

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 24 (sixième année)

15 Décembre

1906.

Notre supplément musical.

Les pièces que nous publions sont tirées d'un Recueil qui se trouve à la Bibliothèque de Berlin et qui porte le titre suivant :

RECUEIL DE DANSERIES

CONTENANT PRESQUE TOUTES SORTES DE DANSES

Comme Pavanes, Pass'emezos, Allemandes, Gaillardes, Branles et plusieurs autres accommodées aussi bien à la voix comme à tous instruments musicaux, nouvellement amassé d'aucuns sçavants maîtres musiciens et autres amateurs de toutes sortes d'harmonie.

EN ANVERS

Chez Pierre Phalèse, au Lyon Rouge, et chez Jean Belleri, à l'Aigle d'Or,
1583.

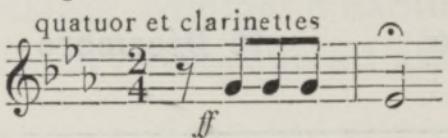
(*Le titre est d'abord en latin, puis en français.*)

Après avoir copié intégralement les quatre cahiers de ce Recueil (un cahier oblong pour chacune des 4 voix : Superius, altus, tenor, bassus, en notation losangée du XVI^e siècle, sans barres de mesures), nous avons demandé ici même quels étaient les musiciens qui, au courant des vieilles écritures musicales, voudraient collaborer à la mise en partition, et en notation moderne, de cet ouvrage. En dehors des collaborateurs habituels de la Revue musicale, deux seulement se sont proposés : M. Gasperini, le savant professeur du Conservatoire de Parme, bien connu pour une histoire de la notation dont M. Pierre Aubry a rendu compte ici même, et qui est fort estimée ; et M. Dorsan de Reyschoot, professeur d'harmonie au Conservatoire de Gand, auteur de compositions d'un réel mérite. Nous donnons aujourd'hui, surtout à titre de documents historique sur les danses du seizième siècle, les premières pièces de ce Recueil de 1583, en adressant nos remerciements et nos compliments à nos deux collaborateurs.

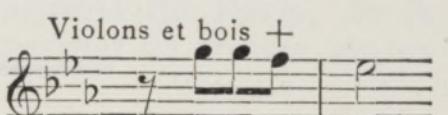
La Revue musicale reprendra dans son prochain numéro la publication du cours du Collège de France et des notes sur « la Musique et la Magie ».

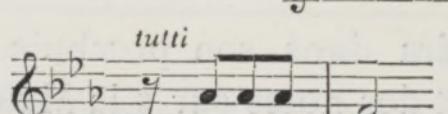
Les œuvres récemment exécutées.

LA SYMPHONIE EN *ut* MINEUR, DE BEETHOVEN (CONCERTS SECHIARI). — J'ai déjà donné ici une analyse rythmique de l'allegrò initial de cette œuvre qui

débute par la célèbre formule :  , au-dessus de laquelle

Beethoven avait écrit : « *Ainsi frappe le Destin à notre porte !* » Il est singulier que dans l'énorme quantité de livres, de brochures, d'articles de revues, qu'on a écrits sur Beethoven, on cherche vainement une étude précise et complète de cette symphonie ; j'entends une étude qui ne se borne pas à quelques observations superficielles entourées d'anecdotes, mais qui entre dans le détail technique et montre le mécanisme, le plan de cette construction, pour en dégager ensuite une conclusion sur l'état psychologique de Beethoven. Je ne pourrais pas choisir d'exemple plus probant pour justifier l'opinion que j'ai déjà émise sur le grand compositeur, et pour réfuter un jugement que je considère comme un contresens. On est habituellement très saisi par ces mots : « *Ainsi frappe le Destin !...* » On reconnaît — non sans raison — un caractère impérieux et brutal aux quatre notes qui servent d'expression à cette idée ; et voilà aussitôt l'imagination qui conçoit un Beethoven tragique, angoissé, en lutte avec la Mort, absorbé par l'éénigme de la vie, romantique avant le romantisme. Rien n'est plus faux et plus insupportable que cette manière de voir. Cet allegro est avant tout un modèle d'architecture sonore, et quiconque ne met pas avant tout le reste le sentiment de beauté inhérent à cette combinaison de formes, à la fois si riches et si simples, est à côté de la vraie musique. J'admetts que l'épigraphie sur le « Destin » ne soit pas due à une association d'idées un peu fortuite, faite après coup, et qu'il faudrait entendre « *cum grano salis* », sans la prendre fort au sérieux ; j'admetts qu'en écrivant la première mesure, Beethoven était assombri, douloureusement traversé par le plus noir pessimisme : rien n'est plus favorable à ma thèse, qui consiste à affirmer qu'au lieu de traduire et de prolonger les sentiments pénibles du compositeur, la musique l'en délivre, pour l'élever dans un monde d'apaisement et de beauté sereine où disparaissent tous les cauchemars de la souffrance morale. Beethoven, en effet, ne s'intéresse qu'au caractère mélodique et rythmique de ce thème initial de trois croches suivies d'une blanche, et, avec une habileté qu'on appellerait ingénieuse si elle n'était géniale, il en tire un merveilleux parti en usant de tous les procédés de son art. Il l'amplifie en période :

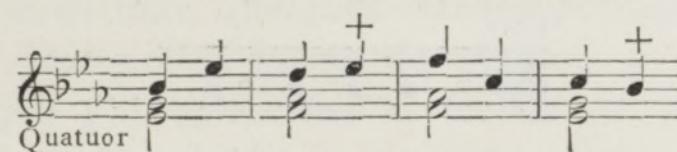
Il l'adoucit par une note de passage :  : il le transpose

sous forme de réponse :  ; il le renverse de plusieurs

façons : Contrebasses Violons

Il le simplifie : Il en tire un nouveau thème :

Ce nouveau thème, il le renverse à son tour en lui faisant subir une modification rythmique (certaines notes fortes étant placées sur des temps faibles) :



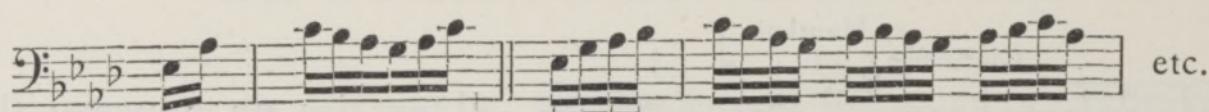
Il reprend l'idée du début en laissant de côté la mélodie et en ne retenant que le rythme : Et ce n'est là qu'une indication des procédés les plus apparents ! Si Beethoven est un grand compositeur, c'est parce qu'il sait construire, combiner, varier, renverser, imiter, transposer, développer, si bien que, d'un motif de quatre notes, il tire vingt pages de partition. Cet allegro est fait avec presque rien ; il a cependant autant de richesse que d'unité, et c'est là le triomphe du génie. Où est le « Destin », en tout cela ? Je ne vois que de la musique pure et de l'imagination musicale. Vraiment, si le Destin est venu frapper à sa porte, Beethoven paraît n'avoir remarqué que le rythme sur lequel il s'annonçait !! — Quant à la suite de cette symphonie, elle nous éloigne de plus en plus de toute idée d'un présumé drame psychologique. Et ici au moins, si on se refuse à le faire plus tôt, il faut reconnaître que Beethoven s'est élevé au

dessus des orages : Reconnaissez-vous l'influence du « Destin » dans cette admirable fin de phrase, où la flûte, reprenant la cadence faite par les altos et les violoncelles () l'évite avant de la reproduire, et où le hautbois fait, par augmentation, une sorte de réponse de fugue :

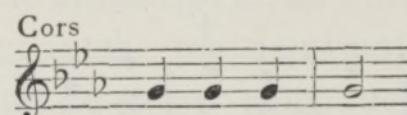
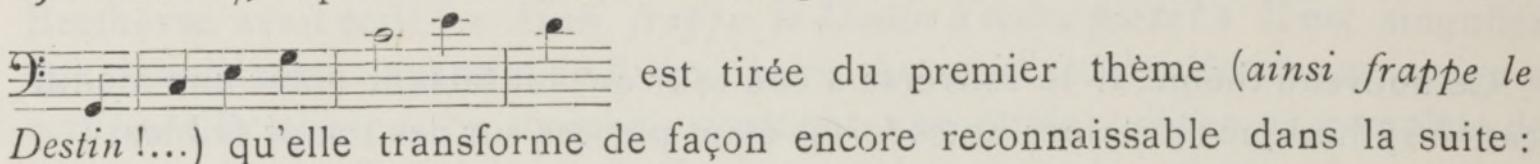
Flûte et hautbois Clarinettes et bassons

Y a-t-il rien de plus posé, de plus souriant et de plus *sain* que le second thème : ? Cet andante a une construction qui tient à la fois du Rondo (retours d'une même idée séparés par des épisodes) et du

thème varié. Les variations sont un chef-d'œuvre de grâce souple et caressante:



Le troisième mouvement de la symphonie rappelle le premier par la beauté de sa construction, par son ampleur (la première cadence parfaite n'apparaît qu'à la 132^e mesure), et par autre chose encore, qu'on n'a pas remarqué ; l'idée initiale,



Et nous sommes en plein « Scherzo », c'est-à dire en plein divertissement ! Beethoven a l'air de recevoir joyeusement le sombre personnage qui est venu frapper à sa porte et de l'inviter à une petite fête ! Dans l'*Allegro* final, il ne perd pas de vue le thème de quatre notes par lequel il a commencé sa symphonie ; on en retrouve le rythme, par exemple, dans cet appel des cuivres (2^e partie) :



Hautbois.

et encore dans cette réponse :

A musical score page featuring a title "Hautbois." at the top right. Below it, the text "et encore dans cette réponse :" is followed by a musical staff. The staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains six measures of music, starting with three eighth-note chords (B, A, G) and continuing with a more complex harmonic progression involving B-flat, C-sharp, and D-sharp notes.

Mais comment expliquer que ce thème — auquel on attribue un caractère tragique, — reparaît dans un morceau qui est une explosion d'allégresse bien réglée, une affirmation de la volonté maîtresse d'elle-même, sans le moindre effort et le moindre nuage ? Il y a dans ce finale des parties exquises de verve, où l'on croit voir l'allure joyeuse d'un homme qui vient de mettre le « Destin » dans sa poche :



En résumé, j'admets volontiers que Beethoven a pris comme point de départ une idée emphatique et oratoire, d'un classicisme assez pompeux, le « Destin » ; mais dans la solide et lumineuse symphonie, si nette, si bien équilibrée, qu'il a construite sur un tel fondement, je ne vois absolument rien qui permette d'attribuer à cette idée le caractère d'une angoisse ou même d'une tristesse réelles. Je n'y trouve que sérénité, santé morale, allégresse, puissance et technique supérieure, — l'unité surtout, l'admirable unité qui est la qualité essentielle des œuvres du génie. — J. C.

CONCERT ARMÉNIEN (SALLE DE LA RUE D'ATHÈNES). — Il faut vraiment être à Paris, pour assister à des auditions et à des spectacles aussi imprévus. La salle est remplie de personnes très élégantes, aux visages exotiques. Sur l'estrade, une trentaine de chanteurs que dirige un chef ayant sur la tête une sorte de sac pointu qui retombe jusqu'à mi-corps. Il n'a rien de commun avec un officiant de l'Inquisition, bien qu'il en évoque l'idée : c'est le R. P. Komitas, maître de chapelle de la cathédrale d'Etchmiadzine. Il dirige l'exécution de chants populaires qu'il a recueillis en Arménie, chants de travail agreste, chants d'amour (*mon bien-aimé, grand comme un platane... ; — il marche, il brille, mon bien-aimé !*), chants d'émigré, berceuses, etc... entre lesquels s'intercalent des mélodies liturgiques : un *Pater*, un *Miserere*, un *Stabat*. Entre temps, une jeune fille vient s'asseoir au piano, et nous joue quelques danses populaires, exemptes de toute virtuosité, exemptes quelquefois même de rythme, et d'une expression très étrange. Les voix que j'ai entendues là (celles de MM. Chah-Mouradian, Moughounian, Guissard, Marchisio) sont remarquables, mais il me serait bien difficile d'émettre un jugement sur cette musique insolite pour nous : des fioritures inutiles dans la mélodie, l'abus des modulations, peu de rythme, — une application exagérée aux « nuances » et souvent au *pianissimo*, mais une saveur originale, voilà quelques-unes de mes impressions. Je regrette que le R. P. Komitas, qui paraît être un musicien très expert, ait harmonisé à quatre parties chantées les airs populaires recueillis par lui. Le chœur encadrant le soliste change absolument la nature du morceau exécuté et transforme une chanson en lourde cantate. Souhaitons que ce concert intéressant ait pour suite la création d'une maîtrise qui nous familiarisera avec la musique arménienne! — J. C.

QUATRIÈME SYMPHONIE EN ré MINEUR, DE R. SCHUMANN (CONCERTS COLONNE). — Des quatre symphonies composées par Schumann, la dernière est peut-être la plus remarquable, la plus complète, ou du moins la mieux équilibrée, celle où les motifs semblent le plus séduisants et les développements le plus naturels, sans redites inutiles ni remplissages oiseux. Tout s'y déroule avec une fantaisie qui n'exclut pas la logique ; la mélodie jaillit de source, et nul effort, nulle contrainte ne paraît en gêner le libre cours ; le travail a servi l'inspiration.

Là se retrouvent les quatre parties traditionnelles de la symphonie, mais rapprochées de manière qu'elles se suivent sans interruption ; les deux parties du milieu, plus brèves que les deux autres, facilitaient d'ailleurs cette continuité. La première est précédée d'une introduction où se remarque un thème et qui reparaîtra en majeur dans la *Romance* et d'où l'œuvre entière semble découler. Si la science du contrepoint se laisse admirer au cours de l'*Allegro* initial, la fraîcheur de l'idée fait surtout le charme de l'exquise *Romance* qui le suit ; le *Scherzo*, avec son début canonique et son gracieux trio, a de la verve et de l'entrain ; quant au *Finale*, précédé d'un andante de seize mesures qui rappelle le thème de l'*Allegro*, il éclate avec vigueur, il galope, il bondit, il entraîne l'auditeur dans un tourbillon joyeux, qui traduit à sa manière l'ivresse du poète, la fougue de son esprit et les tendresses de son cœur. Composée en 1841, c'est-à-dire aussitôt après la première symphonie, elle devait s'appeler d'abord *Fantaisie symphonistique* ; puis Schumann renonça non seulement au titre, mais à l'œuvre elle-même, semble-t-il, pendant un assez long temps ; il parut s'en désintéresser, sinon l'oublier, et c'est seulement dix ans plus tard, en

1851, qu'il y revint pour la modifier, la réinstrumenter, lui donner l'aspect définitif sous lequel nous la voyons aujourd'hui, et la publier avec le numéro d'op. 120. Ainsi devint-elle la quatrième symphonie, quand elle était, en réalité, la deuxième. Ces détails sont connus ; ceux qui suivent le sont moins. — En son état initial, l'œuvre avait été exécutée au Gewandhaus de Leipzig, sous la direction de Mendelssohn, le 6 décembre 1841. On pouvait craindre que cette version primitive eût disparu ; mais le manuscrit s'en est heureusement retrouvé ; par lui nous apprenons les dates précises de composition, savoir : en tête, « 7 juin 1841 » ; puis, au début de la dernière partie, « 6 septembre 1841 » ; et, à la fin, « achevée à Leipzig, le 9 septembre 1841 ». Les variantes sont nombreuses et fournissent, par voie de comparaison, un sujet d'étude aussi curieux qu'intéressant. La symphonie, ainsi refondue et perfectionnée dans le détail, avait, dès l'origine, une valeur propre qui la rendait fort digne d'être admirée déjà. L'épreuve de nouvelles auditions l'a démontré depuis. Franz Wüllner, en effet, l'a fait entendre le 21 octobre 1889, à Cologne, aux concerts Gürzenich ; il est facile de la produire maintenant à Paris. On commence à prendre goût aux curiosités musicales. Le parallèle entre les deux versions d'un ouvrage aussi célèbre aura son prix et son utilité. — CHARLES MALHERBE.

SIGURD ET M. CARBELLY, A L'OPÉRA. — Pour les débuts de M. Carbelly, je suis allé réentendre le chef-d'œuvre de notre éminent collaborateur, E. Reyer, à qui le Président de la République donnait récemment, avec une accolade soulignée d'applaudissements unanimes, la plus haute distinction dont il dispose dans la Légion d'honneur. Une fois de plus, j'ai pris le plus grand plaisir à cet opéra très mélodique, très coloré, dont les qualités maîtresses sont d'avoir une unité parfaite, de ne pas donner un seul instant une impression de remplissage ou de fatigue, et, tout en charmant l'oreille selon l'ancienne esthétique, de ne jamais tomber dans la banalité. *Sigurd* est une excellente formule du grand drame lyrique, analogue à ce qu'est le *Roi d'Ys* de Lalo pour l'opéra comique : formule moyenne et très française, qui ne sacrifie jamais le charme, nécessaire en de tels genres, à l'esprit systématique, et qui satisfait tout à la fois le public instinctif et les musiciens réfléchis. C'est un modèle à ne jamais perdre de vue, en un temps où le dévergondage de l'imagination, le goût du bizarre et la recherche de l'originalité à tout prix, produisent souvent des monstres non viables. J'avais beaucoup aimé M. Carbelly, en juillet dernier, dans la prière de *Guillaume Tell* qui fut son morceau de concours au sortir du Conservatoire, et lui valut un premier prix. La voix était superbe, bien timbrée, parfaitement homogène. J'ai retrouvé ces qualités à l'Opéra, mais moins saisissantes que dans la salle de l'Opéra-Comique, ce qui est assez naturel. Dans le premier acte, M. Carbelly n'a pas montré toutes ses ressources ; dans les suivants, il a repris complète possession de soi et a souvent provoqué de sincères applaudissements. La voix est d'un métal très pur ; les notes élevées, comme il arrive chez les bons barytons, sont très belles. Ce qui lui manque, c'est l'action, la science des attitudes, des gestes et des jeux de physionomie. Il sait très bien chanter ; il ne sait pas encore se taire : il paraît un peu embarrassé de sa personne. Il en est réduit à jouer Sigurd en dedans, comme un rôle sur qui pèserait une sorte de fatalité romantique, sans donner au personnage la fougue qui sied à un chef guerrier contemporain d'Attila. Les qualités de composition viendront à M. Carbelly,

avec l'aisance indispensable ; le public lui a fait le plus sympathique accueil. M. Gresse, qui est doué de la plus belle voix que je connaisse, — voix ronde, puissante, souple et très égale, avec un timbre *sui generis*, — a eu un succès énorme et mérité. Au III^e acte (scène II), il a eu un éclat et une puissance admirables dans le célèbre passage où, accompagné par un orchestre de fête et d'allégresse, il annonce le prochain mariage de Brünnhilde et de Gunther :

Bientôt apparaîtra la pompe nuptiale...
De Brünnhilde suivant la marche triomphale,
Peuple, fais retentir les airs de joyeux cris.

Ce seul vers, répété à pleine voix, vaut qu'on retourne à l'Opéra pour l'entendre. M^{lle} Chenal, qui est à l'Académie de musique depuis un an seulement, et dont nous suivons les succès avec le plus vif intérêt, est charmante et excellente, pour l'œil comme pour l'oreille. Une interprétation qui réunissait, avec de tels artistes, M. Affre, M^{les} Demougeot, Flahaut, M. Gilly, ne pouvait manquer d'être tout à fait remarquable. Ça et là, quelques accrocs (pour la justesse !). Est-ce par souci de la couleur barbare que les envoyés d'Attila (I, III, *Prince du Rhin, nous partons dès l'aurore*, etc...) ont chanté faux ? — C.

ESQUISSES CAUCASIENNES, PAR IPPOLITOW IVANOW (CONCERTS SECHIARI). — La musique russe, encore peu connue en France, est, en général, d'un très haut mérite ; musique extrêmement colorée, très riche de rythmes et d'instrumentation, savante et populaire (par le fonds des idées). Mais ces « Esquisses » — thèmes non développés — ne sont peut-être pas ce qu'elle a produit de meilleur. J'ignore la date de la composition, mais la première rappelle étrangement les adieux de Wotan et de Brünnhilde, dans la *Tétralogie* de Wagner. C'est trop compact, trop lourd, pour une « esquisse » où la pureté de la ligne mélodique est l'essentiel. Les autres pièces sont plus dégagées, mais avec un peu d'incohérence et ne laissent pas une impression assez nette. — M.

LES ROSES D'ISPAGHAN, DE G. FAURÉ (CONCERTS SECHIARI). — M. Gabriel Fauré est un musicien dans l'esprit duquel il y a certainement l'étincelle des grands maîtres. Mes impressions — jusqu'à ce jour — sur sa musique sont les suivantes : grande distinction, et invention mélodique originale ; dans l'écriture, un certain abus, ça et là, de formules pianistiques ; dans l'expression (et dans plusieurs de ses œuvres les plus connues, sinon dans toutes) une tendance à cultiver le côté purement voluptueux du langage des sons, les consonances enveloppantes, où les harmonies sont une caresse plus encore qu'une pensée. J'avais déjà éprouvé cela en entendant son *Requiem* ; j'ai été confirmé dans cette opinion par les *Roses d'Ispahan*, mélodie célèbre, et d'ailleurs charmante. On pouvait chercher l'équivalent musical de ce sujet dans la *qualité de la pensée* (indépendamment de tout effet instrumental et, en quelque sorte, matériel), comme fait d'habitude R. Schumann ; M. Fauré a surtout vu là une occasion de séduire par des moyens un peu sensuels : ce n'est pas la pensée seule qui conquiert l'auditeur ; on est pris comme dans un réseau de volupté où l'intelligence s'endort et où l'instinct est très doucement flatté... J'ai eu le plaisir de modifier cette impression en entendant il y a quelques jours, dans un salon ami, la sonate op. 13, pour piano et violon, du même compositeur. C'est une œuvre de jeunesse, mais que je n'hésite pas à mettre au même rang que les meilleures du genre (la

Sonate à Kreutzer, de Beethoven, et quatre ou cinq autres étant, bien entendu, exceptées). Le premier mouvement est d'une belle allure inquiète et romantique ; l'adagio est d'un sentiment profond, le finale est d'un rythme extrêmement joli. Je signale cette sonate aux amateurs qui ne la connaîtraient pas, tout en les prévenant qu'elle n'est pas facile ! Elle est bien écrite pour le violon, mais les difficultés de mécanisme dont elle abonde sont *intrinseqües* ; je veux dire que leur solution ne produit pas — comme dans la musique de Max Bruch, par exemple — des « effets » qui récompensent l'artiste de sa peine en le faisant briller. — A. B.

SYMPHONIE EN *mi MINEUR* (n° 5), LE NOUVEAU MONDE, de M. ANTON DVORAK (CONCERTS LAMOUREUX). — Ce qui me plaît surtout dans cette œuvre, c'est la franchise, l'allure naturelle, vive et libre, l'indépendance de toute école et de tout système. Elle repose de tant de compositions laborieuses de nos jours, où un art inexpérimenté, trop visible, l'emporte sur une maigre inspiration. Ce n'est pas précisément une symphonie, au développement régulier : c'est une suite, un entre-croisement, un jeu de petits motifs populaires ou sauvages, qui s'ébattent sans effort, vont et viennent pour l'amusement de l'oreille. Il y a des redites, un inévitable manque d'unité ; mais tout cela sautille, pétille, tout est frais, coloré, ingénieux et spirituel. Pas d'outrances, pas de prétentieux exotisme ; pas trace non plus de platitude ou de grotesque, ce qui n'est pas un mince mérite pour un musicien civilisé qui cultive la bamboula ou la danse du ventre. J'ai particulièrement remarqué le thème initial de l'Adagio (qui rappelle presque les 4 premières mesures de l'*Invitation à la Valse*, après l'introduction), thème principal qui revient dans le reste de l'œuvre ; l'espèce de danse nègre du Scherzo, — une petite drôlerie, comme dirait M. Jourdain, mais qui ne pouvait être écrite que par un maître ; et une grande partie du finale plein de variété et de souplesse. — A. L.

LA HALTE DIVINE (INTERLUDE SYMPHONIQUE, 1^{re} AUDITION), DE M. E. TRÉMISOT (CONCERTS LAMOUREUX). — Si un musicien avait tâché de rendre accessible à une médiocre fanfare de village la *Rédemption* ou la *Symphonie* de Franck ; s'il avait voulu en donner à des profanes quelque idée vague et lointaine, il me semble qu'il aurait pu écrire cet Interlude, où s'exprime symphoniquement l'ascension de l'âme sur une montagne colossale de laquelle elle dominera le monde pour s'éteindre ensuite en Dieu. J'oublie d'autres choses non moins philosophiques. C'est du Franck simplifié, caricaturé, encanailé : cette *Halte divine* ressemble plutôt à une marche solennelle de pompiers. Je m'excuse de donner une impression aussi brutale, mais je chercherais vainement à l'atténuer. Quand on prétend traiter certains sujets, il faut s'être assuré qu'on a les épaules assez solides pour porter le fardeau choisi. — A. L.

L'ENTERREMENT D'OPHÉLIE, PAR BOURGAULT-DUCOUDRAY (CONCERTS SECHIARI). — Cette petite pièce mérite de nous arrêter, car on vient de lui faire un gros succès. Elle fut improvisée un jour chez la comtesse Sadowska de Scharfenort, cantatrice russe, à qui l'auteur l'a dédiée. C'était au printemps de l'année 1888. Bien que composé virtuellement pour l'orchestre, l'*Enterrement d'Ophélie* fut publié d'abord, réduit pour le piano, dans un recueil intitulé : *Fumées* (1).

(1) D'abord édité chez Maquet, ce recueil est actuellement la propriété de l'éditeur Joubert, 25, rue d'Hauteville, 25.

Pendant l'automne de cette même année 1888, l'*Enterrement d'Ophélie* était exécuté pour la première fois par l'orchestre d'Angers, à l'un des concerts organisés par le regretté Jules Bordier, — concerts qui ont rendu de si grands services à l'art musical et ont inauguré le mouvement de décentralisation de la grande musique symphonique.

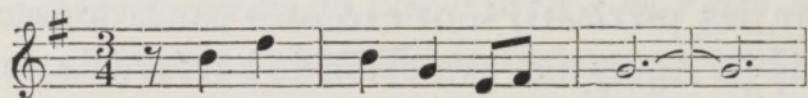
L'*Enterrement d'Ophélie* fut très goûté du public. On l'entendit pour la première fois à Paris en 1892, à l'un des concerts de la Société *nationale*, dirigés par Gustave Doret (le jour même où eut lieu la première exécution de l'*Après-Midi d'un Faune*, de Claude Debussy); puis aux concerts Lamoureux, sous la direction de Chevillard (en 1897 et 1899); aux concerts Marigny (en 1904), sous la direction de Paul Viardot qui lui fit obtenir les honneurs du *bis*, et en 1905 sous la direction de l'auteur. A l'étranger, elle a figuré très souvent sur les programmes de concert du Kursaal de Montreux (directeur : Oscar Jüttner); on l'a jouée aussi à Londres et en Amérique, à Boston, New-York, etc.

Rien de plus simple que la construction orchestrale de cette petite composition. La phrase mélodique en *fa* ♯ majeur est exposée d'abord par les instruments à cordes en *solo* (4 violons, 3 altos, 3 violoncelles) soutenus par des accords de harpe, et jouant avec sourdine, excepté le 1^{er} violon *solo* et le 1^{er} violoncelle *solo*. Puis vient une phrase en *fa* ♯ mineur confiée aux bois, sur la sonorité desquels se détachent en contretemps les pizzicati du quatuor. La plainte s'accentue, et la phrase, douce au début, aboutit à un *fortissimo*, après un crescendo qu'accentue l'entrée des cors, des trompettes et des trombones, tandis que les contretemps, marqués d'abord par des pizzicati, sont exécutés par la masse entière des cordes arpégiant des accords *ff*. Après une explosion de l'accord de dominante *do* ♯ *mi* ♯ *sol* ♯ *si*, que viennent souligner en contretemps les instruments de percussion (cymbales frappées avec la mailloche et timbales), on entend dans la coulisse le tintement mystérieux d'une cloche en *ut* ♯ dont la sonorité lointaine prépare le retour du thème initial exécuté cette fois par tous les instruments à cordes, avec sourdine. Pour finir, un gémississement des violons et une phrase expressive confiée aux violoncelles et contrebasses qui descendent vers le grave, tandis qu'une suite d'accords très doux confiés à la *harpe solo* s'élève jusqu'aux régions les plus élevées de l'orchestre pour aboutir à un accord *pianissimo*. — Oeuvre nette, très expressive, d'une poésie réelle, que le public a eu raison d'applaudir chaleureusement, et qui doit garder une place d'honneur parmi les belles œuvres de l'école française. — J. C.

ŒUVRES DE M. LOUIS DUMAS, GRAND PRIX DE ROME POUR LA COMPOSITION MUSICALE. — M. Raymond Marthe, l'excellent professeur de musique, vient de donner une soirée, dans ses salons de la rue de Sèvres, en l'honneur de M. Louis Dumas, le vainqueur du dernier concours pour le prix de Rome, qui aime à se dire élève de M. Lenepveu pour la composition, et de M. Raymond Marthe pour le violoncelle. Le programme (dont quelques numéros étaient consacrés à de charmantes poésies de M. Charles Dumas, frère du compositeur) comprenait exclusivement des œuvres du jeune et brillant lauréat : un *Quatuor à cordes*, un *Lamento* pour violoncelle, supérieurement exécuté par M. Marthe, et *Ismaïl*, la scène lyrique récemment exécutée à l'Institut, avec M^{me} Durand-Texte, MM. Nansen et Sigwalt pour interprètes. Cette cantate, écrite d'après les lois traditionnelles du genre, a retrouvé le succès déjà obtenu devant l'aréopage des

Immortels et aux concerts Colonne. Le quatuor m'a particulièrement intéressé. On n'y trouve point d'*adagio* — (l'*adagio*, où on ne peut pas se borner à des effets de rythme et où la pensée doit se montrer à découvert, est pour moi la pierre de touche du compositeur). Mais il a un caractère personnel et beaucoup de charme. Le premier mouvement est fait sur deux thèmes principaux, dont l'un en *mi majeur*, présenté avec des entrées successives, sert de prélude lent à l'*allegro moderato* qui s'enchaîne immédiatement, et l'autre, en *sol ♯ mineur*, est exposé par l'*alto* :

Le deuxième mouvement, *allegro*, en *ut ♯ mineur*, débute par un motif énergique bientôt interrompu par un rappel, avec sourdine, du 1^{er} thème du 1^{er} mouvement, suivi de nouvelles idées (de forme chromatique) et de développements très remarquables. Le 3^e mouvement, *andantino tranquillo*, peut se ramener à la forme du thème avec variations ; l'idée est celle-ci :



Le *finale* est construit sur quatre thèmes, auxquels viennent se renouer un instant les idées du 3^e, du 1^{er} et du 2^e mouvement. Dans son ensemble, l'œuvre est solidement construite ; elle a un charme très personnel et nous donne la joie de saluer un talent sérieux, plein de promesses pour l'avenir. — C.

AU DINER DE *l'Ut mineur*. — Après ce dîner, qui réunit comme d'habitude, sous la présidence de MM. Chéramy et Custot, l'élite des compositeurs, des virtuoses et des chefs d'orchestre de Paris, bref et très agréable concert où furent entendus M^{me} Georges Marty, dont la très belle voix de contralto nous dit de charmantes mélodies de Fauré et de Pierné (accompagnées par les auteurs) ; M. Ricardo Viñès, qui joua excellamment au piano la *Nouvelette en ré* de Schumann, et un *Scherzo* (de moindre valeur) de Borodine ; M. Vuillaume, qui avec la classique *Romance* de Swendsen et un *Poème hongrois* (un peu banal) de J. Hubay, exécuta magistralement la *Sonate* pour piano et violon de Hændel, digne pendant — par l'ampleur des idées et la grâce de la construction — des œuvres de J.-S. Bach dans le même genre.

LA CITÉ MAUDITE. DRAME LYRIQUE EN 3 ACTES, AVEC CHŒURS ET BALLET, PAROLES DE J. JACQUIN, MUSIQUE DE G. SARREAU (SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE, BORDEAUX). — Dans Gomorrhe, sont aux prises deux partis inégaux, le mal et le bien ; deux principes, la civilisation corruptrice et la nature régénératrice ; deux femmes, Zéphora la courtisane, et Myriem la vierge. L'importance des rôles de femmes précise le caractère voluptueux de l'œuvre, caractère que le livret exagère parfois

jusqu'à la naïveté, mais que la musique souligne discrètement. L'inspiration de M. Sarreau est avant tout *distinguée*. Il a su donner une image musicale du contraste qui faisait le fonds du sujet, sans vaines complications d'aucune sorte, avec art et conscience. Comme exemple de sa manière, exempte de recherche dans les pages purement symphoniques, juste et pleine de charme dans les parties vocales, je citerai l'ouverture en berceuse du 2^e acte ; sur l'accord de *mi b* divisé au quatuor, les bois et les harpes reprennent avec les soprani ce thème déjà proposé par l'orchestre :



M^{me} Allain, la gracieuse artiste si appréciée du public bordelais, mérite des éloges pour sa belle interprétation du rôle de Zéphora (1). — F. A.

LILLE : LA NOUVELLE SOCIÉTÉ DES CONCERTS POPULAIRES. — Quand, il y a un peu plus d'un an, M. Marquet cessa d'organiser et de diriger ses concerts, des musiciens de profession et des amateurs formèrent l'*Association symphonique* et prirent pour chef M. Alfred Cortot, dont la science et l'autorité étaient appréciées à Paris. La saison 1905-1906 fut bonne. M. Cortot interpréta, selon leur style propre, quelques-unes des œuvres les plus caractéristiques des maîtres classiques et romantiques et nous révéla quelques-unes des plus belles pages de la musique contemporaine, entre autres *la Processions nocturne* de M. Rabaud et l'*Apprenti sorcier* de M. Dukas. Le succès de ces après-midi dominicaux fut grand, malgré la concurrence de l'orchestre Colonne, qui vint donner quatre concerts (un festival Wagner, *Athalie* avec les parties d'orchestre et les chœurs de Mendelssohn, un festival de musique allemande, un festival de musique française). Mais les amateurs lillois devaient se partager entre l'*Association symphonique* et les *Concerts populaires*, où le bâton était tenu, depuis la retraite de M. Viardot, par M. Ratez, directeur de notre Conservatoire. On sentit donc la nécessité de fondre les deux orchestres. Après des négociations qui ne laissèrent point d'être laborieuses, les deux éléments se constituèrent en une *Société des Concerts populaires*, qui prit pour directeur artistique M. Ratez et pour chef M. Cortot. Grâce aux démarches de M. Théodore Barrois, ancien député, professeur à l'Université, de nombreux abonnements ont été souscrits et le succès des deux concerts qui viennent d'être donnés justifie cet empressement. La comparaison avec les orchestres Chevillard, Durant et Colonne, qui viennent de nous donner chacun une audition, a confirmé les amateurs de musique dans leurs bonnes dispositions à l'égard de M. Cortot. Si celui-ci ne commande point à des instrumentistes aussi expérimentés, il ne le céde à aucun chef pour l'intelligence des textes et la curiosité des formes nouvelles. Après l'avoir suivi pendant plus d'un an, nous sommes fondés à espérer qu'il accomplira ici une œuvre semblable à celle de M. Ropartz à Nancy.

Au concert d'octobre, M. Cortot nous fit entendre la *Symphonie en ré mineur* de Schumann, dont il respecta mieux le caractère romantique (surtout dans la

(1) Cette correspondance nous est arrivée trop tard pour que nous puissions faire graver toutes les analyses de textes musicaux qu'elle contenait.

romance et le scherzo) que ne le fit, quelques jours après, M. Durant; — l'ouverture de *Tannhäuser*, dans laquelle il marqua fortement l'opposition entre la marche des pèlerins, la bacchanale du Venusberg, le motif de la contrition, évoquant le souvenir d'Elisabeth; — puis *Sur la mer lointaine*, de M. Moreau, où fut goûtée l'antithèse de la mélodie bretonne, sur clarinette, et de la tempête déchaînée aux cordes et aux cuivres; — *Vésontio*, où M. Ratez évoque, en des pages pittoresques, brodées sur un canevas de thèmes populaires, ses années de jeunesse à Besançon; — *Komarinskaia*, de Glinka, dont le mouvement est si entraînant et le développement si coloré. Le virtuose était M. Jacques Thibaud, qui exécuta, avec une admirable perfection de style, le beau *Concerto* de Lalo, puis la *Chaconne* et l'*Aria* de J.-S. Bach.

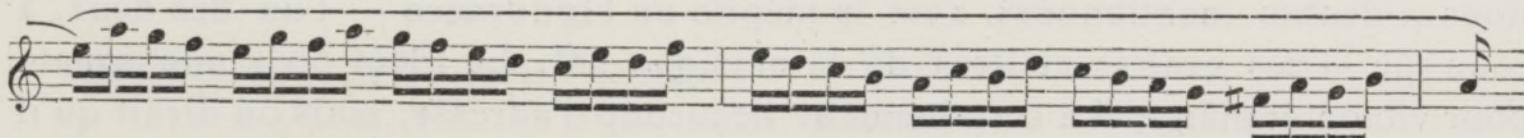
Au concert de novembre, M. Cortot s'attaqua à la *Faust-Symphonie* de Liszt. Nous sentions quelque inquiétude sur le succès de cette tentative. Mais *audentes fortuna juvat*; tout a marché à souhait. Les mouvements et les nuances furent bien observés par le quatuor et l'harmonie; seules les voix, qui s'élèvent à la fin de *Méphistophélès*, parurent insuffisantes (Liszt les a traitées comme parties d'orchestre). L'impression fut très forte. L'auditoire n'était point préparé à recevoir cette musique géniale, d'invention surabondante, de mouvements si divers et de tonalités si variables, à la fois puissante et suave, par laquelle Liszt égala Goethe, et qui arrachait des cris d'admiration à Wagner. Mais s'il éprouva quelque surprise, dès le magnifique commentaire musical du monologue de Faust contemplant le signe magique, il s'abandonna à cet irrésistible courant de poésie à la fin de *Méphistophélès*, après cette étonnante reprise ironique des thèmes de *Faust* et de *Gretchen*, quand la voix douce et claire de M. Plamondon eut évoqué la femme invincible à charmer et à consoler, toute la salle éclata en applaudissements. — Le concert, qui avait commencé par une belle exécution de l'ouverture du *Roi d'Ys*, s'acheva par l'audition de *l'Antled* d'Oskar Fried. Malgré la faiblesse des voix, ce chant, soutenu d'une partition fortement orchestrée, fit passer sur nos têtes le vent des tourmentes révolutionnaires. Quel contraste avec le *Repos de la sainte Famille* de l'*Enfance du Christ*, que M. Plamondon dut dire deux fois, tant il en sait exprimer l'apaisante poésie, et même avec l'air de *Joseph* de Méhul, où le même artiste montra qu'ayant le charme, il était aussi capable de force! — MÉDÉRIC DUFOUR.

Publications nouvelles.

OFFERTOIRES POUR TOUTE L'ANNÉE, A 4 VOIX ÉGALES, AVEC OU SANS ACCOMPAGNEMENT (Ratisbonne, chez Pustet, éditeur). — M. le Dr Fr. X. Haberl, président de la Société Sainte-Cécile, a eu l'idée d'ouvrir une sorte de concours en demandant à tous les musiciens compétents d'écrire des offertoires pour voix égales. Il en publie aujourd'hui 190, choisis parmi ceux qui lui ont été envoyés. Dire que cet ouvrage est contresigné par le Dr. Haberl, c'est laisser entendre qu'il offre les plus sérieuses garanties au point de vue liturgique et musical. Ces pièces, réunies en 3 volumes qui se vendent séparément (3 fr. 75 et 5 fr. en partition, voix séparées à 1 fr.), ne sont pas toutes d'égale valeur. Dans quelques-unes, on souhaiterait

plus d'indépendance des parties, et une harmonie moins verticale ; mais le recueil est fort intéressant et rendra des services à ceux qui, tout en se conformant au récent *Motu proprio*, aiment la polyphonie vocale. — R.

J.-S. BACH, « SUITES ANGLAISES, PARTITA, INVENTIONS A DEUX ET TROIS VOIX », édition populaire pour piano, chez Ricordi (Milan), 3 vol. à 4 fr. l'un. — Parmi ceux qui ont revu, « corrigé » (il le fallait en certains cas !) et doigté ces chefs-d'œuvre dont nous avons eu si souvent l'occasion de parler dans la *Revue musicale*, — Benjamin Cesi, Sigismond Cesi, Alexandre Longo, Ernest Marciano, Bruno Mugellini, professeur au Conservatoire de Bologne, — nous sommes heureux de lire le nom de M. I. Philipp, professeur au Conservatoire de Paris. Cette publication, très ample et très soignée de forme, est surtout faite en vue de l'usage pratique. Ainsi, dans les six Suites anglaises (Bach procède volontiers par demi-douzaine), l'éditeur a supprimé celles en *la* majeur et en *ré* mineur, la première comme très inférieure aux autres, et la seconde comme ayant une gigue trop hérissée de difficultés techniques. Le texte musical, très net et très élégant, est accompagné d'une brève analyse technique indiquant la structure de chaque pièce. Nous n'avons à faire qu'une réserve sur la place et l'étendue du *legato* qui, assez souvent, ne correspond pas à la division réelle des membres rythmiques de la période. Les éditeurs ne se préoccupent pas assez de cela, dans les œuvres de piano ; il en a été si souvent question ici même que nous n'y reviendrons pas. Un exemple entre cent. M. Mugellini écrit :



Nous pensons qu'il faut éditer ainsi, avec division et anacrouse :



Sans cela, le texte musical n'a pas de clarté rythmique. C'est une affaire de ponctuation. Or, la ponctuation regarde l'éditeur ; il a pour devoir de la reconstituer logiquement. — S.

MAURICE REUCHSEL : « L'ECOLE CLASSIQUE DU VIOLON. » — Sous ce titre, la librairie Fischbacher vient de faire paraître une élégante plaquette dans laquelle l'auteur, qui est un violoniste réputé de Lyon, a donné des notes biographiques et bibliographiques très complètes sur tous les grands violonistes qui ont vécu avant le xixe siècle. Voici d'ailleurs la liste des musiciens que M. Reuchsel a fait figurer dans son ouvrage : Corelli, Vivaldi, Geminiani, Veracini, Tartini, Locatelli, Leclair, Francœur, Guignon, Gaviniès, Pugnani, Jarnowick, Campagnoli, Fiorillo, Viotti et Léopold Mozart. Suivant l'ordre chronologique, M. Reuchsel a pu, chemin faisant, définir les différentes formes de composition des œuvres, et a fait ressortir que les progrès réalisés par les virtuoses du violon ont amené tout naturellement les compositeurs à produire des œuvres de plus en plus développées et de plus en plus complexes.

Un avant-propos, consacré à l'histoire du violon et des ancêtres du violon,

précède cet ouvrage que complètent fort heureusement des photographies d'instruments et des portraits de violonistes. *L'Ecole classique du violon*, qui contient des renseignements fort utiles, a sa place marquée dans la bibliothèque de tous les violonistes. — H. B.

J.-GUY ROPARTZ : « TROISIÈME SYMPHONIE EN *mi MAJEUR* » (avec chœurs). — La maison A. Joannin et C^{ie} vient de faire paraître la réduction de la symphonie dont la *Revue musicale* a rendu compte dans son dernier numéro. Cette transcription est signée de M. Louis Thirion. La partie vocale n'a pas été réduite pour le piano, ce qui permet au lecteur de se faire une idée exacte du rôle que M. Guy Ropartz a attribué aux chœurs et aux soli. La partie symphonique pure des deux premiers mouvements est écrite tantôt à deux mains, tantôt à quatre mains, si bien que tous les dessins d'orchestre se trouvent rendus par le piano.

Nous avons dit ce que nous pensions de la symphonie elle-même ; la lecture de la réduction est aussi captivante que celle de l'œuvre originale. — H. B.

PAUL LE FLEM : « SONATE EN *sol MINEUR*, POUR VIOLON ET PIANO », *Edition mutuelle*, en dépôt au bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques (prix, 7 fr.). — J. CANTELOUBE DE MALARET : « DANS LA MONTAGNE », *Suite pour violon et piano* (*ibid.*, prix, 8 fr.). — Ces deux ouvrages, qui nous viennent de la *Schola Cantorum*, sont pour moi l'objet d'un profond étonnement. Je croyais que la *Schola* avait pour but l'étude des grands compositeurs qu'elle reprochait au Conservatoire de négliger un peu trop ; or la caractéristique des deux compositions ci-dessus mentionnées, c'est le mépris ou l'ignorance — l'un des deux, à coup sûr — des grands maîtres de la musique. M. Le Flem écrit une sonate pour violon et piano ; il a certainement beaucoup d'adresse, mais on dirait qu'il n'a jamais lu Beethoven ni Bach, pour apprendre son métier. Rien, chez lui, n'indique une tendance à imiter ces modèles dans l'art de la construction symphonique ; on dirait qu'il n'a jamais appris à développer une idée. En revanche, il s'amuse à moduler à l'excès, à faire trois quintes de suite, à déchirer l'oreille par des dissonances inutiles et autres enfantillages. Chez M. Canteloube de Malaret, je trouve de l'imagination et du sentiment, mais les mêmes défauts : recherche constante de l'effet pittoresque, absence de construction sérieuse, à la façon des maîtres, et de vraie musique. Que ces jeunes gens (je les appelle ainsi, quel que soit leur âge, puisqu'ils paraissent débuter) étudient donc les grands maîtres, et ne commencent pas par la fin ! Qu'ils nous fassent des œuvres nettes et d'une forme solide, comme cette charmante fugue insérée par M. Francis Magnard dans ses *Promenades*. En entrant dans le Jardin de musique, qu'ils ne s'imaginent pas, comme M. Le Flem, qu'ils prennent possession du domaine parce qu'ils saccagent tout ! Ils ont beaucoup de mérite, et des germes de talent ; mais ils en font un emploi mauvais ou prématuré et prennent une mauvaise direction. — M.

Ouvrages reçus :

TH. DUBOIS : *Kybèle*, piano et chant (au Ménestrel, 5 fr.) ;

Chants et chansons du Nivernais, recueillis par ACHILLE MILLIEU, avec airs notés par J.-G. PÉNAVAIRE, tome I, 1 vol. de 328 p. in-8° (chez Leroux, 28, rue Bonaparte) ;

ALBERT FUCHS : *La taxe des instruments à cordes, introduction à l'appréciation des violons, altos, violoncelles, contrebasses*, 1 vol. in-8°, 177 p., en allemand, chez Merseburger (Leipzig), 5 fr. ;

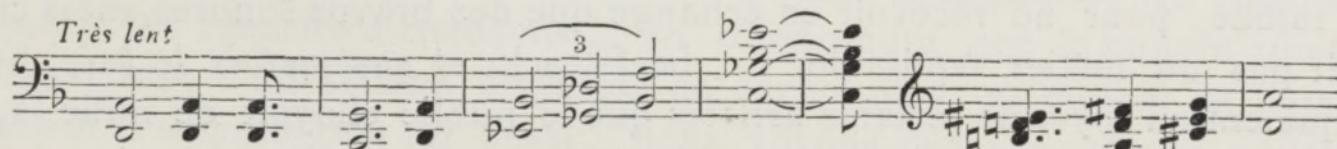
PAUL WETZGER : *La Flûte, ses origines et son développement jusqu'à nos jours*, etc., br. de 50 p. avec planches, en all. (chez C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.) ;

EDMOND MONOD : *Harmonie et mélodie, le rôle de l'élément mélodique dans la formation de l'harmonie dissonante*, 1 vol., 90 p. (Lausanne, chez Bridel) ;

La princesse Jaune, de C. SAINT-SAENS, partition piano et chant, édition nouvelle (chez Durand, 5 fr.).

Les suites de Quintes et la musique contemporaine.

Le *Musikalischen Wochemblatt* (Leipzig) du 6 décembre nous donne la brève analyse d'un poème musical, *Frühling*, de M. Paul Scheinpflug, qui est chef d'orchestre à Brême (âgé de 30 ans environ) et dont l'œuvre — qui paraît imitée sur certains points de la *Salomé* de R. Strauss — vient d'être exécutée à Dresde. Dans cette analyse, nous relevons le passage suivant :



Après celle-là, il faut tirer l'échelle !

Le surmenage musical, à Paris, et « la Trompette ».

La Société la Trompette, après avoir très brillamment servi, pendant un demi-siècle, la cause musicale française, est obligée, comme tant d'autres (depuis celle du prince de la Moskowa, modèle originel du genre), de se dissoudre. Nous voulons, au moment de sa disparition, lui adresser un public hommage de gratitude pour l'œuvre excellente qu'elle a faite et qu'elle suspend. Nous reproduisons les explications de M. Alary; il y en a quelquesunes qui sont aussi curieuses qu'exactes et sur lesquelles il serait indiscret d'insister. Le lecteur s'en apercevra sans peine. — J. C.

La Trompette, fondée il y a 46 ans et brillamment développée pendant de longues années par M. Émile Lemoine, a vécu la plus grande partie de sa vie à une époque où les manifestations de musique de chambre ne pouvaient, en raison de leur extrême rareté, lui créer aucune concurrence dangereuse.

En ce temps déjà lointain, les amateurs de quatuor (combien rares alors !) n'avaient pour satisfaire leur goût que les séances du quatuor Maurin et Chevillard et quelques réunions données par la Société Alard-Franchomme. Ces deux institutions, intéressantes à des degrés et à des titres divers, ne donnaient qu'un petit nombre de séances par saison et n'arrivaient qu'à grand'peine à couvrir leurs frais. Pendant ce temps, *la Trompette* offrait aux invités de M. Lemoine, outre l'excellent quatuor fondamental, des intermèdes de chant et de piano fournis quelquefois par des gens du monde d'un talent distingué,

mais plus souvent par des virtuoses éminents, tels que Rubinstein, Hans de Bülow, Saint-Saëns, etc..., qui, attirés par le caractère fermé et original de ces réunions, séduits par l'absence de cérémonie et des rites habituels des concerts, aimait à se faire entendre devant ce public d'une haute valeur intellectuelle.

Le nombre des invités, d'abord limité aux amis du fondateur, s'accrut rapidement par voie de présentation, jusqu'à comprendre les amis et relations des amis, et forma dès lors un noyau compact et homogène. M. Lemoine recevait de certains de ses invités une cotisation *modique et facultative* qui ne produisait qu'un total peu élevé ; mais comme, d'autre part, les virtuoses et chanteurs apportaient leur concours sans aucune rétribution, *pour rien, pour le plaisir*, la somme des frais généraux était relativement faible et se trouvait compensée, bon an mal an, par les cotisations volontaires. C'était l'âge d'or.

Cette période parfaitement heureuse ne pouvait toujours durer. Aux années de tranquillité et de confiance dans l'avenir devaient succéder les années d'inquiétude et de difficultés budgétaires.

La principale cause de ce changement réside dans une idée, d'ailleurs très juste, qui s'implanta peu à peu dans l'esprit des virtuoses et chanteurs en renom.

Cette idée est qu'ils avaient assez joué et chanté pour rien, à *la Trompette* et ailleurs, et que dépenser leur talent à donner aux dilettantes des impressions d'art raffiné, pour ne recevoir en échange que des bravos sonores, mais creux, n'était pas un métier équitable. Le beefsteak, *et quelquefois le pain*, hélas ! manquaient au foyer de certains artistes que le public choyait de mille façons, sans se préoccuper de leurs moyens d'existence. Ces artistes en vinrent tout naturellement à se révolter contre l'abus qu'ils avaient laissé faire de leur talent, et, après s'être concertés, prirent la ferme résolution de ne plus jouer désormais que contre rémunération. Cette idée nous fut exposée, et je fus des premiers à l'adopter comme juste et à la soutenir, tout en comprenant bien cependant qu'au lendemain de la transmission des pouvoirs directoriaux qui venait de m'être faite par M. Lemoine, ce nouveau *modus vivendi* allait me créer de terribles difficultés. En effet, il fallait plus d'argent pour faire face à ces nouvelles dépenses, les anciennes restant les mêmes. C'est alors que nous songeâmes à élèver un peu le prix de la cotisation et à la rendre obligatoire. Le budget de *la Trompette* fut, de ce fait, sensiblement grossi ; mais, par malheur, les dépenses augmentèrent dans une proportion égale, *sinon supérieure*, et dès lors, l'équilibre ne put être obtenu qu'au prix d'économies et d'expédients souvent très pénibles à pratiquer. Personne ne peut savoir, sauf moi, par quels efforts d'ingéniosité et d'activité j'ai pu arriver à la fin de certaines saisons. Cependant, je ne désespérais pas, je cherchais à faire toujours plus beau, plus varié, me disant qu'à la longue la puissance rayonnante de l'art amènerait à *la Trompette* un nombre d'adhérents plus grand, qui lui permettrait de dépenser largement pour sa gloire et celle de la musique... C'est le contraire qui est arrivé !

Ce résultat, triste en lui-même, et particulièrement fâcheux pour *la Trompette*, tient surtout à une cause dont je n'ai pas encore parlé.

Il n'est personne, parmi ceux à qui je m'adresse, qui n'ait observé l'effrayante multiplication des concerts depuis quelques années. Ce n'est pas une progression rationnelle et justifiée par le développement du goût public, c'est une sorte de *furia délirante et malsaine*. Dès qu'un élève est sorti d'une école, avec ou sans diplôme, avec ou sans talent, il éprouve le besoin de subjuger le monde par

une série de récitals ou de concerts avec orchestre. Aucun sacrifice ne lui coûte ; il couvre les murs de Paris, qui commencent à devenir trop petits, de gigantesques affiches où son nom s'étale en lettres qu'on ne peut ignorer ; les imprimeurs inventent des couleurs nouvelles, des *tons sur tons* férolement provocants, et l'artiste (?) acquiert ainsi un commencement de célébrité. On se demande qui il est : personne ne le sait ; mais lorsque l'amateur voit arriver deux invitations pour le concert de cet homme retentissant, avec *prière de retourner le billet s'il ne peut en profiter lui-même*, il se laisse parfois tenter ; et, le soir du concert, deux ou trois cents personnes ont répondu aux deux ou trois mille billets lancés.

A côté de ce battage effréné qui devient une oppression, il s'est fondé, depuis quatre ou cinq ans, des institutions musicales d'un réel intérêt, et qui prodiguent au public, en de copieuses séries de programmes, et à grand renfort de réclames, leurs attractions les plus piquantes. Ces institutions sont nombreuses (oh ! combien !) et, à chaque saison, il s'en crée de nouvelles. Qu'on ajoute à cela l'influence considérable, à juste titre, des grands concerts symphoniques, de ceux qui sont symphoniques, mais pas grands, la fascination exercée par les artistes étrangers ayant le bonheur d'avoir un nom qui engendre l'éternuement, les innombrables matinées et réunions mondaines, les théâtres à musique et les cénales à chansons... on comprendra que le pauvre amateur, tiraillé par tant d'attractions diverses, ne sache plus où donner de l'oreille. Cependant il se prodigue, lui aussi : nous voyons des spécialistes, véritables victimes du devoir, aller à deux ou trois concerts par soirée ; ils restent une demi-heure dans chacun, rentrent chez eux exténués et mélangent toutes les écoles dans leurs rêves cacophoniques. Ils ressemblent aux chauffeurs, *bien dans le mouvement*, qui, avec leur « quarante-cinq chevaux », font deux ou trois départements par jour. C'est une nouvelle manière *kaléidoscopique*, d'envisager l'art et la vie ; elle se rattache sans doute à ce besoin de sensations nouvelles et violentes qui tourmente de plus en plus notre nerveuse humanité. Nous ne pouvons savoir encore ce que cela produira par la suite, mais, pour le moment, il en résulte, dans notre monde musical, une ambiance de surmenage et de *bousillage* (qu'on me permette ce mot), une atmosphère de détraquement passablement écœurante pour les vrais artistes et assurément défavorable aux institutions de longue durée.

La Trompette, qui n'a jamais usé de réclame ni d'aucun procédé commercial pour défendre ses positions, devait forcément être atteinte par cette marée envahissante de musique à tout prix et en tout lieu. Parallèlement à l'invasion pas toujours harmonieuse que nous subissons, j'ai vu peu à peu diminuer le nombre des adhésions aux soirées de la rue de Grenelle, à tel point qu'il y a quatre ans l'institution aurait péri de mort violente sans la généreuse intervention d'une personne amie et assidue de nos réunions depuis de longues années. Un déficit assez gros fut comblé. Je ne peux révéler le nom de l'*âme généreuse*, puisqu'elle ne le veut pas, mais je la prie de recevoir ici mes plus reconnaissants remerciements. Cet accroc fut suivi d'un *petit* retour de faveur financière, on put vivre encore, mais au prix de quelques difficultés !... Je n'en donnerai pas le détail, oiseux pour vous, mais j'indiquerai une des choses qui m'ont été le plus pénibles : j'ai dû souvent, pour pouvoir faire face à mes engagements, discuter avec des artistes qui, parfois, étaient des camarades, *des amis*, le chiffre du

cachet qu'ils me demandaient, bien qu'il fût amplement justifié et même modeste par rapport à leur talent ; ce marchandage m'était odieux. J'ai fait plus : instruit par l'expérience et sentant *la Trompette* toujours plus gravement menacée, j'ai voulu former près d'elle un Comité de protection destiné à parer éventuellement aux accrocs budgétaires dont j'aurais démontré l'importance par des pièces authentiques. Quelques bonnes volontés se sont groupées autour de moi (je ne les oublie certes pas, elles ont droit à ma vive gratitude), mais elles étaient trop peu nombreuses et trop faibles pour atteindre le but proposé. J'ai imaginé d'autres combinaisons et tenté d'autres démarches pour lesquelles il m'a fallu faire taire en moi bien des susceptibilités, triompher de bien des répugnances ; j'agissais dans un intérêt supérieur et cela augmentait mon courage, mais maintenant ce n'est plus possible. Je suis en face de l'insurmontable.

Quel que pût être l'effort déployé dans une nouvelle tentative, je serais trop sûr de rencontrer au milieu de ma route deux figures symboliques qui tourmentaient beaucoup le vieux Faust et que Goethe avait baptisées le Souci et la DETTE. Je ne peux pas aller jusque-là et je m'arrête. Mon devoir était, ne pouvant sauver le vaisseau que je pilotais, de le conduire jusqu'au terme de sa course en lui conservant tous ses agrès, toutes ses oriflammes, tout son prestige ; je me suis efforcé de le faire, à vous de juger jusqu'à quel point j'ai pu y réussir. Maintenant le fier petit vaisseau se trouve sur le bord de l'abîme, il ne lui reste qu'à y plonger galamment...

Je crois, j'espère même, en égoïste, que ce naufrage causera de sincères regrets, du chagrin peut-être, à bon nombre d'amis, désintéressés, de l'art et de *la Trompette* ; à leurs regrets j'unis les miens, très vifs et très profonds : mais que faire contre l'inéluctable ?

Je reviens à mes travaux de composition, auxquels je vais pouvoir consacrer tout mon temps et toutes mes forces, ce qui est une consolation ; mais avant de vous quitter (au point de vue tubicole seulement, car il n'y a aucune raison pour que les relations cordiales qui se sont établies entre nous ne subsistent pas), je dis merci à tous ceux qui m'ont suivi jusqu'au bout de mes efforts et qui, si souvent, m'en ont récompensé par de chaudes paroles d'encouragement et de satisfaction, et pour finir de façon musicale j'emprunte l'épigraphe d'un morceau de Schumann en vous disant : « *Amici, comedìa finita est.* »

G. ALARY.

La Musique d'après les Allemands.

SCHELLING. — Nous retrouverons constamment cette idée : le compositeur est au-dessus des réalités sensibles ; c'est un idéaliste pur, un créateur au sens absolu du mot. Schelling est un métaphysicien très hardi, dont la pensée se meut dans le monde de l'inobservable (au sens vulgaire de ce mot) avec la même aisance que celle des philosophes anglais au milieu des faits sensibles. C'est dans la *Philosophie de l'art*, recueil des conférences faites à Iéna et à Wurzbourg en 1802-1805, qu'il a construit une doctrine sur la musique. Si on la dégage de certaines définitions très osées (1) qui, aujourd'hui, paraissent diffi-

(1) Schelling, dans un langage qui paraît du galimatias à un Français, définit ainsi le son musical : « *die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen in Endliche rein als Indifferenz* »

lement intelligibles, on peut la ramener à quelques propositions belles et profondes qu'il ne faut pas juger avec les habitudes de notre exigeant positivisme, et qui, lorsqu'on les aborde avec un esprit vraiment musical et artistique, méritent sérieuse considération. Leur principal mérite est de nous arracher au domaine de la logique et de la psychologie pures, — domaine où l'on étouffe, tellement il est étroit, — pour nous ramener à l'idée de la vie universelle et nous replacer dans cet état d'esprit très général, qui, en Allemagne, fut à la fois et par la vertu d'un identique génie, celui des grands philosophes, des grands compositeurs et des grands poètes romantiques.

Les formes de la musique, d'après Schelling, sont les formes des choses éternelles, c'est-à-dire des Idées. Comme les Idées constituent le monde visible (puisque c'est en les réalisant, et par là seulement, que les objets matériels existent) (1), il s'ensuit quela musique exprime ce qu'il y a de plus général et de plus profond dans l'être et la vie des choses ; elle est « le rythme et l'harmonie de l'univers (2) » ; mais elle reproduit ce rythme en lui-même, « *comme mouvement pur, en dehors de tout objet* » (3). Son essence est d'être immatérielle. La conception pythagoricienne de l'« harmonie des Sphères » est invoquée par Schelling à l'appui de son système. Pythagore n'a pas dit que le mouvement des corps célestes *fait entendre* une musique, mais que ce mouvement *est lui-même une musique*, ce qui fait dire à Socrate que celui-là est « musicien » qui, de la musique sensible, est capable de s'élever à la musique supra-sensible et intelligible (4). « La succession pure et simple a le caractère d'un phénomène fortuit ; quand elle devient une *succession nécessaire*, elle produit le rythme, dont on ne doit pas dire qu'il est *soumis* au temps, mais qu'il *contient* le temps en lui-même » (5). C'est lui qui crée la beauté ; il est une « *musique dans la musique* (6) ». Telle est, en quelques mots, la pensée de Schelling. L'opéra, brillant système de contingences, lui paraissait être une caricature du drame grec, et il ne partageait pas l'engouement de ses contemporains pour la musique descriptive de Haydn (7).

aufgenommen » : « *l'indifférence* (indétermination) de l'expression de l'infini dans le fini, perçue comme indifférence pure », ce qui revient peut-être à dire : « le son musical exprime le reflet de l'infini dans ce qui est fini »; et comme par « infini » il faut sans doute entendre ici l'« Idée » qui domine chaque objet et dont chaque objet n'est que la réalisation, on pourrait donner l'interprétation suivante : « Les sons expriment les Idées, c'est-à-dire *l'âme des choses*, mais en se bornant à nous faire sentir l'unité du monde visible et du monde invisible. » — Le système de critique qui consiste à traiter de « *divagations* » ce qui n'est pas directement contrôlable est indigne d'un critique sérieux. Schelling s'entendait (probablement) lui-même en parlant ainsi, mais s'exprimait cette fois assez mal, car son « *Indifferenz als rein Indifferenz aufgenommen* » ne peut être qu'une abstraction, et le son musical n'a rien d'abstrait. Même remarque à faire sur la définition suivante : « *Die Musik ist die Kunstform in welcher die reale Einheit rein als Solche zur Potenz, zum Symbol wird.* » (Schelling, *Sammtliche Werke*, Stuttgart, 1856-61, t. V, p. 480 488, et suiv.)

(1) Cf. le mot admirable de Goethe : « Le monde est le manteau vivant de la divinité. »

(2) Der vernommene Rythmus und die Harmonie des Sichtbaren Universums selbst (*ibid.*, p. 501).

(3) « *Die reine Bewegung selbst als solche, von dem Gegenstand abgezogen.* » C'est l'idée que reprendra Hanslick, en la restreignant.

(4) *Ibid.*, p. 503 et suiv. — Exagération chimérique et inadmissible, car il en résulterait que la vraie musique est celle qu'on n'entend pas ! Tout au plus peut-on rappeler que, de leur côté, certains poètes ont dit : « Mes plus beaux vers sont ceux que je n'ai pas écrits ; mes plus beaux poèmes sont restés au fond de mon cœur. » — Et s'il y a une poésie muette qui précède et provoque la poésie verbale, pourquoi n'en serait-il pas de même pour la musique ?

(5) *Ibid.*, p. 493.

(6) *Ibid.*, 494, 496.

(7) *Ibid.*, p. 496, 736.

HEGEL. — Avec Hegel, nous retrouvons cet idéalisme grandiose et splendide où la pensée ne s'enchante pas seulement de son propre rêve, mais veut pénétrer à de grandes grandes profondeurs dans la vraie réalité. Hegel est peut-être le philosophe qui a le mieux parlé de la musique ; il se plaignait de ne pas suffisamment connaître la grammaire musicale, mais ses jugements sur les compositeurs (Mozart, Hændel, Bach, Rossini) (1) montrent qu'il se défiait trop de son propre génie, et son esthétique, moins aventureuse que celle de Schelling, est très nette. J'ajoute que la langue allemande se prête merveilleusement à l'exposé d'une doctrine comme la sienne, et que, sous sa plume, elle a parfois la même saveur que la langue de Platon dans ses plus beaux dialogues.

Pour lui, la musique est un « art d'expression » (2) ; ce qu'elle exprime, ce n'est pas l'objet, extérieur à notre sensibilité, c'est la manière dont le sujet sentant est ému et résonne (*widerklingt*) sous l'impression de l'objet. Elle se distingue des arts plastiques et de la poésie en ce qu'elle n'a de prise que sur l'âme, qu'elle est en dehors du monde matériel, et que son domaine est celui de « l'intériorité subjective » (*subjectiven Innerlichkeit*). Là, elle peut remplir deux fonctions (que Hegel distingue, mais qui peuvent être ramenées à une seule) : ou bien elle prend à son compte toute cette substance de la vie intérieure qui forme le sentiment, ou bien elle crée une sorte d'intériorité objective (3) en dégageant d'un objet la vie, la pensée qu'il renferme, son âme, sa signification, en un mot son contenu moral. Par exemple, en présence de Jésus crucifié, le musicien pourra exprimer la pitié, ou la beauté sublime du sacrifice. Il ressemble à une personne qui se retournerait pour modifier la direction de son regard, mais sans changer de point de vue. Ce pouvoir étant bien délimité, voici comment la musique l'exerce. Les cris naturels du sentiment (effroi, chagrin, souffrance, allégresse, etc...) sont très expressifs, mais n'ont rien de musical. La musique ne peut se contenter de ce *naturalisme* ; il lui est impossible de reproduire l'explosion des passions : elle doit en tirer des suites de sons ordonnés suivant des rapports précis, formant mélodie et harmonie, ce qui l'oblige à transformer bien plus profondément que la peinture ou la poésie les matériaux qui lui sont fournis par l'observateur, et qui, d'ailleurs, peuvent lui servir de point de départ (4). Comme les autres arts, elle est obligée de se rendre maîtresse des sentiments et de leurs manifestations, « sous peine de se perdre dans un tumulte de Bacchante », ou, en certains cas (déchirement du désespoir), de rester frappée d'impuissance : dans la plus grande douleur comme dans la plus grande joie, il faut qu'elle reste *libre*. En général, toute activité qui a le beau pour objet est un affranchissement, mais c'est surtout l'activité du musicien qui a ce caractère. La musique, en effet, n'exprime pas les sentiments *réels* ; au contraire, elle nous délivre de leur incohérence ou de leur oppression : elle exprime des sentiments transposés et idéalisés (*ideale Scheingefühle*) qui élèvent

(1) Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, édit. Hotho, 1838, t. III.

(2) Je traduis ainsi, en dépit des mots et pour l'expliquer dans ce qui suit, la formule « *Kunst der Empfindung* », que P. Moos a cru pouvoir remplacer, dans son analyse, par « *kunst des Gefühls* ». Hegel dit ailleurs « *kunst des Gemüts* », et cette terminologie, nécessairement flottante, est bien regrettable.

(3) *Vorlesungen über die Ästhetik*, édit. Hotho, 1838, t. III. Je remplace par ces deux mots une formule intraduisible : « das Leben und Weben eines Gehaltes in einem einzelnen subjectiven Innern darzustellen » (*Ibid.*, p. 133, 144.)

(4) *Ibid.*, p. 144, 145.

l'âme au-dessus d'elle-même, et lui permettent « de soulever la pierre tombale de la vie passionnelle ordinaire » (1) pour s'épanouir dans une région sereine. D'ailleurs, il lui est impossible de traduire le sentiment avec la même précision que la poésie : « Elle ne va pas plus loin que créer une sympathie, toujours indéterminée, avec les mouvements de l'émotion. » L'originalité de la musique consiste encore dans la conciliation intime qu'elle réalise entre deux extrêmes : la détermination mathématique des éléments qu'elle emploie et la liberté absolue de l'expression. Elle ressemble à l'architecture, qui trouve des formes en dehors de l'expérience, mais qui doit les réaliser conformément aux lois de la pesanteur. Sa loi organique est aussi bien celle du sentiment, lequel échappe à toute mesure, que celle des sons, représentés par des rapports quantitatifs ; elle fond cette dualité en une harmonie qui crée sa toute-puissance : en elle règnent à la fois, souverainement, l'émotion intérieure et la raison la plus précise, et cette compénétration assure un affranchissement plus complet de l'une et de l'autre.

(A suivre.)

Les chanteurs d'autrefois : Battaille.

(Battaille, Charles-Amable, de l'Opéra-Comique ; né à Nantes 30 septembre 1822 ; mort à Paris 2 mai 1872. Professeur au Conservatoire en 1851 ; élève de Garcia ; lauréat du Conservatoire en 1847 avec M^{me} Miollan Carvalho et M. Meillet.)

Bien que la méthode de chant annoncée par Battaille n'ait pas été publiée en entier, les travaux de ce savant professeur ont laissé un souvenir très honorable dans l'histoire de l'art vocal. Chanteur, physiologiste et professeur, il a eu le rare mérite d'appliquer à l'étude vocale les connaissances qu'il avait acquises comme docteur en médecine, et de réunir en lui, par les hasards de la vie et de la nature, des qualités qui sont rarement associées. Paul Mounet, de la Comédie-Française, est dans les mêmes conditions ; et je ne sache pas que ses connaissances anatomiques aient nui à ses aptitudes de comédien, bien au contraire. Récemment, à Bayreuth, le rôle de *Tristan* était tenu par un docteur médecin. De même, chez Battaille, une voix d'une qualité et d'une sonorité exceptionnelles était dirigée par l'esprit le plus pénétrant orné des connaissances scientifiques les plus variées. — Battaille a suivi les traces de Garcia ; armé du laryngoscope, il a tenté de pénétrer le secret trop bien gardé de ce charmant et décevant instrument que nous appelons le larynx.

Battaille naquit à Nantes le 30 septembre 1822, d'un père médecin, ce qui explique que lui-même se fit recevoir docteur. Doué d'un goût très vif pour le théâtre, il fut, dit-on, d'abord refusé à l'unanimité au Conservatoire ; mais le fait importe peu, puisqu'il remportait plus tard trois premiers prix comme élève de Manuel Garcia. Artiste de valeur, son succès fut complet dans le *Toréador* d'Adolphe Adam et dans le *Val d'Andorre* d'Halévy. La belle voix de basse chantante de Battaille, ses qualités dramatiques, la fixité de son regard, le rendaient éminemment propre à interpréter ce rôle de bon sorcier dans le chevrier du *Val d'Andorre*, en même

(1) C'est ce que Hegel appelle « die Zurückname aus ihrem Versenkstein ». (V. p. 180, 181, 194, 195.)

temps que son heureuse entente de la nuance donnait une valeur exacte aux différentes parties du rôle. Sa voix vibrante d'enthousiasme s'exaltait sur le passage connu : *Le ciel est son livre*, pour se résoudre en douceur attendrie sur *Heureux comme lui* (22). — Le passage en majeur (mesures 25 à 31) mettait en valeur la pureté et la fraîcheur de la voix de l'acteur, pureté et fraîcheur qui s'harmonisaient si bien avec l'impression que son rôle supposait. Avec la phrase en mineur (36 à 43), Battaille avait à développer toutes les ressources de l'expression. Le rapprochement des intervalles contribuait à en déterminer la mélancolique douceur, que l'acteur accusait encore en assourdisant le timbre. Ainsi se formait un contraste puissant avec la phrase dernière, où éclatait en majeur et dans toute sa puissance la belle voix de Battaille (44 à 55) :

D. C.

Voi-là le sorcier, car il existe en co-
re ! Le vieux chevri-

Pour finir.

er Du beau pa- ys d'Andor- re ! Le vieux chevri- er. + Le ciel

est son li- vre; Accourez i- ci. Il vous fe- ra vi-

vre Heureux comme lui, heureux comme lui. Voilà le sor- + De no-

tre val- lé- e, Je sais les se- crets, Et sous la feuil- lé- e Je rends

mes ar- réts ! J'ai la con- fi- an- ce Des cœurs malheu- reux, J'ai de l'es-pé-

ran- ce Pour les amou-reux. Voi-là etc.

Une maladie du larynx interrompit la carrière de l'artiste et le détermina probablement à se donner plus complètement à l'étude de la phonation. Nommé professeur au Conservatoire en 1851, il présentait, 10 ans plus tard, à l'Académie des sciences, un mémoire fort remarqué, suivi d'un second en 1863.

Battaille, par un nouvel avatar, fut nommé sous-préfet en 1870. Homme de cœur, non seulement il remplit consciencieusement les devoirs de sa charge ; mais, se souvenant qu'il avait été médecin, il s'employa activement à enrayer les progrès d'une épidémie de petite vérole. Charmer par une belle voix, guérir par la science, instruire par l'exemple et par une méthode très sérieuse, très documentée, sinon très complète, tel fut le beau rôle que joua sur la scène du monde cet artiste éminent. La maladie et les circonstances l'empêchèrent de

s'épanouir complètement en tant que chanteur, mais il a peu d'égaux dans le domaine des exécutants théoriciens. Il est de la race trop peu nombreuse des artistes qui ne se contentent pas d'exécuter machinalement le trait ou la vocalise, mais qui veulent d'abord comprendre le mécanisme vocal et expressif, pour le faire ensuite saisir plus complètement au public ou à l'élève. A proprement parler, Battaille n'a pas fait une *méthode de chant*, si l'on entend par méthode une série d'exercices vocaux plus ou moins bien *gradués*, plus ou moins bien *déterminés* comme mécanisme, que l'élève répète comme on les lui impose, plus ou moins machinalement, tantôt bien, tantôt mal, plus souvent mal que bien, suivant les hasards de son organisation. Mais si l'on entend par *méthode* des recherches sérieuses, sinon certaines, sur l'appareil vocal et sur les moyens à employer pour le diriger avec fruit dans la voix chantée, Battaille doit être compté avec Garcia comme un de nos meilleurs maîtres.

Quoi de mieux compris, de plus profitable, que les conseils donnés par Battaille à propos de l'abus que l'on fait de la voix de poitrine pour les femmes ? « On a abusé du registre de poitrine chez la femme, dit Battaille, au point de l'étendre au *si*³ à l'*ut*⁴ et même au *ré*⁴. On ne pouvait rien imaginer de plus désastreux ; et c'est commettre un véritable attentat que d'exercer les voix à de pareilles folies. Les sons dont nous parlons ne peuvent s'obtenir qu'à l'aide de violentes contractions et d'un tiraillement énorme des ligaments vocaux qui épuisent les muscles et leur impriment souvent un tremblement qu'on ne peut bientôt plus maîtriser, sans compter que la membrane vocale, distendue sans ménagement, s'engorge, s'enflamme et cesse de produire des sons purs et agréables. »

ALIX LENOËL-ZÉVORT.

Actes officiels et Informations.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel du 27 novembre dernier, les deux classes d'opéra et d'opéra comique existant au Conservatoire national de musique et de déclamation sont supprimées et remplacées par quatre classes de déclamation lyrique (opéra et opéra comique), dans lesquelles les élèves seront admis à étudier tous les genres d'ouvrages lyriques.

Les concours d'opéra et d'opéra comique resteront néanmoins distincts ; mais il appartiendra au Comité d'examen des classes de déclamation lyrique d'admettre les élèves à concourir soit en opéra, soit en opéra comique, soit dans les deux genres.

Par décret et arrêté en date du 26 novembre, la classe d'ensemble de diction lyrique créée au Conservatoire national par décret du 3 février 1906, est supprimée et remplacée par une classe d'esthétique d'art lyrique obligatoire pour tous les élèves des classes de déclamation lyrique.

Un avis paraîtra prochainement au *Journal officiel* pour connaître le délai pendant lequel des candidats à cette chaire pourront déposer leur demande au secrétariat du Conservatoire.

OPÉRA. — On nous annonce comme fort possible la prochaine nomination, comme Directeur de l'Opéra, de M. Albert Carré, qui aurait pour successeur, à l'Opéra-Comique, M. Porel.

HOTEL DROUOT. — On a vendu quelques documents historiques sur Paris, assez curieux pour être signalés, entre autres :

Plusieurs pièces collectives où l'on remarque des signatures de compositeurs de musique et chanteurs : *Manuel Garcia, Catalini, Rossini, Halevy, Thomas, Cherubini, Catel, Paër, Boieldieu, Kreutzer, Le Sueur, Hérold.* Ces pièces ont été obtenues pour 10 francs.

Une lettre signée par *Lainez, Cavailhès, Rey, Rousseau, Lays et Vestris*, artistes du Théâtre des arts (ci-devant Académie de musique), au Directoire exécutif (20 frimaire an IV) ;

Ils rappellent que le gouvernement a toujours reconnu l'utilité de l'Opéra et a accordé une subvention mensuelle de 30.000 livres.

Vu la progression des dépenses, ils demandent l'augmentation de cette subvention.

Cet important document a été payé 33 francs.

59 pièces concernant le théâtre de l'Opéra-Comique. Dossiers curieux provenant des papiers de Pixérécourt ; lettres de Dupaty aux artistes ; lettre de l'architecte de Gurchy sur la reconstruction de l'Opéra-Comique ; délibérations des artistes de théâtre (4 vendémiaire an IV), pour l'acquisition des boutiques faisant le pourtour du théâtre de l'Opéra-Comique, etc. Le lot a été vendu 39 francs.

Les plans, mémoires de travaux, correspondance, etc., la plupart relatifs aux suites de l'incendie de la salle Favart, ont été payés 11 francs.

Dans une vente d'objets d'art anciens, un clavecin en acajou orné de bronzes dorés et ciselés de style Louis XVI, a été adjugé à 1,089 francs. — H. R.

— On nous prie d'annoncer que les concerts Sechiari, dont toute la presse a été unanime à constater les brillants débuts, quittent le Kursaal de l'avenue de Clichy.

Ils reprendront très prochainement dans une salle mieux appropriée au caractère de ces concerts.

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.