombre de rapports groupés dans de faibles limites, de $\frac{2}{1}$ (octave) à $\frac{25}{24}$ (demi-ton chromatique), encore cette courte série présente-t-elle d'importantes lacunes, par exemple de $\frac{16}{15}$ (demi-ton diatonique) à $\frac{25}{24}$. Les harmonistes sont unanimes à considérer l'intervalle $\frac{5}{2}$ (quinte) comme parfaitement consonant, mais ils deviennent moins affirmatifs lorsqu'ils s'agit de son renversement $\frac{4}{3}$ (quarte). Le rapport $\frac{32}{23}$ formé par les facteurs 2 et 3, est dissonant, tandis que $\frac{5}{4}$ qui utilise le facteur 5 — plus complexe — est consonant ! Les rapports numériques très complexes ne sont pas perçus comme tels par l'oreille, ils se résolvent en l'un des rapports plus simples de notre système harmonique : ainsi $\frac{8}{6}$ sera facilement entendu comme $\frac{5}{3}$ (tierce consonante), de même $\frac{200}{1000}$ équivaudra à $\frac{2}{1}$ (octave consonante).

La dissonance nous donnerait l'idée du *mouvement*, la consonance celle du *repos*. — Cette observation a vraisemblablement pour origine l'usage si répandu des accords de septième et de neuvième de dominante. Il est exact que de pareils accords possèdent naturellement une tendance à se résoudre sur l'accord de la tonique génératrice, mais ce n'est sûrement pas aux dissonances de 7^e et de 9^e qu'ils la doivent. En effet, dans l'accord *sol, si, ré, fa*, — où *sol, si, ré*, représentent l'accord parfait de la dominante et *fa* la dissonance de 7^e — le *fa* ne peut avoir que la valeur $\frac{4}{3}$ (*si ut = 1*) ; or un pareil *fa* n'a aucune raison pour se diriger vers l'un des éléments de l'accord de tonique (en l'espèce le *mi*) ; c'est, au contraire, le *mi* d'un accord de dominante (*do, mi, sol*) qui tiendrait à être suivi du *fa* $\frac{4}{3}$ (tonique). L'adjonction de la septième dissonante contrarie donc sensiblement la tendance naturelle des accords de dominante plutôt qu'elle ne la favorise : aussi les instrumentistes n'emploient-ils jamais, en pareil cas, le *fa* $\frac{4}{3}$, mais un autre son un peu plus bas ($\frac{21}{16}$) — hors de la tonalité — qui, lui, est consonant et renforce, en effet, l'action motrice de la dominante. Lorsque les musiciens se servent vraiment du *fa* $\frac{4}{3}$ dissonant, c'est toujours comme note anticipée de *repos* :

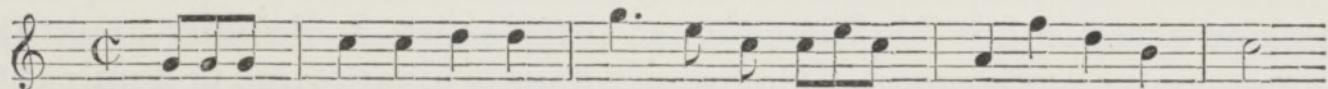


La dissonance représenterait seulement un état *provisoire* de l'intervalle qui se transformerait tôt ou tard, de façon *définitive*, en consonance. — Tout effet suppose une cause : si un intervalle quelconque subit une transformation de ce genre, ce doit être à la suite d'une variation dans le jugement de l'oreille, puisque toute altération du rapport numérique modifierait immédiatement la nature de cet intervalle. Mais alors combien faut-il de temps à l'organe auditif pour faire passer une dissonance dans le camp des consonances ? Voici par exemple la septième mineure, employée si fréquemment *depuis plusieurs siècles* sous le nom de septième de dominante : pour le moment, aucun signe ne permet de supposer qu'elle deviendra bientôt consonante. Il n'y a pas d'exemple dans l'histoire de l'harmonie d'une dissonance transformée en consonance. On dit bien que la tierce changea d'état vers la fin du moyen âge, mais c'est là une manière de s'exprimer un peu inexacte : en réalité, on substitua la tierce naturelle $\frac{5}{4}$ à la tierce pythagoricienne $\frac{8}{6}$, ce qui est très différent. Cette dernière tierce est tout aussi dissonante à l'heure actuelle qu'elle pouvait le paraître aux anciens Grecs ; quant à la tierce $\frac{5}{4}$, sa consonance remonte à la plus haute antiquité, seulement les anciens ne l'employaient pas. Ce qui est dissonant l'a

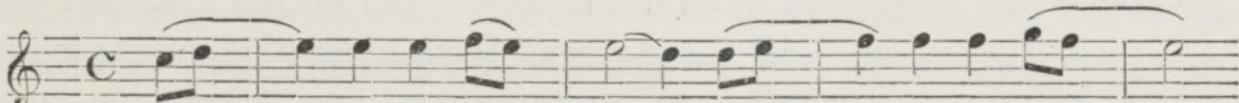
toujours été et ne changera pas d'état, ce qui est consonant aussi. Si l'on désire absolument établir une filiation des intervalles, il faut bien reconnaître que la dissonance a pris naissance dans les artifices de l'harmonie consonante.

La dissonance procurerait à l'oreille une impression *désagréable*, la consonance une impression *agréable*: c'est là une question de fait facile à résoudre par quelques expériences, mais on peut remarquer immédiatement que les mélodies les plus célèbres foisonnent de dissonances; les gammes diatoniques et chromatiques, canevas de toutes les mélodies modernes, ne sont que des suites de dissonances! Sans doute, dira-t-on, mais il s'agit ici de sons successifs et l'harmonie se rapporte aux sons simultanés. Il ne faut se faire aucune illusion sur ce point: deux sons entendus simultanément ne produisent aucune harmonie; toutefois, il est juste de placer consonances et dissonances dans des conditions égales, et nous avons:

Mélodie consonante.



Mélodie dissonante.

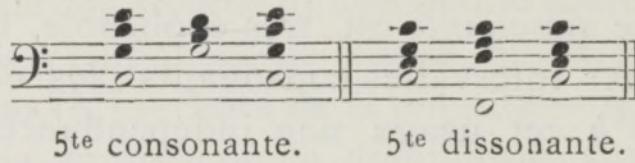


L'impression, moins énergique peut-être mais à coup sûr plus *harmonieuse*, qui se dégage de la mélodie *dissonante* est très explicable. La basse fondamentale marche généralement par intervalles consonants; les éléments constitutifs des consonances ont gagné à cet usage une indépendance tonale très marquée, aussi fournissent-ils une mélodie rude, heurtée, sans liaisons, où chaque note prend un faux air de fondamentale. Au contraire, les éléments de la dissonance, quoique n'ayant entre eux qu'une relation indirecte, sont étroitement reliés à un troisième son qui est leur base commune: de là, une harmonie non équivoque et parfaitement liée.

* * *

Les considérations qui précèdent supposent invariablement délimité le domaine de la dissonance et, par suite, celui de la consonance. Or, il n'en est rien: la classification des intervalles reflète clairement les hésitations qui subsistent encore à ce sujet; il y aurait des consonances parfaites, imparfaites, attractives, mixtes (c'est-à-dire parfois dissonantes), des dissonances naturelles, artificielles, etc. Le point même où finit la consonance et où commence la dissonance n'est pas encore nettement défini: si l'on en croit les auteurs, il ne serait pas près de l'être. « La limite absolue entre la consonance et la dissonance n'existe pas; elle varie selon le degré de sensibilité de l'ouïe.....on n'en peut pas plus discuter que des goûts et des couleurs (A. Lavignac). L'opinion de Helmholtz est connue: «.... Il n'y a point de séparation nettement tranchée entre les consonances et les dissonances; le point où nous avons incliné à placer la limite paraît assez arbitraire. » Comment donc s'élever contre l'abus des dissonances alors qu'on ne peut dire avec certitude si un intervalle est dissonant ou s'il ne l'est pas!

La distinction des intervalles fondée sur la considération des rapports numériques est absolument illusoire. Tous les intervalles étant représentés par la série illimitée des fractions $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, etc., on ne peut attribuer la qualité dissonante — ou consonante — à l'un d'eux sans l'accorder immédiatement aux autres à un degré quelconque ; si faible soit le pouvoir dissonant — ou consonant — d'un intervalle, il sera toujours infiniment supérieur à zéro. Donc, à moins de supposer que les termes « consonance » et « dissonance » désignent simplement les manifestations progressives d'un même principe, comme « enfant », « adulte », « vieillard », — et, dans cette hypothèse, ce classement n'offrirait qu'un intérêt secondaire — il faut bien admettre que la consonance et la dissonance correspondent à des phénomènes *distincts* applicables l'un et l'autre à la *totalité* des intervalles musicaux. Les harmonistes entendent par consonances et dissonances les intervalles qu'ils envisagent exclusivement sous leurs aspects consonant *ou* dissonant, mais la double acceptation de tous les intervalles ne fait aucun doute. Ainsi, dans la *Revue musicale* du 1^{er} avril 1904, on pouvait lire ceci (p. 186) : « Il est une question que M. Riemann ne cherche pas à résoudre : pourquoi la sous-dominante a-t-elle moins d'importance dans la tonalité que la dominante ?... Quand un mouvement harmonique de quinte se produit, j'ai une tendance à me l'expliquer plutôt par la relation de la dominante à la tonique que par celle de la tonique à la sous-dominante. » (P. Landormy.) Rien n'est plus exact ; les versions consonante et dissonante apparaissent nettement si l'on a soin de préciser la fonction tonale de chaque note.



Dans ces exemples, le double aspect de la quinte ne peut être expliqué par le rapport $\frac{3}{2}$, puisqu'il est le même dans les deux cas.

L'erreur capitale des théoriciens a été de considérer les sons comme des éléments inertes, immobiles, seulement différenciés par leurs nombres de vibrations ; pour pénétrer le phénomène de la consonance et de la dissonance, il est indispensable d'étudier les sons en mouvement, en action les uns sur les autres, munis des diverses fonctions qui leur sont confiées. La dissonance musicale est simplement l'application spéciale d'un principe plus général et bien connu. Une légère ondée par un beau soleil nous cause toujours une impression « dissonante » parce qu'un ciel chargé de nuages accompagne d'habitude le mauvais temps : l'enchaînement des causes et des effets ne nous paraît pas ici conforme à l'expérience. Mais ce phénomène, en lui-même, n'est pas pour nous déplaire ; et si, par impossible, les nuages les plus opaques laissaient passer l'image du soleil, nous accepterions d'autant mieux ce nouvel état de choses qu'il atténuerait sensiblement la tristesse des jours de pluie. Un vêtement de coupe tout à fait nouvelle semble ridicule au début ; lorsque la mode s'en empare, c'est le vêtement démodé qui devient « dissonant ». L'art harmonique n'obéit pas à d'autres lois : tant qu'on maintient les sons dans les fonctions qui leur sont *normalement* dévolues par leurs rapports numériques — ou que nous acceptons comme telles — ils forment toujours des consonances, quelle que soit la complexité des rapports ; au contraire, si on oblige les sons à remplir des fonctions *anormales*, les intervalles

prennent aussitôt l'aspect dissonant, quelle que soit la simplicité des rapports. Nous avons donné ci-dessus les deux versions d'un intervalle consonant ; voici maintenant la double acceptation d'une dissonance classique :

Ut 3 = 4 $\begin{array}{c} \text{B} \\ \text{A} \\ \text{A} \end{array}$

Ut ré $\frac{9}{4}$ *Ut-ré $\frac{9}{4}$*

Dans leurs fonctions normales Dans des fonctions anormales
(fonctionne neuvième) (fonctionne-septième)

Cette interprétation des phénomènes élargit singulièrement le domaine de la dissonance et le rend au moins égal à celui de la consonance. Peut-être paraîtra-t-il plus vaste encore si l'on réfléchit que les musiciens admettent l'identité des octaves, c'est-à-dire l'équivalence de fonctions harmoniques notamment dissemblables (1, 2 4, 8, etc.) ; les meilleures consonances sont ainsi obtenues par une application discrète mais certaine du principe dissonant. En serrant la question de plus près, nous verrions, en définitive, que la dissonance est la condition essentielle de toute harmonie, la consonance rigoureuse aboutissant à l'identité des sons.

Les auditeurs ne doivent donc pas s'effrayer de la multiplicité des dissonances dans les œuvres musicales ; ils pourraient exiger, cependant, qu'elles fussent réalisées avec plus de méthode. Le mécanisme d'un chronomètre demande une autre précision que les rouages d'une machine agricole ; les anciens pouvaient impunément diviser le tétracorde en parties égales ou inégales, car ils ne pratiquaient pas d'harmonies supérieures à la quarte ; mais que dire des modernes qui poussent l'harmonie jusqu'aux intervalles de seconde et partagent arbitrairement l'octave en douze demi tons parfaitement égaux ! Là est le point vulnérable de l'harmonie dissonante. Nous le signalons à ses détracteurs.

J. DADOR,
Chef de musique au 125^e d'Infanterie.

La musique et la magie. Folklore musical (*suite*).

I. -- LE JUIF DU TAILLIS.

On pourrait signaler bien des légendes populaires où figurent des musiciens qui ont le pouvoir de faire danser tout le monde au son de leur instrument, et qui forcent à tourner en rond non seulement les hommes, mais aussi les animaux et parfois même les objets inanimés. On en trouvera un exemple dans l'histoire suivante, un conte allemand connu sous ce titre : *le Juif du taillis*.

Il y avait une fois dans un petit village un jeune paysan très pauvre qui se nommait Henri, mais que ses voisins appelaient habituellement l'honnête Henri, parce qu'il était aussi honnête que pauvre.

Il entreprit un voyage à travers le monde, n'ayant en poche que quelques pièces de cuivre.

Après un certain temps, il passa en suivant sa route par un lieu solitaire bordé

de hauteurs ; il pensait être bien seul et ne s'attendait pas à ce qui arriva : un petit homme tout gris qui paraissait très vieux l'aborda et lui demanda la charité : « Donne-moi ce que tu as de monnaie de cuivre, lui dit l'homme gris, et tu n'auras pas lieu de regretter ta générosité. Tu vois, je suis vieux et infirme ; mais toi, qui es jeune et robuste, il te sera facile de faire ton chemin dans le monde. »

Ce discours du vieillard toucha le cœur de l'honnête Henri, et, mettant la main à sa poche, il en tira les quelques sous qui, à vrai dire, étaient tout le bien qu'il possédât au monde, et les donna aux vieux mendiant ; puis, sifflant joyeusement, il se remit en marche.

— « Holà ! mon garçon, pas si vite, un instant seulement ! lui cria l'homme gris, je vois que tu es un brave garçon et que tu mérites bien un coup de main pour te pousser dans le monde. Tu peux exprimer trois vœux, et ils te seront octroyés. »

L'honnête Henri vit alors qu'il avait affaire à un Onnerersk, comme l'on nomme les nains qui vivent au sein des montagnes dans des palais en or ; aussi, après avoir réfléchi un instant, il mit son bonnet à la main et dit :

— « Seigneur, voici mes vœux : avoir un violon au son duquel je puisse faire danser tout le monde ; avoir une sarbacane avec laquelle je sois assuré d'atteindre tout ce que je désirerai chasser, et, en troisième lieu, ce sera, s'il vous convient, que personne ne me refuse la faveur que je pourrai lui demander. »

Tous ces vœux furent aussitôt accordés, et l'on peut facilement s'imaginer quel important appoint Henri possédait à présent pour l'entreprise qu'il avait formée de faire fortune et de réussir dans le monde. C'est surtout le troisième vœu qui se montra inestimable pour lui ; mais le vœu du violon n'était pas non plus méprisable, car il le sauva de la potence. Mais comment tout cela put-il bien arriver ? C'est ce que nous allons maintenant rapporter.

Le brave Henri reprit sa route, et, après un ou deux milles, il parvint à un buisson d'épines où s'était posé un joli petit oiseau dont le chant était plus charmant encore que l'aspect. Près du buisson était un juif comptant un sac d'argent qui n'était pas, à vrai dire, sa propriété, car il l'avait pris quelque part, si je m'ose exprimer ainsi sans en demander la permission. A ce moment, ce juif était dans une position bien embarrassante, car il ne pouvait bouger du lieu où il se trouvait, tant il était charmé par le chant mélodieux du joli petit oiseau, et pourtant il aurait eu des raisons spéciales pour déloger le plus vite possible, car il n'était pas du tout invraisemblable qu'un quidam l'eût suivi pour l'aborder et lui dire : « On a besoin de vous (1) ; ayez donc l'obligeance de m'accompagner à la ville. » Notre homme donc, voyant Henri qui s'en venait avec une sarbacane à la main, l'appela et lui dit :

— « Je te donnerais bien volontiers une bonne petite pièce d'argent si tu pouvais me prendre ce ravissant oiseau. »

L'honnête Henri prit sa sarbacane, visa le petit oiseau et le toucha : il n'eut qu'à dire « Ici ! » et le charmant petit chanteur tomba dans le fourré ; aussitôt le juif s'évertua pour tâcher d'attraper l'oiseau à travers les épines du buisson, tout en donnant toutes sortes de raisons pour ne pas lâcher la somme qu'il avait promise.

(1) Tour de phrase traditionnel dans les arrestations.

— « Oh ! oh ! dit Henri, voilà un compte à tirer au clair ! » Il prit alors son violon afin d'en essayer l'effet sur le juif : un coup d'archet, et le juif se mit à tourner ; un second coup, et il leva en l'air sa jambe droite ; un troisième, et la danse commença tout de bon.

— « Hélas ! pauvre que je suis ! disait le juif en pleurant, jetez-moi cet horrible violon ! Les épines me font un mal épouvantable ! Sur mon honneur, je ne serai plus qu'un cadavre avant de m'être tiré de ce fourré ! » A quoi Henri, que l'essai de son nouvel instrument avait mis en train, se contenta de répondre : « Ne faites pas attention aux épines, c'est parfait ! » tout en attaquant un air plus vif. « Oh ! quel supplice ! s'écria le danseur qui suait à grosses gouttes, c'en est fait de moi ! Tenez, voici mon sac plein d'argent, rien que des pièces de bon aloi, prenez-le, je ne vous demande que de ne plus jouer de votre maudit violon ! »

Henri exécuta avec brio ce qu'on l'on nomme en musique une cadence (ce qui ne laissa pas de provoquer chez le juif une série de sauts périlleux), puis il donna le dernier coup d'archet, ou, en d'autres termes, l'accord final. Le juif s'empressa de sortir du fourré, tendit son sac au musicien, et partit avec toute la promptitude qu'il put.

De son côté, l'honnête Henri s'en allait à la ville avec l'intention de restituer le sac d'argent à son propriétaire légitime, lorsqu'il rencontra, au bout de peu de temps, un homme vêtu d'une espèce d'uniforme sans prétention qui, à l'aspect du sac, donna au brave Henri, presque comme s'il voulait plaisanter avec lui, une petite tape amicale sur l'épaule en lui disant : « On vous demande ; vous allez me suivre à la ville. » L'honnête Henri fut donc mis en prison, et comme, interrogé par le juge sur la provenance du sac, il avait répondu : « C'est un juif qui me l'a donné, » le juge se mit à sourire et lui dit : « Un juif ? voilà ce que vous ne me ferez jamais croire ! » Bref, l'honnête Henri fut convaincu de vol et le juge le condamna à la potence.

La ville où se passait cette histoire avait alors une étrange passion : lorsqu'une exécution capitale devait avoir lieu, les habitants considéraient cet événement comme une sorte de réjouissance publique. Des jours, on pourrait même dire des semaines avant ce passionnant spectacle, le pauvre condamné était traité à peu près comme un martyr : ses moindres propos étaient soigneusement enregistrés pour être livrés au public ; les hommes du plus haut rang se trouvaient fort honorés s'il daignait leur serrer la main, et lorsqu'arrivait le moment terrible du supplice, quand le condamné était sous la potence, il pouvait haranguer la foule des citoyens assemblés pour ce spectacle. Les femmes, comme il est naturel, savouraient cette scène suggestive plus encore que ne faisaient les hommes et pleuraient de tout leur cœur.

Henri, en sa qualité d'innocent, goûtait fort peu tous ces embarras qu'on faisait à propos de lui ; aussi, une fois arrivé à la potence, il demanda comme unique faveur qu'il lui fut permis de jouer un *Dernier adieu* sur son cher violon ; le juge lui répondit qu'il ne rejeterait pas la dernière demande d'un pécheur mourant. On entendit alors ces mots : « S'il vous plaît, Votre Honneur ! » C'était le juif qui s'était mêlé aux spectateurs, tout en se réjouissant dans son for intérieur de la tournure qu'avait prise l'histoire du sac d'argent. « S'il vous plaît, criait-il, Votre Honneur ! Ne lui laissez pas son violon ; sa musique va nous jouer un vilain tour ! » Mais le juge, sans s'arrêter à l'aver-

tissement du juif, dit : « Joue, mon garçon, et fais vite, nous n'avons guère de temps à perdre. »

Alors l'honnête Henri prit son violon et se mit à jouer : au premier coup d'archet, tout le monde commençait à tourner ; au second coup, chacun levait la jambe droite en l'air ; au troisième, la danse commença tout de bon. Juge, prêtre, médecin, bourreau, juif, les femmes du peuple avec leurs enfants dans les bras, les bourgeois avec leur flacon d'odeur à la main, bref tous ceux qui étaient là, les vieux comme les jeunes, dansaient avec la plus grande ardeur ; et même il n'y eut pas jusqu'aux chiens, venus là avec leurs maîtres, qui, dressés sur leurs pattes de derrière, ne dansassent comme tout le monde.

— « Assez, arrête, c'est assez ! criait le juge épuisé ; ta vie est sauve, mais laisse de côté ce maudit violon. »

Dès que l'honnête Henri eut entendu le juge lui promettre sa grâce, il cessa de jouer et descendit les marches du gibet ; trouvant au pied de l'escalier le juif étendu de tout son long sur le dos, il lui dit : « Avouez sans détour comment vous avez eu le sac d'argent, ou bien je vais vous donner une petite séance particulière, avec, à la fin, la cadence brillante que vous savez. » Sur-le-champ, le juif affolé se mit sur ses jambes et s'écria : « Sur mon honneur, c'est moi qui l'ai volé. »

On pendit donc le juif au gibet. Quant à l'honnête Henri, il continua son voyage à travers le monde, et eut rapidement fait fortune.

II. — LA FEMME DU POPE.

On pourrait rencontrer plusieurs variantes de l'histoire qui vient d'être racontée. Un conte analogue, qui jadis était populaire en Angleterre, se trouve sous le titre de *Amery Geste of the Frere and the Boye* dans le recueil de Ritson : *Pieces of ancient popular poetry*, publié à Londres en 1791. D'un autre côté, la Grèce connaît une histoire à peu près semblable : il s'agit d'un jeune garçon à qui un être surnaturel a donné une flûte, et qui s'en va à la ville ; il passe par le marché, où sont exposées des piles de poterie à vendre, et se met à jouer : aussitôt pots, cruches et plats s'envolent tous en l'air et se heurtent les uns les autres jusqu'à ce qu'ils se soient tous mis en pièces. Quant au personnage qu'il constraint à danser dans les épines, c'est un prêtre (1).

C'est peut-être chez les Valaques que l'on raconte l'aventure la plus tragique de ce genre : il s'y agit du triste sort de la femme d'un pope.

En ce qui concerne ce Bakâla, dont la musique fit périr, comme nous allons le voir, la femme du pope, on rapporte de lui qu'il fit bien des tours, et ces tours font clairement voir que c'était un « fol insigne », qui nous rappelle dans une certaine mesure le Till Eulenspiegel des Allemands, ce fou qui eut peut-être plus d'heureuses inspirations que bien des gens passant pour être sages.

Or, un beau jour, Bakâla se mit en tête de faire l'ascension d'une haute montagne, uniquement pour s'amuser et par forfanterie. Arrivé au sommet de la montagne, il fut assez heureux pour rencontrer un esprit bienveillant qui, des

(1) *Griechische und Albanische Märchen, gesammelt von J. G. v. Hahn.* Leipzig, 1864, vol. I, p. 222, et vol. II, p. 240.

nuages, lui offrit un cadeau : or, les objets parmi lesquels Bakâla fut invité à choisir un souvenir n'avaient qu'une apparence médiocre et peu engageante, comme ces objets que généralement on relègue au cabinet de débarras ; cependant notre homme, après les avoir examinés avec soin, fixa son choix sur une vieille cornemuse car il s'imaginait, comme bien des gens ont du penchant à le faire, qu'il était connaisseur en musique ; d'ailleurs, — comme il s'en aperçut bientôt, — le son de la cornemuse avait la propriété de forcer tout le monde à danser.

Redescendu de la montagne, Bakâla s'engagea comme berger au service du pope d'un village, dans la vallée. Chaque jour il menait aux champs ses moutons, et lorsqu'il jouait sur sa musette, il les faisait cabrioler et bondir en l'air comme des sauterelles. Un matin, son maître se glissa hors de la maison avant lui, gagna les champs et se cacha dans un buisson de prunelliers et d'églantiers, afin d'observer les manières bizarres de son valet : Bakâla le fit danser aussi bien que son troupeau.

Le pope était un de ces hommes au caractère paisible, qui préfèrent leur repos à toute chose au monde, et qui, pour leur repos, ne trouvent aucun sacrifice exagéré. Mais sa femme était d'une humeur exactement contraire, et, pour parler exactement, elle était le revers de la médaille dont son mari était l'avers. Elle possédait plus d'énergie dans son petit doigt que lui dans tous ses membres ; disait-il *oui*, elle disait *non*, et s'il nommait blanc un objet, elle ne manquait pas de déclarer que, depuis belle lurette, elle l'avait toujours trouvé du noir le plus authentique. Elle ne voulut jamais croire à la cornemuse de Bakâla et à son pouvoir. Quand le pauvre pope fut revenu de son expédition dans les prunelliers et les églantiers, quand il lui eut montré ses égratignures et les déchirures de ses vêtements, toute la compassion qu'elle eut de lui fut cette réponse : « *Fi donc ! fi donc ! quelles sottises ! J'aurais peut-être pitié de vous si j'avais le cœur aussi compatissant que certaines gens passent pour l'avoir.* »

— « *Fort bien, ma chère, répliqua l'époux intimidé, je veux que vous l'entendiez ce soir ; je désire vous en convaincre.* »

— « *Me convaincre, cria la femme du pope, stupidité profonde ! Moi, m'effrayer pour une cornemuse ! faites-le venir.* »

Dans l'intérêt de son repos, le pope crut alors opportun de se retirer, mais dans la soirée il prit Bakâla en particulier, et le pria de donner pour un petit moment une sérénade sous la fenêtre de la dame.

Avant que Bakâla eût commencé à jouer, le pope s'assit sur le sol et, par mesure de précaution, s'attacha aux pieds deux pierres d'un poids respectable, cependant que sa femme vaquait à ses occupations à l'étage supérieur de la maison ; à peine le concert de Bakâla fût-il commencé qu'elle se livra à une danse si furieuse qu'elle en faisait trembler toute la maison. Comme l'artiste jouait dans un mouvement de plus en plus accéléré, on entendait ses pieds faire un bruit de plus en plus éclatant : elle dansa tant qu'en trépignant elle fit un trou dans le plancher, et tomba par ce trou à l'étage inférieur. Le pope, qui attendait dans la pièce, fut chagrin de voir ce qui arrivait et fit signe à Bakâla de cesser sa musique ; mais, hélas ! le signe vint trop tard, et la pauvre dame avait si bien dansé qu'elle en était morte.

On pourrait croire que le pope renvoya Bakâla, en lui disant qu'il n'avait plus besoin de ses bons offices ; or c'est précisément la chose qu'il se garda de

faire. Tout au contraire, il le garda à son service, et même il le traita avec plus d'égards qu'auparavant (1). — B.

(*A suivre.*)

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE AU XIX^E SIÈCLE. — L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET CH. LÉVÈQUE.

(Résumé par M. Dusselier).

Mesdames et Messieurs, dans ma dernière leçon, j'ai montré comment l'histoire de la musique s'était peu à peu introduite dans les programmes du Conservatoire. J'ai à parler aujourd'hui de l'enseignement supérieur de nos Universités et du Collège de France où elle doit trouver sa vraie place. Je rendrai hommage à un homme qui, sans doute, ne l'a pas installée ici, mais qui lui a frayé la voie : Charles Lévéque. Sur plusieurs points, nous ne partageons plus l'avis du célèbre professeur ; mais il a fait une œuvre à la fois très intéressante et très utile ; il est infiniment agréable de faire revivre le souvenir de son caractère, à la fois très aimable et très noble, d'une exquise distinction platonicienne. Tout d'abord jetons un coup d'œil d'ensemble sur une situation singulière.

Pendant très longtemps, les Universités françaises, qui, dans toutes les sciences, ont pour fonction de créer les méthodes, sont restées absolument fermées à tout esprit musical. On dirait qu'à l'encontre de la formule antique, elles avaient inscrit sur leur porte : nul n'entre ici, s'il est musicien. Quand on les compare à celles du moyen âge, on constate une singulière anomalie.

Autrefois, on enseignait très peu de sciences — tout juste quatre — et cependant la musique avait sa place dans ce « quadrivium » formé par la géométrie, l'arithmétique, l'astronomie et la musique. A part, dans le *trivium*, étaient enseignées la grammaire, la dialectique et la rhétorique. Cet ensemble formait les 7 arts libéraux, dont le moyen âge avait emprunté la division et la caractéristique à des écrivains faisant alors autorité, saint Augustin, Boèce, Cassiodore Isidore de Séville, Martianus Capella, tous encore dominés par le grand souvenir de Pythagore, depuis lequel la musique avait été placée parmi les sciences. — Aujourd'hui, le nombre des sciences enseignées est très grand ; il grossit de jour en jour, et cependant la musique n'y figure pas. Pour paraître ça et là, exceptionnellement et comme à la dérobée, elle est obligée de s'abriter derrière un enseignement voisin qui la dépasse et dont la formule n'est pas la sienne. Nulle part elle n'a une place distincte, un droit de cité régulier et complet, une chaire où elle soit chez elle, en vertu d'une mesure officielle. Trois raisons peuvent expliquer cette lacune, bien choquante quand on songe à ce qui

(1) *Wallachische Märchen*, herausgegeben von A. Schott, Stuttgart, 1845, p. 228.

se passe dans les Universités étrangères. D'abord, l'absence de traditions. Nous savons bien par des textes précis que la musique était cultivée par nos universités d'autrefois, mais nous ne savons absolument rien sur l'enseignement pratique dont elle était l'objet, et cette notion reste stérile. En second lieu, notre enseignement supérieur a eu pour base et pour principal objet l'étude de l'antiquité gréco-latine. Or, des Grecs, on connaît les statues et les temples, ce qui a forcément introduit dans les programmes l'étude des arts plastiques, mais pendant longtemps on n'a rien eu, et aujourd'hui encore on n'a presque rien de vraiment musical. Voilà pourquoi, chez nos maîtres universitaires, « Histoire de l'*art* » signifie encore « histoire des arts *plastiques* ». Enfin, il s'est trouvé que les grands professeurs de l'Université n'étaient pas musiciens. Quelques-uns d'entre eux savaient dessiner et faisaient de l'aquarelle ; mais pour l'art musical, ils déclaraient sans le moindre remords être des « profanes ». Or, pour qu'un homme accomplisse une réforme, il faut qu'il ait une grande autorité ; et il n'a d'autorité que quand il sait parfaitement lui-même les choses qu'il veut faire apprendre aux autres.

De ces trois raisons que je viens d'indiquer, la dernière est peut-être la plus forte. Elle tend à disparaître, par suite des progrès de l'esprit musical, attestés par le développement de certains faits sociaux (par exemple la multiplicité des concerts). On a dit que les mœurs musicales tendent à triompher de la routine, et à modifier les cadres du haut enseignement. Je n'en donnerai d'autre preuve que le nombre des livres écrits pour le doctorat, dont le sujet est emprunté à la musique. Après une très belle thèse de M. Romain Rolland sur les origines de l'opéra avant Lulli (thèse qui avec les *Rapports de la musique et de la poésie*, 1894, a inauguré une série), après l'étude profonde de M. Bazaillas sur la musique d'après Schopenhauer, et le très savant travail de M. L. Laloy sur Aristoxène, nous avons vu M. Ecorcheville présenter la transcription et le commentaire d'un vieux manuscrit de musique à un jury dans lequel on avait appelé M. Camille Saint-Saëns. Tels sont les effets de la poussée artistique venue du dehors. Le jour est proche où on sentira que les juges doivent se mettre au niveau des candidats. Il y a d'ailleurs, dans les programmes traditionnels, un grand nombre d'enseignements qui conduisent à la musique et qui même, en certains cas, amènent les professeurs jusqu'au seuil de l'Histoire musicale. C'est d'abord l'acoustique, science d'origine française, créée par des Français au XVIII^e siècle ; il est dommage que ce soit Helmholtz, non un des nôtres, qui, vers 1860, ait entrepris de jeter le pont entre l'acoustique et la musique ; je ne vois qu'un seul physicien qui, chez nous, ait été exécutant et compositeur : M. Cornu. C'est ensuite l'étude même de la poésie antique : Eschyle, Sophocle, Euripide et les grands lyriques furent des musiciens. C'est un sujet d'étonnement, aujourd'hui, qu'un helléniste comme M. Patin ait pu écrire un grand ouvrage sur la tragédie grecque sans même aborder la question capitale de la construction rythmique. M. Alfred Croiset, dans son livre sur Pindare, a montré une tout autre largeur d'esprit ; et M. Masqueray, dans sa thèse sur les formes lyriques de la tragédie grecque (1895), n'est pas tombé dans la même faute. Il en est de même pour l'étude de la poésie au moyen âge ; ainsi M. Gaston Paris, en collaboration avec M. Gevaert, a été amené à faire un recueil de poésies chantées du XV^e siècle. L'étude des littératures étrangères conduit souvent aussi à la musique. Ainsi M. Lichemberger, professeur à

l'Université de Nancy, a écrit un livre très estimé (1898) sur *Wagner, poète et penseur*. (Remarquons que presque au même moment, à l'Université de Vienne, M. Guido Adler traitait le même sujet, mais en étudiant l'harmonie, la mélodie et l'instrumentation de Wagner, en même temps que sa pensée verbale.) Enfin, il y a une autre voie qui conduit à la musique : c'est la philosophie, soit qu'elle traite d'esthétique, soit qu'elle s'attache à résoudre, ou même à poser (ce qui est tout aussi important) certains problèmes psychologiques. Ainsi M. Lionel Dauriac, professeur de philosophie, a fait d'abord à Montpellier, puis à la Sorbonne, des cours très importants sur la psychologie du musicien. La musique étant un art de nature extrêmement complexe, a eu cette fortune d'attirer l'attention de philosophes appartenant à des Ecoles opposées, les uns ayant une tendance à faire prédominer l'influence du physique sur le moral, et croyant que le mécanisme de l'émotion musicale leur donne précisément raison, les autres considérant la vie de l'esprit comme indépendante, et se trouvant attirés vers la musique à cause de leur spiritualisme. Ces deux Ecoles sont représentées par deux anciens professeurs très éminents du Collège de France.

Le premier est M. Th. Ribot qui, en exposant ici même sa doctrine sur la psychologie des émotions, a touché à la musique, parce qu'il a estimé qu'elle lui offrait des arguments importants en faveur de sa thèse.

Le second est un maître au souvenir duquel je m'arrête aujourd'hui, pour rappeler les services qu'il a rendus à l'introduction de la musique dans le haut enseignement. Ses idées paraissent bien éloignées de celles qui règnent à cette heure dans l'esprit de nos contemporains, mais son œuvre représente une bien noble attitude de l'intelligence, et il a charmé tous ceux qui l'ont connu par l'élévation de ses sentiments. Je le caractériserai en disant que ce qui prédominait en lui, c'était l'amour passionné du beau et du bien conçus à la manière de Platon. D'une façon très élégante, Ch. Lévéque a établi un lien entre la musique moderne et les œuvres les plus brillantes de la littérature grecque ; et c'est ce lien que je voudrais signaler.

Né à Bordeaux le 7 août 1818, Ch. Lévéque entra à l'Ecole normale en 1838. En 1847, il fit partie de la première promotion envoyée en Grèce, à l'Ecole d'Athènes, qui venait d'être fondée dans des conditions assez défavorables, sans dotation budgétaire et avec un programme assez vague. Il s'agissait de compléter des études littéraires, et, pour mieux comprendre la pensée des Grecs, de parcourir les pays où leur civilisation avait fleuri. De cette expédition, qui avait pour objet l'exploration d'un « sol sacré » et qu'on a comparée à celle des Argonautes, Lévéque garda un souvenir profond, ineffaçable : c'est pendant son séjour à Athènes que se forma ce spiritualisme intransigeant mais si aimable qui dirigea sa vie et son enseignement. En 1852, il était reçu docteur avec une thèse sur le sujet suivant : *Ce que Phidias doit à Platon*. Il semble qu'il se soit appliqué, dans la suite, à montrer ce que la musique doit, elle aussi, à Platon. Pour dégager ce que j'ai à dire ici au point de vue purement musical, il me suffira de caractériser en quelques mots les trois œuvres suivantes : *la Science du Beau* (2 vol. 1860), le *Mémoire* lu à l'Académie des sciences morales en 1886, les leçons faites ici même jusqu'en 1900.

1^o *La Science du Beau* fut couronnée par 3 sections de l'Institut : l'Académie des sciences morales et politiques, l'Académie des beaux-arts et l'Académie française. La brillante unanimousité de ces suffrages est représentative d'une époque. Elle

montre la profondeur des changements qui, depuis, se sont produits dans les conceptions de la « Science ». Aujourd’hui, un ouvrage de ce genre ne laisserait pas d’être vivement discuté. L’auteur est préoccupé surtout de définir le Beau en soi, c’est-à-dire une Idée absolue, permanente, éternelle, dominant les formes éphémères de la réalité. Par là, il complétait la philosophie de Victor Cousin, qui régnait encore, et n’avait pas d’esthétique. Lévêque traite la Beauté à peu près comme Kant traite la morale et le sentiment du devoir. Il la « contemple » en elle-même, comme si elle avait été créée de toutes pièces par un acte supérieur à nous. Il suppose une sorte d'*admiratif catégorique*, et tout son travail se réduit, en somme, à une définition. Aujourd’hui, surtout en matière musicale, on procéderait tout autrement. La question qu’on essaierait de résoudre à l’aide de documents positifs est celle des *origines* du Beau. Au lieu de s’enfermer dans l’analyse d’un concept où l’esprit ne travaille que sur lui-même et semble tout tirer de sa propre substance, on chercherait à reconstituer la genèse de la beauté, à retrouver les phases de son évolution, de façon à justifier les éléments qu’on ferait entrer dans une définition. Vous savez la grande révolution qui a été opérée par Darwin : avant lui, on considérait chaque espèce vivante comme ayant été créée par un acte distinct ; Darwin a suggéré l’idée que les espèces les plus variées pouvaient être sorties lentement l’une de l’autre, et, par là, il a renouvelé toutes les méthodes et remplacé l’analyse des concepts anciens par l’étude patiente des faits ; il a tiré certaines sciences du sommeil dogmatique où elles s’immobilisaient. Cette méthode nouvelle est surtout heureuse en matière musicale, car la musique est un art qui a profondément varié, un art qui change depuis deux siècles tous les 25 ans, et où la réalisation de la beauté, par conséquent, n’est nullement déterminée par l’idée d’un type immuable et absolu.

Une autre lacune de la doctrine de Ch. Lévêque, c’est qu’il ne fait aucune part, il n’attribue aucun rôle à la vie sociale dans la formation de l’art. Si chacun de nous vivait en soi et pour soi, au lieu de vivre constamment en autrui, par la pensée, par le sentiment et par les nécessités de la vie matérielle, l’esthéticien pourrait s’enfermer dans sa tour d’ivoire ou isoler l’idée du beau, à peu près comme le chimiste, dans son laboratoire, isole un corps pour en étudier les propriétés. Mais il n’en est pas ainsi ; l’art dépend toujours d’un certain état de la société, d’une certaine forme de la religion, de l’industrie, des institutions politiques, des mœurs. Il est une force dans un concert, peut-être une résultante. On ne peut donc l’étudier à part, et, si on le fait, on risque de le mutiler et de le dessécher. C’est une fleur dans un herbier ; ce n’est plus une plante qui vit sur le sol où plongent ses racines.

De plus certains éléments introduits par Lévêque dans la définition du Beau ne sont pas incontestables. Pour lui, la Beauté est faite de puissance, d’ordre et de variété ; le Beau, c’est la grandeur ordonnée. — *Le Noyer* de Schumann est cependant d’une beauté achevée, et ce n’est nullement une œuvre puissante ; ce n’est même pas une œuvre variée : elle est faite, pour ainsi dire, avec un seul dessin mélodique de deux mesures. L’ordre est-il nécessaire à la Beauté ? Le ciel étoilé, les grandes vagues de la mer, une tempête, des ruines, un site sauvage, le poème sur *l’Après-midi d’un faune*, les *Danses sacrées et profanes pour harpe chromatique* de M. Debussy, une pièce de Grieg, une symphonie de R. Strauss, ont-ils l’ordre parfait pour caractéristique ?..... Nul n’oserait l’affirmer.

Aujourd’hui, au lieu de poser d’abord la Raison et les Idées, on commence

par observer la vie sociale, et on s'efforce d'en déduire tout le reste. Cette méthode est-elle la meilleure ? C'est ce qu'on ne pourra dire que dans quelques années. En tout cas, celle de Ch. Lévéque était tout opposée.

2^e Dans l'opuscule sur la *Psychologie de la musique* (1), lu à l'Académie des sciences morales et politiques (séances des 10 et 17 juillet 1886), nous trouvons des idées très importantes et excellentes à côté d'une thèse sur laquelle il est impossible de ne pas faire une réserve. Nul n'a mieux marqué que Lévéque le rôle de la mémoire dans la perception musicale. Alors que tant de physiologistes croient faire des expériences *musicales* en recherchant l'effet produit sur l'organisme par un son ou *un* groupe de sons simultanés, on ne saurait trop appeler leur attention sur ce principe : « Un son, redisons-le, n'est pas de la musique (p. 5) ;... pour qu'il y ait musique, il faut qu'il y ait série et synthèse de sons. » Au point de vue purement psychologique, on en peut tirer cette conséquence : percevoir une phrase musicale, c'est à la fois connaître et se souvenir. Rien n'est plus exact, et plus important à dire ! Voici une thèse qui le paraît beaucoup moins.

Pour Lévéque, dont l'esprit travaillait toujours en partant de certains concepts, la musique doit être unie à des paroles ou à ce que nous appelons aujourd'hui un « programme » plus ou moins étendu : « L'association primitive sur laquelle repose la mémoire musicale, parce qu'elle est le fondement de la musique tout entière, est celle de la parole, ou son articulé, avec le chant de la parole, ou son inarticulé. » En parlant ainsi, l'auteur oubliait sans doute le berger de Virgile qui déclare se rappeler l'air d'une chanson, mais ne pas retrouver les paroles :

...numeros memini; si verba tenerem !

Il insiste : « Le son articulé ou phonétique, et le son inarticulé ou musical, s'appellent l'un l'autre parce qu'ils se complètent. Dès qu'ils se rencontrent, ils s'associent ; lorsqu'ils se sont rencontrés, ils demeurent unis. Lorsqu'une cause quelconque rompt cette union, elle tend à se reformer. Les deux signes sont inseparables ; la preuve, c'est que si l'auditeur entend l'un sans l'autre, son esprit mal satisfait cherche, attend, et, s'il ne trouve pas, imagine celui de deux signes qu'il n'a pas entendu. » (*Ibid.*, p. 9.) Ce qui est le plus grave, c'est que, d'après Ch. Lévéque, « comprendre la musique » signifie « pouvoir traduire en formules verbales ce qu'elle signifie ». Il cite les paraphrases de Berlioz sur la 2^e partie de l'*Allegro* de la 4^e *Symphonie* de Beethoven : « On dirait d'un fleuve dont les eaux paisibles disparaissent tout à coup et ne sortent de leur lit souterrain que pour retomber avec fracas en cascade écumante. » (*A travers chants*, p. 31.) Et encore : « Rien ne ressemble plus à l'impression produite par cet *Adagio* (de la même symphonie) que celle qu'on éprouve à lire le touchant épisode de Francesca de Rimini dans la *Divine Comédie* » ; et le mot de Schuré (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1884) à propos de l'*Andante con moto* de la symphonie en *ut* mineur : « Le rêve du maître .. la vision d'une sorte de Prométhée, consolé par les pleurs d'un ange-femme. » Oubliant que beaucoup de pièces musicales ne sont accompagnées que de l'indication de leur tonalité, il croyait pouvoir se fonder sur une raison de fait : « Nulle symphonie n'est rigoureusement proposée à l'auditeur

(1) En plaisantant, mais avec une insistance qui marquait chez lui quelque chagrin, Lévéque se plaignait que ce titre de *Psychologie musicale* lui eût été dérobé par un publiciste (M. Camille Bellaigue).

sans programme, sans paroles, puisqu'il y a des titres plus ou moins développés ; et, d'autre part, la symphonie n'acquiert quelque clarté, même avec cet abrégé de programme, que moyennant le concours de l'imagination. » Voici les conclusions de ce Mémoire : « Nous avons établi, croyons-nous, que les indications sommaires (verbales) sont non seulement utiles, mais indispensables... En l'absence de ces termes explicites et directeurs, les exécutants joueraient à leur fantaisie, et les auditeurs d'une exécution arbitraire ne sauraient jamais s'ils entendent la musique du maître lui-même. La symphonie dite purement instrumentale et l'ouverture d'opéra, qui est aussi une symphonie, ont toujours, malgré certaines apparences, un véritable programme, lequel consiste dans le livret, dans l'énoncé du sujet, dans le titre général, les titres particuliers, etc... Ce sont là autant de secours en paroles pour l'imagination interprétative... On comprendra d'autant mieux que l'imagination trouvera un secours puissant dans l'adjonction de la parole à la musique, cette adjonction ne fût-elle que de quelques mots. Un mot unique suffira même, s'il est bien choisi et s'il place l'âme de l'auditeur dans la disposition que réclame la musique. Le bon programme est celui qui produit cette disposition et rien que cette disposition. »

Cette thèse — atténuée et réduite dans les dernières lignes que je viens de citer — vient, elle aussi, de Platon. Au deuxième livre des *Lois*, Platon l'a formulée très clairement : « Dans le jeu de la cithare et dans l'aulétique, il est extrêmement difficile, sans le secours des mots, de savoir ce que veulent dire le rythme et l'harmonie, et à quelle image importante ils se rapportent (1). » C'est la théorie qui considère la musique comme étant un art d'imitation et comme n'ayant de dignité qu'à partir du moment où elle mérite de figurer parmi les arts d'imitation. Ainsi pensait J.-J. Rousseau, que l'on peut citer en parlant de Lévêque. Je ne dirai pas brutalement que cette thèse est fausse et antiartistique : je dirai simplement qu'elle est l'opposé de celle qui est le point de départ, le principe directeur de toutes mes leçons, et que je crois la bonne. Je crois qu'il y a dans la vraie musique un art de penser avec les sons qui se suffit à lui-même et n'a rien à demander au langage verbal. L'association des mots et de la mélodie ne représente qu'un état inférieur de l'art, encore au premier stade de son évolution. Mendelssohn disait avec profondeur : « Pour le musicien, la musique est plus claire que la parole ; la parole même ne peut que l'obscurcir. » Platon a soutenu le contraire ? N'hésitons pas à dire que Platon n'était qu'une moitié de musicien. Nous allons le retrouver dans la dernière partie de cette leçon.

3^o Dans les dernières années de son enseignement, Lévêque avait éprouvé le besoin de prendre pied dans le domaine de l'histoire musicale. Il avait choisi pour sujet d'un de ses cours les opéras de R. Wagner. Mais son pli était pris, ses habitudes d'esprit définitives et non modifiables. Voici comment il expliquait *Tannhäuser*. D'abord, toute la musique instrumentale et vocale était laissée de côté : la donnée philosophique du poème était seule retenue et étudiée. Je ne referai pas ici la monographie du *Tannhäuser* réel un Minnesinger du XIII^e siècle, dont la vie aventureuse avait donné lieu à un lied populaire et, plus tard, à un conte romantique de Tieck ; les sources allemandes auxquelles

(1) [κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσγράμμενοι] ἐν οἷς δὴ παγχάλεπον ἀνεὶ λόγου γιγνόμενον πύθον τε καὶ ἄρμονιαν γιγνώσκειν δτι τε βούλεται καὶ δτῷ ἔστι τῶν ἀξιολόγων μημηάτων. (*Lois*, II, 669-670.)

Wagner a puisé pour écrire son livret sont nombreuses ; Gaston Pâris les a indiquées dans deux articles de la *Revue de Paris* (15 déc. 1897 et 25 mars 1898). Lévêque en a découvert une nouvelle qui, seule, avait à ses yeux une valeur sérieuse : on devine que c'est dans Platon qu'il faut la chercher. Tannhäuser hésite entre deux amours : l'un noble et idéal pour Elisabeth, l'autre inférieur et sensuel pour Vénus. Son pèlerinage à Rome est un des effets de la lutte que ces deux amours se livrent dans son cœur. Ici, Lévêque ouvrait la traduction de Platon par Jules Simon et Victor Cousin, t. II, p. 345 (*Phèdre*) et commentait avec tout son cœur la célèbre allégorie des deux coursiers : le coursier blanc veut s'élever au bien, le coursier noir veut atteindre le plaisir ; et l'âme, chargée de conduire le quadriga a fort à faire entre les deux ! Après avoir institué ce parallèle, d'ailleurs intéressant, Lévêque ne manquait pas d'insister sur un fait capital : c'est que dans l'opéra de Wagner, le dernier mot prononcé par Tannhäuser mourant est le nom d'Elisabeth, ce qui assure le triomphe final du spiritualisme sur le sensualisme.

Dans ce même opéra, il y a une très belle scène où, dans une sorte de tournoi sentimental et musical, divers chevaliers sont invités à donner leur opinion sur l'amour (scène de la Wartbourg) : C'est là que se trouve la célèbre mélodie, dite « romance de l'Etoile ». Lévêque rouvrait encore son Platon, et, ici, analysait *le Banquet* ; il montrait qu'Agathon, Aristophane, Eryximaque Phèdre, Socrate, font pendant à Tannhäuser, à Walther, à Biterolf et aux autres nobles personnages réunis autour du Landgrave. Il dégageait ensuite du *Banquet* de Platon une série de conceptions de l'amour qui lui permettaient de classer tous les opéras de Wagner, — sauf la *Tétralogie*, dont il regrettait un peu l'existence. En tout cela, la musique était vue de si loin et de si haut qu'elle finissait par disparaître.

Lévêque avait négligé d'étudier de près la grammaire musicale, et son état d'esprit était même curieux sur ce point. Un jour, je me présentai chez lui, en disant : « Mon cher maître, je viens pour vous consulter sur une question de musique. — Il ne s'agit pas au moins, me répondit-il en souriant, du *renversement des accords* ? Vous savez que ce n'est pas mon affaire ! » — Depuis, j'ai souvent pensé à ce mot-là. Comment un esprit aussi distingué et aussi cultivé, familier avec toutes les subtilités de la métaphysique grecque, pouvait-il considérer comme un domaine difficilement accessible et quasiment fermé une chose aussi banale et simple que le « renversement des accords » ? Peut-être y a-t-il des notions élémentaires qu'il faut acquérir quand on est jeune, sans quoi on ne les possède jamais bien.

Je ne fais ici qu'effleurer un sujet que je n'ai pas à traiter à fond (1). Lévêque a eu le mérite d'introduire la musique : 1^o au Collège de France, où il a marqué son lien avec les parties les plus hautes et les plus nobles de l'esprit antique ; 2^o à l'Académie des sciences morales et politiques ; 3^o au *Journal des savants* aussi, où, depuis 1880, il analysait les publications nouvelles sur l'esthétique ou sur l'histoire de l'art. Je terminerai par un trait qui fixera cette physionomie.

Jusqu'à ses derniers moments, Lévêque garda un inconsolable chagrin de la mort de sa fille Lia, enlevée à 25 ans, dans des circonstances émouvantes. Il

(1) Cf. la notice que lui a consacrée son éminent successeur à l'Institut, le regretté de Tarde (séance du 5 mars 1904), et les discours prononcés aux funérailles par MM. Himly, Gaston Pâris et Jules Girard (8 janvier 1900).

avait recueilli chez lui, dans sa maison de campagne de Bellevue, la fille d'un de ses amis qu'il s'agissait de protéger contre une maladie contagieuse ; il sauva l'enfant de cet ami, mais sa propre fille fut atteinte et succomba. Il en éprouva une douleur qui le fortifia dans ses convictions philosophiques et dans son amour passionné pour l'art musical. Un dimanche, il sortait du concert Pasdeloup, et suivait à pied les grands boulevards, les yeux tournés à terre, le visage encore tout baigné des larmes qu'il venait de verser, comme un autre Jean-Jacques, en écoutant quelque chef-d'œuvre. En route, un ami l'aborde et lui pose une question. Pas de réponse. Nouvelle question. Nouveau silence. Enfin Lévêque — qui était la douceur même et n'aurait pas fait de mal à une mouche — saisit son ami par le bouton de sa redingote et lui dit d'une voix tremblante d'émotion : « Si quelqu'un venait me dire que, dans un autre monde, je ne reverrai pas ma fille, je lui donnerais un coup de couteau ! »

JULES COMBARIEU.

Actes officiels et informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Un emploi de professeur d'une classe d'opéra comique (3^e catégorie) est vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation, par suite du décès de M. Bertin.

Les candidats à cet emploi doivent se faire inscrire au secrétariat du Conservatoire national pendant un délai de vingt jours à partir du 20 novembre courant.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.
Recettes détaillées du 20 octobre au 19 novembre 1906.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 octobre	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	13.275 »
22 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	15.855 41
24 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	Saint-Saëns. Büsser.	17.108 76
26 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	20.361 41
27 —	<i>Sigurd.</i>	Reyer.	12.788 »
29 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	Saint-Saëns. Büsser	16.518 91
31 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	14.305 76
2 novembre	<i>Ariane.</i>	Massenet.	20.006 91
3 —	<i>Le Prophète.</i>	Meyerbeer.	12.690 »
5 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	21.688 41
7 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	14.716 76
9 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	22.312 41
10 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	16.363 »
12 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	21.803 41
14 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	22.103 76
16 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	15.967 41
17 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	18.338 »
19 —	<i>Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.</i>	Saint-Saëns. Büsser.	15.497 91

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 octobre au 19 novembre 1906.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 octobre	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.060 »
21 — matin.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.019 50
21 — soirée	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.080 50
22 —	<i>Lakmé.</i>	L. Delibes.	4.596 50
23 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.529 50.
24 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.339 50
25 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	7.342 »
26 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.481 50
27 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	9.488 50
28 — matin.	<i>Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohème.</i>	Mascagni. Puccini.	8.665 50
28 — soirée	<i>Werther.</i>	Massenet.	6.439 50
29 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	4.401 »
30 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.407 50
31 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.966 50
1 ^{er} nov., mat.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	8.732 »
1 ^{er} — soirée	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	7.530 50
2 —	<i>Louise.</i>	Charpentier.	6.782 50
3 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.954 50
4 — matin.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.998 »
4 — soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — Lakmé.</i>	Mascagni. L. Delibes.	6.859 50
5 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.582 50
6 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.502 50
7 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	7.489 »
8 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	9.361 83
9 —	<i>Les Armaillis. — Le Bonhomme Jadis. — La Princesse Jaun'.</i>	G. Doré. J. Delcroze. Saint-Saëns.	1.331 »
10 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	9.800 33
11 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	8.466 »
11 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.161 »
12 —	<i>Le Maître de Chapelle. — La Fille du Régiment. — Cavalleria Rusticana.</i>	Paer. Donizetti. Mascagni.	4.596 »
13 —	<i>Les Noces de Jeanne'te. — Le Bonhomme Jadis. — Les Armaillis.</i>	V. Massé. J. Delcroze. G. Doré.	4.081 50
14 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	4.013 50
15 —	<i>Les Armaillis. — La Princesse Jaune. — Le Bonhomme Jadis.</i>	G. Doré. Saint-Saëns J. Delcroze.	7.241 »
16 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.208 50
17 —	<i>Les Armaillis. — La Princesse Jaune. — Le Bonhomme Jadis.</i>	G. Doré. Saint-Saëns J. Delcroze.	8.512 33
18 — fin.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.376 50
19 — réée	<i>La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	7.510 50
20 —	<i>Mireille.</i>	Gounod.	4.602 50

Nous disions récemment que M. Massenet régnait sur nos théâtres lyriques. Ces tableaux montrent que nous disions vrai. Les deux plus fortes recettes ont été réalisées à l'Opéra par *Ariane* (22,312 fr.) et à l'Opéra-Comique par *Manon* (9,954 fr.).

CONCERTS COLONNE ET LAMOUREUX. — M. Ed. Colonne, qui vient de nous faire entendre les excellents artistes P. Cazals, Burgstaller, M^{mes} Litvinne, Blanche Selva, Roger-Miclos, a obtenu, le 25, un gros succès personnel en

dirigeant l'exécution du *Rouet d'Omphale* (Saint-Saëns) et le colossal Prélude des *Maîtres chanteurs*. Il est impossible d'arriver à plus de netteté et de *fini*. Les *Carillons flamands* de M. Périlhou sont une œuvre très honorable. Le premier morceau est trop déclamatoire ; c'est moins un carillon qu'un orage de mélodrame. Le second a un contrepoint très intéressant et une jolie couleur. — Au concert Lamoureux, les *Poèmes d'Armor* de M. Louis Brisset ont été bien accueillis : ils ont de l'ampleur, de l'éclat, mais la facture est pénible, l'impression d'ensemble peu nette. L'*Horlberg-suite* de Grieg a été supérieurement dirigée par M. Chevillard. — E. R.

PAU. — Au Palais d'hiver, la saison théâtrale 1906-1907 s'annonce sous les meilleurs auspices. Voici les noms des artistes de chant devant donner des séries de représentations :

M^{llles} Marignan, Gerville-Réache, Thévenet, Vuillaume, Mary Boyer, Le Goff, de l'Opéra-Comique ; M. Zocchi, de l'Opéra-Comique ; M^{me} Lafargue, M^{llles} Mérentié, Soyer, de l'Opéra ; MM. Affre, Cossira, Ibos, Nuibo, de l'Opéra ; M^{lle} Etty.

M. André Lénéka, administrateur général de la scène ; M. Delières, régisseur de l'Opéra ; M. Mayard, régisseur des chœurs (36 choristes hommes et femmes) ; M. J. Rousset, répétiteur des chœurs.

Vendredi dernier, 16 novembre 1906, a eu lieu dans la salle du théâtre le 1^{er} concert de musique classique sous l'habile direction de M. Crocé-Spinelli, directeur du conservatoire de Toulouse (orchestre de 55 musiciens). — En voici le programme :

1. Ouverture de *la Flûte enchantée* de Mozart ;
2. *Symphonie en si bémol* de Schumann ;
3. *Léonore*, poème symphonique de Henri Duparc, entr'acte ;
4. *La Grande Pâque russe*, ouverture de Rimsky-Korsakow ;
5. *Impressions d'Italie*, suite d'orchestre de G. Charpentier ;
6. *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de R. Wagner, fragments du 3^e acte. — EMILE GRÉGOIRE.

PARIS. — Le mercredi 19 décembre, la SOCIÉTÉ J.-S. BACH (salle de l'Union, 14, rue de Trévise), sous la direction de M. Gustave Bret, fera entendre la célèbre *Cantate du café*, avec M^{me} Charlotte Lormont, MM. Plamondon et Gustave Borde, une magnifique cantate religieuse, *Himmels Koenig sei willkommen* (1^{re} audition), pour soli, chœurs et orchestre, et le 4^e *Concerto brandebourgeois* pour violon principal (M. Enesco), 2 flûtes et orchestre.

Rappelons que toutes les demandes de renseignements doivent être adressées à M. Daniel Herrmann, 9 bis, rue Méchain.

— Le samedi 15 décembre, salle Pleyel (8 h. 3/4), concert par M^{me} Roger-Miclos avec le quatuor Battaille. Billets chez Durand.

— Le 2 décembre, à 3 h. de l'après-midi, dans la salle de concerts du Conservatoire national de musique, quatuors de Beethoven, Mozart, Brahms, Schumann, Schubert, par MM. Lucien Capet, André Tourret, Louis Bailly et Louis Hasselmans. — Le 8 décembre (salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes, à 9 h. du soir), concert par M^{lle} Minnie Tracy (mélodies de Gluck, Bach, Caccini, Paradies, Mozart), avec le concours de M^{me} Marie Panthès et de Georges Enesco. — Le mardi 4 décembre (théâtre Sarah-Bernhardt, 3 h. après-midi), concert avec orchestre

donné par M. Fendall Pegram, avec le concours de M. Walther Straram (au programme: Beethoven, Tschaïkowsky, Saint-Saëns, Schumann, Grieg, Wagner).

CONCERTS P. SECHIARI. — Devant une salle comble et très élégante, P. Sechiari a fait, comme chef d'orchestre, les plus brillants débuts. Il a conduit en musicien consommé la *Mort d'Yseult*. M. Diémer, qui rehaussait par son concours cette soirée d'inauguration, a été acclamé comme d'habitude. Les 60 musiciens de l'orchestre ont joué en perfection, et l'avenir paraît assuré à ces concerts populaires du *Kursaal*.

CONCERTS TOUCHE. — M. Touche, dont la réputation est établie depuis long-temps, s'est installé avec son élite d'exécutants au boulevard de Strasbourg, 15, dans une salle magnifique dont les murs sont couverts de tableaux de maîtres. On dirait le salon d'un hôtel princier, où le maître de la maison, tout en régalant ses hôtes avec une « chapelle » rare, permet, en écoutant, de fumer la cigarette et de prendre une tasse de café. Concert tous les soirs.

— L'EUTERPEIA, sous la direction de M. Barrau, donne tous les jours de très intéressantes auditions de 3 à 6.

— Les CONCERTS (SYMPHONIQUES ET CLASSIQUES) BERLIOZ, sous la direction de M. Pierre Monteux, avec un grand orgue Cavaillé-Coll, sont ouverts les mardis, jeudis et samedis, à 9 h. 55, rue de Clichy.

— Le QUATUOR POPULAIRE DE LA VILLE DE PARIS, composé de MM. A. Lefort, G. Catherine, van Woefelghem, Liégeois, a donné, le 18 nov., à la salle des Agriculteurs, un très beau concert avec le concours de M^{me} Mathilde Polack, M^{les} C. Richez, H. Léon, R. Billard, MM. Lattès, L. Zighera, Jurgensen, Jamin et Joffroy, tous artistes émérites. A cette brillante séance on a beaucoup applaudi la *Sérénade* de Widor pour piano, flûte, violon, violoncelle et harmonium.

— Félix Nowowiejski, compositeur de Berlin, lauréat de grand prix de Rome (de Meyerbeer) de l'Académie royale de Berlin, a terminé un drame lyrique : *Quo vadis?* pour soli, chœur, l'orchestre et l'orgue. Le compositeur est invité à diriger son œuvre pour la première fois en Galicie, à Varsovie, à Aussig (Bohême) et en Allemagne.

INSTITUT MUSICAL DE FRANCE

12, PLACE DE LA NATION, PARIS (12^e)

TÉLÉPHONE 924-70

**Harmonisation, Orchestration, Arrangement de toutes œuvres
pour Piano, Harmonie, Orchestre symphonique**

**EXAMEN ET CORRECTION DE TOUTES COMPOSITIONS
MUSICALES**

**Conseils aux débutants et consultations techniques
GRAVURE ET ÉDITION**

L'INSTITUT MUSICAL DE FRANCE, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs et les Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous les travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Etranger. Son organisation technique lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art musical.

Le Gérant : A. REBECQ.