

LA
REVUE MUSICALE

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

N° 9 (septième année)

1^{er} Mai

1907

Œuvres récemment exécutées.



CHORALE DES LYCÉES DE JEUNES FILLES DE PARIS. — Cette chorale, fondée en 1906 non sans quelques difficultés, compte aujourd'hui près de 700 exécutantes. Au concert annuel du 28 avril, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, elle a chanté avec une correction parfaite et un charme inexprimable les pièces suivantes : l'*Hymne* (*Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...*) de Bourgault-Ducoudray ; le *Sabotier* et les *Adieux à la jeunesse*, chansons populaires de Bretagne ; le *P'tit Bonhomme* (ronde), de Gabriel Pierné ; le *Salut au Printemps* de Georges Marty ; *Soleil* et les *Danses de Lormont*, de César Franck : soit sept compositions représentant le travail de cette année, et attestant des progrès toujours plus grands. Une irrésistible émotion monte au cœur de l'homme et de la femme, devant

le spectacle, aussi charmant pour l'œil que pour l'oreille, de ces sept cents jeunes filles dont les voix ont une fraîcheur de timbre unique, qui obéissent docilement aux rigoureuses disciplines de l'exercice choral. L'*Hymne* de Bourgault-Ducoudray, avec son unisson initial et sa simplicité puissante, produit un effet grandiose. La « ronde » de M. Pierné — qui demain sera populaire dans les écoles — est un charmant tableau de genre, une fantaisie vive et très gaie, d'un art délicat, bien appropriée au jeune âge. Les chansons populaires de Basse-Bretagne, recueillies et harmonisées par M. Bourgault-Ducoudray, sont d'admirables spécimens de l'art populaire, si expressif, et parfois d'une poésie si profonde. Le

chœur de M. Marty — où s'intercale le solo si bien exécuté par M^{lle} Boisdon — est, comme les deux pièces de César Franck, une œuvre de maître, toute de grâce, d'élégance, de charme et d'éclat. — L'*Ecole de chant choral*, si heureusement fondée et dirigée par M. d'Estournelles de Constans, chef du Bureau des Théâtres, prêtait son concours très précieux à cette fête pour chanter (avec de remarquables artistes tels que M^{lle} Thiauzat, M^{me} Poly, M^{me} Frignart-Milhet, MM. Malzac, Victor Petit, dirigés par M. Radiguer) : la *Pavane*, avec accompagnement de tambourin, de Jean Tabourot (1589) ; *Mignonne, allons voir si la rose...* à 4 parties, de Guillaume Costeley (1570), et *Voici venir du printemps...*, chœur avec duo, trio, quatuor et quintette, de Claude Lejeune (1603) ; toutes pièces rééditées et reconstituées par M. Henry Expert. Au milieu de ce programme uniquement composé de chefs-d'œuvre souriants, mais de valeur artistique très élevée, a été chaleureusement applaudi le grand pianiste Louis Diémer, toujours prêt à donner le concours de son talent aux bonnes œuvres : en exécutant *la Fileuse* de Godard, la *Valse en ut dièse mineur*, de Chopin, et la *1^{re} Rhapsodie* de Liszt, le célèbre pianiste a provoqué l'enthousiasme d'un vibrant auditoire. Malgré le surcroît de travail que lui imposent les répétitions de *Salomé*, M. Gabriel Pierné a dirigé avec sa maîtrise habituelle l'exécution de l'ouverture de *Don Juan*, et de jolies pièces du *Peer Gynt* de Grieg, par l'orchestre Colonne.

Il ne faut pas griser la jeunesse par trop de compliments. Nous sommes cependant bien heureux de voir en pleine prospérité cette chorale immense, unique, formée avec ce qu'il y a de plus précieux et de plus charmant en France : les jeunes filles de Paris. Puisse-t-elle servir de modèle aux autres académies et y provoquer de bonnes initiatives ! Elle tient toutes ses promesses et fait espérer mieux encore. Nous lui disons de tout cœur, comme dans la belle musique de M. Marty : « Salut, Printemps, jeune saison !... » — J. C.

CIRCÉ, OPÉRA EN 3 ACTES, PAROLES DE M. E. HARAUCOURT, MUSIQUE DE MM. LUCIEN ET PAUL HILLEMACHER. — Ces deux frères qui eurent l'un et l'autre le grand prix de Rome pour la composition musicale, — Paul en 1876 et Lucien en 1880, — sont un rare et touchant exemple de collaboration cordiale, soutenue par une égale et très haute valeur artistique. L'œuvre qu'ils viennent de faire jouer à l'Opéra Comique inspire à tous les musiciens une profonde estime ; réalise-t-elle l'idéal que les auteurs ont voulu et cru atteindre ? Ou bien plus simplement, se présente-t-elle dans des conditions de succès suffisantes ? Bien qu'un jugement d'ensemble sur une œuvre contemporaine — et après deux auditions seulement — soit toujours dangereux et fragile, je suis obligé de faire des réserves, en donnant modestement mes raisons.

Après la guerre de Troie, sur sa route d'aventures et de périls, Ulysse rencontre la magicienne Circé qui, par ses enchantements, le soumet à une servitude passagère, d'où il se dégage péniblement. Tel est, en deux mots, le sujet. Il évoque tout un monde de brillantes images : Circé et la magie ; la guerre de Troie ; l'Odyssée ; Ulysse, le héros hardi, souple, très religieux au fond (1) ; enfin, la poésie d'Homère, — autre enchanteresse, — enveloppant tout cela. Homère est

(1) Le sentiment religieux est le trait principal du caractère d'Ulysse. L'*Odyssée* est le tableau de sa lutte contre Poseidon ; mais bien qu'il ait irrité le dieu dans un cas de légitime défense (défense contre Polyphème), il n'a jamais un mot de protestation contre les épreuves qui lui sont envoyées en manière de représailles. (Sophocle, dans son *Ajax*, a conservé à Ulysse ce caractère religieux, marqué en maint endroit de l'*Illiade*.)

éminemment favorable à la musique. Il est tout : réalité et fiction, grandeur et simplicité, puissance et agrément ; son art frais et jeune, est riche de toutes les couleurs de la nature et de tous les frémissements des passions humaines. Homère, c'est du Hændel : langage naïf et fort, grandiose et aimable, souriant, festonné, clair et profond comme le ciel oriental, facile et abondant comme les eaux vives dans une grasse et bruisante montagne. Et le premier regret que j'aie à formuler, c'est que M. Haraucourt, d'ailleurs très habile au métier d'écrivain, ne se soit pas inspiré de ce modèle. Son poème est sec, pauvre, sans fantaisie, sans horizon, gâté et rétréci par des préoccupations philosophiques. Circé étant dite « à la belle voix » par le poète grec, j'aurais aimé qu'il lui fit déployer toutes les ressources du chant et qu'il mît autour d'elle un séduisant cortège de danses ; j'aurais aimé — le principe des tableaux vivants ou en projection étant admis — qu'Ulysse (comme Enée auprès de Didon, comme Othello auprès de Desdémone, etc...) évoquât ses aventures passées ou récentes, et qu'une succession de scènes, muettes, commentées par l'orchestre seul, fît passer devant nos yeux les épisodes caractéristiques de la guerre de Troie, les aventures du héros en Thrace, chez les Cyclopes, sa rencontre avec l'exquise Nausicaa, son passage dans le palais d'Alcinoüs, etc... Au lieu de ce poème si varié, où il y a du roman et du conte de fées, du Fenimore Cooper, du Shakespeare et du Perrault, nous avons un livret un peu nu et prétentieux. Ulysse, dès la seconde scène, devient une sorte de romantique résigné qui *joue en dedans*, comme Gunther dans *Siegfried*. Circé est la courtisane banale qui fait entrer chez elle un passant. Les « compagnons » manquent absolument de relief et de couleur. Les épisodes sont plutôt tristes.

Et à cette méthode fâcheuse du librettiste — j'arrive à ma réserve la plus importante — s'est ajoutée une erreur initiale et grave des compositeurs, mais une erreur dont M. Haraucourt a la première responsabilité. Dans la donnée de la pièce, ils n'ont vu qu'un sujet d'analyse psychologique ; et ils l'ont traitée comme un mélodrame. C'était leur droit, et il n'était nullement impossible que, même en se plaçant à ce point de vue, ils fissent un chef-d'œuvre. Le génie n'a pas d'esthétique *a priori* ; il réussit dans tout ce qu'il entreprend, et ferme la bouche aux critiques les plus légitimes par des fulgurations ou par une explosion qui emporte tout. Mais ici, MM. Hillemacher, tout en ayant beaucoup de talent, n'arrivent pas à s'imposer. Il manque à leur art d'avoir été touché par la baguette magique de la grande poésie. Aux personnages homériques, ils font parler ce langage heurté, saccadé, savamment incohérent et d'un modernisme un peu brutal, qui paraît inséparable, dans la nouvelle école, d'un vrai « drame lyrique ». Ils prennent au sérieux, et même au tragique, des choses dont il fallait parler avec grâce, sur un mode un peu léger, avec agrément surtout. Il leur manque le sourire éginétique. Leur musique est œuvre de conscience et de très habile savoir, mais laborieuse, pas assez en dehors. En de certaines scènes, on les voit appliqués à la construction mélodique, — et certes ils ont donné ailleurs des preuves de leur maîtrise en ce genre de travail. Mais leur manière est contournée, un peu sèche, sans prise sur les facultés d'émotion que le public aimerait tant à leur abandonner.

Je ne serais pas étonné que, dans quelques années, cette conception vraiment trop austère du « drame lyrique » appliquée à un sujet comme *Circé*, parût aussi fausse que certains opéras de l'ancien régime, où l'on voyait Xerxès ou Zoroastre avec une perruque et un pourpoint. En tout cas, le public veut être ému et

charmé : il a regretté de l'être insuffisamment en écoutant l'œuvre de deux grands artistes, MM. Paul et Lucien Hillemacher, peut-être victimes de la mode du jour et de l'imagination trop parcimonieuse de leur collaborateur littéraire.

Cette légende d'Ulysse a été souvent mise à la scène. Je citerai, pour le seul épisode relatif à Circé : la tragédie lyrique de Corneille, avec musique de Marc-Ant. Charpentier (17 mars 1675), puis de Visée (1690) et de Claude Gilliers (1705, sur un texte remanié par Dancourt) ; la *Circé*, grand opéra en 5 actes, de Henri Desmarets (Paris, 1^{er} octobre 1694), sur un texte de M^{me} Gillot de Saintonge ; celles de Bannister (Londres, 1677), de Freschi (Venise, 1679), de Cimarosa (Rome, 1779, et Milan, 1783), Paer (Venise, 1791) ; la *Circé abandonnée* de Pollarollo (Parme, 1692, et Venise, 1697) ; les *Amours de Circé et d'Ulysse*, de Badia (Dresde, 1709) ; *Circé trompée*, de Boniventi (Venise, 1711) ; *Circé et Ulysse*, de G. Astarita (Naples, 1777), et Albertini (Hambourg, 1785) ; la *Magicienne Circé*, d'Anfossi (Rome, 1788) ; *Ulysse chez Circé*, de Marcello Perrino (Naples, 1805), l'opéra de B. Romberg (même titre, Berlin, 1807), etc... Le *Ballet de la reine*, joué en 1581, sous Henri III, était emprunté, pour le fond du sujet, à la même source.

Dans aucune de ces œuvres, on ne trouve le souci de donner en musique un équivalent à la poésie d'Homère : une pareille tâche est bien séduisante pour un compositeur aimant les tentatives originales ! — J. C.

LA LÉGENDE DU POINT D'ARGENTAN, PIÈCE EN UN ACTE DE MM. CAIN ET BERNÈDE, MUSIQUE DE M. FÉLIX FOURDRAIN A L'OPÉRA-COMIQUE). — On sait que le point d'Argentan est une manière de dentelle très artistique. Le secret de ce « point » est perdu. Une femme du peuple, pauvre, avec un fils malade, peine en vain sur son métier pour le retrouver. Pendant son travail, elle accueille charitablement une mendicante, — laquelle, comme remerciement, adresse au ciel une ardente prière. Aussitôt, les anges paraissent, et, tandis que l'ouvrière dort, épuisée de fatigue, ils reconstituent eux-mêmes, en cousant gentiment, le « point d'Argentan ». — Ce canevas ne constitue pas un drame, à peine une « pièce », mais un simple tableau, un peu écourté, agréable, sentimental et honnête, sans excès d'imagination. Il en est de même pour la musique de M. Félix Fourdrain : c'est un travail intelligent et honorable, où rien n'est poussé jusqu'à la grande émotion et à la couleur très originale. C'est juste et discret, avec d'assez jolies ébauches de fileuses et de berceuses, quelques soli de violon et de violoncelle, une orchestration très sage, et plusieurs pages adroites qui semblent inspirées de la « Méditation de Thaïs ». Ce n'est pas encore du point d'Argentan musical. — M.

PIÈCES POUR CLAVECIN DE DANDRIEU. — Nous continuons à donner les pièces charmantes de Dandricu, dont quelques-unes font songer à Mozart et à Bach. Le pianiste inexpérimenté sera un peu dérouté par les fréquents changements de clés ; mais il saura qu'on n'est un musicien sérieux que quand on lit avec une aisance égale dans toutes les clés usités : et s'il joue correctement les pièces que nous donnons dans notre supplément, il peut se considérer comme apte à subir n'importe quelle épreuve ou examen sur la grammaire du piano.

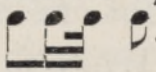
DOUZE PIÈCES ENFANTINES POUR PIANO, PAR BOURGAULT-DUCOUDRAY (CHEZ ENOCH, 5 FR.). — Voici, avec de très jolies illustrations appropriées, un recueil

de charmantes pièces : *Berceuse de poupée*, *Cavalier seul*, *Petite Prière*, *Cloches et Carillons*, *Première Rêverie*, *Chanson*, *l'Enfant décidé*, *Hymne*, *la Tarentelle*, *l'Ame en paix*, *Sonnerie*, *Bourrée d'Auvergne*. Bizet a déjà écrit des « scènes et jeux d'enfants », pièces fort belles, mais difficiles. M. Bourgault-Ducoudray, qui semble s'être fait une âme d'enfant, écrit pour le tout jeune âge, ce qui ne l'empêche pas de rester un excellent musicien. Ce très gentil recueil peut servir d'encouragement aux pianistes, — à partir de l'âge de huit ans !

LA NEUVIÈME SYMPHONIE DE BEETHOVEN (CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — La Société des concerts vient d'achever sa quatre-vingtième année d'existence par une très belle exécution de la *Symphonie avec chœur*. La première audition en France de la *Neuvième* fut donnée en 1831 par la Société des concerts. La seconde audition n'eut lieu que l'année suivante ; le chef d'orchestre Habeneck avait eu l'ingénieuse idée d'intercaler diverses œuvres entre les parties de la *Symphonie* (1)... On croit rêver en voyant de quels ridicules « tripatouillages » les œuvres musicales ont été l'objet chez nous. Wagner lui-même n'a pas craint plus tard de porter une main sacrilège sur cette partition, en remaniant l'orchestration du maître, ce contre quoi Gounod s'insurgea à juste titre. Telle que Beethoven l'a conçue et écrite, la *Neuvième* est un impérissable chef-d'œuvre, que nul ne songe plus à discuter aujourd'hui. La seule critique qu'on puisse faire porte sur la façon dont Beethoven en a usé avec les voix. Il faut pour chanter les hymnes du Finale une masse chorale disciplinée et nombreuse. Il ne me déplairait pas d'entendre chaque partie solo interprétée par plusieurs artistes, huit ou dix, par exemple, ce qui mettrait en opposition un petit chœur d'une quarantaine de voix avec un grand chœur de 150 à 200 sujets.

Contrairement à l'esthétique des œuvres classiques antérieures, pour l'exécution desquelles il ne faut pas dépasser un certain nombre d'artistes, la IX^e peut être interprétée glorieusement par d'importantes masses chorales et instrumentales. Le tout est d'en équilibrer les éléments. Le jour où l'on inaugurera, sur les pelouses du Ranelagh, la statue de Beethoven, je voudrais qu'un orchestre de 200 musiciens, soutenant un chœur d'un millier de voix, initiât le peuple de Paris à la noble collaboration de Schiller avec Beethoven.

Qu'ont-ils voulu chanter ? Est-ce la Joie ? Est-ce la Liberté ?

Question oiseuse qui a fait couler beaucoup d'encre. Peut-on ressentir la Joie là où il n'est pas de Liberté ? Peut-on célébrer la Liberté sans être joyeux ? Le propre de la musique n'est-il pas de généraliser, d'idéaliser, de poétiser les sujets qu'elle prétend dépeindre ? On peut trouver dans la *Neuvième* le germe de tous les sentiments, la synthèse de tous les mouvements de l'âme. Examinons seulement le premier morceau de la *Symphonie* : il y a dans le début des pensées volontairement obscures et confuses ; il y a de la tendresse dans le duo que chantent la flûte et la clarinette après le petit badinage en tierces ; puis il y a de l'énergie dans le rythme .

Il serait aisé d'envisager de même les parties suivantes... Ce qui est à citer encore, c'est la pensée que semble avoir eue Beethoven de faire entendre dans sa *Symphonie*, sous des formes nouvelles, des phrases musicales qu'il avait déjà employées dans ses œuvres précédentes, et auxquelles il donne comme une

(1) V. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven*.

consécration solennelle. Dans l'allegro nous saluons au passage un trait déjà entendu dans la *Pastorale* ; le thème de l'adagio est proche parent de celui de l'andante de la *Pathétique* ; le fameux récitatif du baryton a son sosie dans une sonate pour piano. Je pourrais multiplier ces citations.

La *Symphonie avec chœurs* contient à la fois le poème de la vie humaine et le poème de la vie des peuples. Elle découvre un coin du rideau qui nous cache l'avenir, un avenir riant, un avenir de fraternité et de paix universelles. On devrait exécuter cette *Symphonie* à la conférence de La Haye ; aussi bien, le rôle de la musique n'est-il pas d'élever les cœurs et de rapprocher les esprits ?...

Dans vingt ans, lorsque nous célébrerons le centenaire de la Société des concerts, c'est encore la *Neuvième* que nous entendrons, et, vieillards, les hommes de ma génération applaudiront encore avec enthousiasme cette œuvre unique sur laquelle le temps n'aura jamais de prise.

M. Marty a remarquablement dirigé la dernière exécution.

Ce qui caractérise sa manière, c'est qu'il est constamment maître de lui. A aucun moment il n'a eu de ces emballements fiévreux auxquels M. Chevillard, par exemple, se laisse parfois entraîner. Les quatre solistes étaient : M^{mes} Mastio, Lacombe, MM. Nansen et Billot.

HARALD, OUVERTURE DRAMATIQUE DE M. XAVIER LEROUX (*ibid.*). — La séance avait commencé par la première audition d'une ouverture : *Harald*, dont le style weberien tranche d'une façon très vive sur le genre de musique auquel M. X. Leroux s'adonne actuellement. Il y a dans le talent de ce compositeur une souplesse extraordinaire. Lorsque M. Xavier Leroux ne cherche pas à produire des effets inattendus, lorsqu'il se contente de suivre les sentiers battus, il y découvre des fleurs charmantes dont il fait de jolis bouquets. *Harald* est un joli bouquet dont les couleurs sont adroitement combinées, et dont le parfum sans violence m'a plu. — HENRI BRODY.

Le chant et les méthodes (Suite) : Delle Sedie. Melchissédec. Registre unique.

Un mot de la méthode de chant de Enrico Delle Sedie. Virtuose de talent, Delle Sedie fut nommé professeur au Conservatoire en 1867, après avoir fait une brillante carrière théâtrale en Italie, sa patrie, en Autriche, en Prusse, en Angleterre, et enfin à Paris. Cet artiste se distinguait par la pureté de son phrasé, son style et son intelligence dramatique. D'autres avaient une voix plus puissante ; nul ne s'en est servi avec plus de goût. On peut supposer que ses longues et sévères recherches théoriques et scientifiques ne sont pas étrangères à ce résultat. Effectivement, Delle Sedie, dans son *Art lyrique* et dans son *Esthétique du chant*, a traité avec compétence toutes les questions qui se rattachent à la science vocale. Cet auteur se met franchement, comme enseignement, sous l'égide de la science, et son effort sincère est souvent couronné de succès. On trouve dans la méthode de Delle Sedie des indications curieuses sur le timbre des voyelles. Cette méthode se distingue encore des similaires par un essai d'adaptations musicales des différentes passions : haine, amour, colère, etc. Peut-être aurait-

il dû choisir ses exemples dans les maîtres dont le *phrasé passionnel* a été acclamé et reconnu par plusieurs générations, au lieu de les créer lui-même.

Delle Sedie déplore avec bien d'autres la décadence de l'art du chant ; il constate que cet art n'est pas purement instinctif, mais qu'il obéit à des règles déterminées ; scientifiquement, il s'appuie sur Mandl, malheureusement Mandl est fort distancé aujourd'hui...

Delle Sedie dit avec justesse qu'il serait nécessaire que tous les maîtres enseignassent les *mêmes* principes généraux dans un *ordre régulier* et *logique*. Il a cent fois raison, mais cela ne pourra se faire, même au Conservatoire, que quand il y aura un corps de doctrines *constamment révisé* suivant les progrès scientifiques accomplis.

A propos du récitatif, que Delle Sedie traite avec compétence, il fait remarquer que le *son mélodie* est rarement en accord avec le *son parole*, et qu'il est en quelque sorte nécessaire de les fondre l'un dans l'autre. Peut-être une connaissance plus exacte des intonations parlées entraînera-t-elle une union plus complète de la poésie et de la musique.

Ce sera l'affaire des auteurs de ne pas produire de dissonances sans raison déterminée ; pour le moment, l'exécutant doit lutter contre un antagonisme *de fait*, entre la poésie et la musique ; sans compter, bien entendu, l'antagonisme bien plus complet qui règne entre les poètes et les musiciens.

Remarquons que la plupart des chanteurs ou maîtres de chant, y compris Delle Sedie, ont une tendance à admettre dans la voix humaine *deux* timbres principaux : le sombre et le clair ; c'est une mauvaise manière de s'exprimer. Le timbre vocal est *un* : il devient sombre, ou clair, ou nasal, ou guttural, suivant les dispositions laryngiennes ou buccales ; il se métamorphose encore, suivant la voyelle émise et suivant la hauteur de cette voyelle ; mais tous ces timbres ont la même source et la même origine ; ils ressortent du même principe glottique. Ce sont les différentes manières d'être d'une seule entité : *le timbre vocal*. Delle Sedie condamne avec raison l'emploi *unique* du timbre sombre ou du clair. Il en résulterait, dit-il, une fatigue vocale évidente.

Une véritable nouveauté chez Delle Sedie, c'est la suppression théorique qu'il fait des *différents registres*. Il en admet un seul, et rejette par conséquent l'étude des notes de passage, qui, dans presque toutes les méthodes, constituait un travail très long et très soutenu. Sa théorie renferme une part de vérité.

Melchissédec, de l'Opéra, professeur au Conservatoire, dont la belle et puissante voix fait encore l'envie et le désespoir des jeunes gens, par son brio, sa solidité, son timbre chaleureux et son charme expressif, s'accorde avec Delle Sedie pour ne reconnaître *qu'un registre unique*, naissant à la source vocale (cordes vocales inférieures). Par conséquent plus de « passage de voix », ce Rubicon des élèves ! Melchissédec est au Conservatoire le porte-drapeau de la science appliquée au chant. Il combat pour ses dieux vis-à-vis du public, des autorités, des élèves ; et il a la suprême modestie de grouper autour de lui de savants physiologistes qui complètent son enseignement artistique et lui donnent la consécration de leur autorité scientifique. Une si belle vaillance, respectée même des détracteurs de Melchissédec, est un honneur pour le Conservatoire, et prouve que le directeur de cet établissement laisse la porte ouverte aux novateurs. Malheureusement l'homme est un animal d'habitude ; pour métamorphoser un enseignement, *laisser faire* est beaucoup mais ne suffit pas. Avec Garcia, Battaille, Delle Sedie, Stephen

de la Madeleine, etc., parmi les chanteurs, et la plupart des physiologistes modernes parmi les hommes de science, Melchissédéc est pour la *révolution vocale*, ce qui ne l'empêche pas de préconiser la douceur et l'harmonie du son. La force, dit-il, est en rapport avec le genre de voix du chanteur et avec sa constitution ; quant à l'effort, il doit être proscrit ; qui respire bien a toujours assez de force, et les respirations vicieuses ont perdu plus de voix que le surmenage. L'éducation de la voix en tant qu'instrument n'existe pas, avance encore le maître, c'est-à-dire qu'elle n'a ni le caractère de précision, de généralité, ni la base solide et scientifique qui régissent l'étude des autres instruments.

Nous déplorons avec le savant professeur que cette étude de la voix, la plus délicate de toutes, puisqu'elle met en jeu mécaniquement et expressivement les forces vives de notre être, ne soit pas plus déterminée ; mais nous sommes obligé de remarquer qu'il n'existe pas d'*instrument* aussi difficile à connaître que la voix, plus complexe, plus varié suivant les individus. Le laryngoscope lui-même nous montre bien la glotte en mouvement, mais ne nous livre pas encore le *secret multiple* des muscles, dont le jeu des *principaux seuls* est connu. Nous sommes en face d'un problème : il faut le temps de le résoudre complètement ; la parole est aux anatomistes et aux physiologistes.

Honneur cependant à ceux qui ont le courage de tenter d'escalader les aspérités de la glotte, au risque de se casser les cordes vocales en prêchant dans le désert, hélas ! Mais n'oublions pas que la montre la plus perfectionnée est un instrument grossier auprès du mécanisme glottique qui est constamment vivifié, mais aussi modifié par le courant vital. Du reste, c'est une raison de plus pour chercher à pénétrer un véritable mystère plus passionnant que beaucoup d'autres.

ALIX LENOEL-ZEVORT.



Folklore. — La musique et la magie (suite).*Les sorcières.*

Sur la musique des sorcières, il nous suffira de quelques brèves remarques. On sait que les principales distractions des sorcières, dans leurs réunions, sont la musique et la danse. En Allemagne, les plus grandes assemblées de ces créatures de mauvais renom ont lieu la nuit du 1^{er} mai (*Walpurgis*) ; le lieu favori de leurs divertissements est le sommet de la chaîne du Harz, que l'on nomme *Brocken* ou *Blosksberg*. Les sièges des artistes sont de vieux troncs d'arbres ou des rocs escarpés ; leurs violons sont faits avec des crânes de chevaux.

Quand on veut assister à ce spectacle d'horreur, il faut avoir avec soi le couvercle d'un vieux cercueil ; on a fait sauter un nœud du bois, et c'est par le trou ainsi fait qu'il faut regarder.

Le « Changeling » (l'enfant changé).

D'après une vieille tradition superstitieuse, universellement répandue au moyen âge, il arrive quelquefois que les fées dérobent au berceau un bel enfant nouveau-né et lui substituent un des leurs, laid et difforme. Le petit prodige irlandais qui fut le héros d'une aventure arrivée dans le comté de Tipperary était un de ces *Changelings*. Son histoire est, on le verra, empreinte de cette fantaisie tout extravagante qui est le caractère général des contes de fées irlandais.

Mick Flanigan et sa femme, Judy, étaient un pauvre ménage qui n'avait pour tout bonheur que quatre petits enfants. Trois des enfants étaient aussi forts et avaient les joues aussi roses que tous les enfants de riches que vous pourrez trouver en Irlande ; mais le dernier était d'une laideur dépassant l'imagination, et, pour comble de malheur, il avait autant de méchanceté que de laideur. On ne pouvait compter les tours qu'il jouait à ses frères et même à ses parents. Possédant avant l'âge de douze mois une formidable collection de dents, il mangeait comme un glouton : ce qui ne l'empêchait pas de vouloir rester perpétuellement dans son berceau, auprès du feu, et cela même après qu'il eut atteint ses cinq ans. C'est qu'il voulait, couché sur le dos et fermant à moitié ses petits yeux, observer tout ce qui entrait dans la salle et guetter le moment de tourmenter les gens.

Une après-midi, il arriva que Tim Carrol l'aveugle, joueur de cornemuse (*bag-pipe*) et vieil ami de la maison, comme on l'invitait à faire un bout de causerie, entra et s'assit près du feu. Comme il avait avec lui son bag-pipe, ses hôtes le prièrent de les régaler d'un morceau, et Tim Carrol l'aveugle, se bouclant son bag-pipe autour du corps, commença à jouer.

A ce moment le petit monstre, se dressant dans son berceau, remuait de tous côtés sa vilaine tête, avec les signes les plus évidents de la grande joie que lui causait ce son nasillard. Voyant l'ardeur avec laquelle l'enfant tendait ses deux mains vers le bag-pipe, sa bonne mère pria le vieil aveugle Tim Carrol de céder (rien qu'un moment) à la fantaisie de son petit chérubin, et comme l'aveugle Tim n'était pas homme à dire « Non », il posa doucement son bag-pipe sur le berceau. Quel fut leur étonnement à tous quand le petit monstre, ayant pris l'instrument et le maniant en joueur consommé, se mit à jouer, et cela sans le moindre effort, d'abord une gigue animée, puis une autre plus vive encore, puis plusieurs autres à la file !

La première chose que fit le père fut de vendre son porc et d'acheter un bag-pipe à son petit prodige. Il arriva bientôt que le petit coquin eut un jeu particulier, bien à lui, qui faisait danser les gens, aussi peu disposés à danser qu'ils se trouvaient. Et même, un jour, sa pauvre mère, venant à entrer dans la salle avec un plein seau de lait, fut invinciblement forcée, en entendant cet air enchanteur, de faire couler le seau et de laisser perdre tout le lait, et de danser en rond comme une vraie toupie.

Vers l'époque où l'enfant eut ses six ans, le fermier du village qui employait Mick Flanigan comme journalier, subit différents malheurs avec ses bestiaux : deux vaches perdirent l'appétit et ne donnèrent plus que peu ou point de lait ; un veau, sur lequel il comptait, fit un faux pas et se brisa les deux pattes de derrière, et peu après un de ses meilleurs chevaux mourut presque aussitôt.

Depuis longtemps au village on pensait bien, à part soi, qu'il se passait chez Mick Flanigan quelque chose de louche, et naturellement le bruit vint aux oreilles du fermier que l'enfant au bag-pipe devait être la cause de tous ses malheurs. Aussi jugea-t-il sage de donner une bonne fois congé à Mick Flanigan et de le prier d'aller ailleurs chercher de l'ouvrage. Heureusement le pauvre Mick Flanigan eut la chance de trouver bientôt à s'employer à quelques milles de là chez un fermier qui avait besoin d'un laboureur.

Le jour convenu, le nouveau maître de Mick Flanigan envoya une voiture pour prendre les quelques meubles qu'il apporterait. On mit tout en haut le berceau avec l'enfant et son bag-pipe, et toute la famille se mit en route pour sa nouvelle demeure. Environ à mi-chemin, il y avait à passer une rivière : lentement la voiture s'avança sur le pont branlant, et immédiatement après se passa une scène extraordinaire. L'enfant, jusqu'ici, était resté tranquille dans son berceau et semblait, comme à son habitude, à moitié endormi ; mais au moment précis où la voiture arrivait au milieu du pont, il leva la tête, considéra l'eau attentivement et soudain, saisissant son bag-pipe, sauta dans la rivière.

Terrifiés, ses parents poussèrent des cris de détresse et tâchèrent de le sauver : mais, à leur inexprimable étonnement, ils le virent nager, plonger et s'ébattre comme une loutre dans l'eau. Et même il se mit alors à jouer du bag-pipe, tout en poussant continuellement des cris vigoureux, en donnant d'autres signes manifestes qu'il se trouvait maintenant dans son véritable élément. Soudain il disparut tout à fait, et les pauvres gens eurent alors la preuve que leur garçon était un *Changeling* et qu'il avait été retrouver ses vrais parents (1).

Le sorcier vende.

Les Vendes sont les habitants de race slave de quelques cantons de la Lusace, en Allemagne. Bien que vivant au milieu de Germains, ils ont jusqu'à présent conservé leur idiome propre ainsi qu'un grand nombre de chansons et de légendes nationales dont quelques-unes sont d'une grande beauté.

Le sorcier vende se nommait Braho et vivait sur une montagne voisine de la ville de Teichnitz, au temps où la religion chrétienne ne faisait que commencer à prendre racine en Lusace. C'était, bien entendu, un païen, et, lorsqu'il trouvait un moyen de faire quelque mal aux chrétiens sans défense qui vivaient disper-

(1) *Fairy Legends and Traditions of the south of Ireland*, by T. Crofton Croker, London, 1862, p. 22. Comparer également *Hans mein Igel* dans les *Kinder und Hans märchen* de Grimm.

sés dans le voisinage, il ne manquait pas de le mettre impitoyablement en pratique. Tout son pouvoir, d'ailleurs, venait d'un sifflet magique par lequel il faisait obéir à sa volonté certains esprits malfaisants.

Le sorcier avait un élève qui vint à connaître les félicités de la religion chrétienne ; il abandonna son méchant maître, et saisissant le moment favorable où le vieux coquin faisait sa sieste, il s'empara du sifflet magique ; puis, quittant la montagne, il courut rejoindre dans la plaine ses amis les chrétiens.

Mais quand on sut que le sorcier n'avait plus son sifflet, on comprit que son pouvoir était passé et qu'on pourrait se risquer à l'approcher sans courir beaucoup de danger. Aussi, occupant en armes le sommet de la montagne, les chrétiens réussirent bientôt à prendre le vieux païen : ils le lièrent solidement, firent un grand bûcher où ils le forcèrent à monter et le brûlèrent solennellement ; en même temps l'élève du sorcier, qui venait de recevoir le baptême, fit quelques pas en avant et jeta dans le feu le sifflet magique, afin qu'il fût détruit sans laisser de traces.

Toutefois, au printemps de chaque année, la veille du dimanche d'*Oculi*, le vieux sorcier apparaît au sommet de la montagne.

Pour ne pas conclure cette note sur des idées funèbres, je citerai, dans un ordre d'idées voisin, le conte suivant :

Le prince professeur de musique.

Les Grecs modernes possèdent une longue histoire, qui passe pour originaire de l'Asie Mineure, et dont voici le résumé. — En un pays lointain, un roi puissant avait un fils : ce jeune homme excellait à jouer de la flûte, mais il était timide et fuyait les femmes. Le roi, à qui il importait fort que sa dynastie fût perpétuée, fit embarquer le jeune prince et l'envoya dans une cour étrangère, pour voir si, parmi les princesses, il trouverait femme à son gré. Le vaisseau fit naufrage et tout ce qui était à bord fut noyé, sauf le prince que les vagues jetèrent sur la rive d'une île jolie. S'étant séché, il rencontre un pauvre pêcheur et change de vêtements avec lui ; cachant sous un bonnet sa luxuriante chevelure, il se met en route pour le palais où résidait le roi de l'île et, engagé par le palefrenier en chef comme garçon d'écurie, il entre au service du roi : sa principale occupation était d'aller à une source située dans les jardins du palais chercher de l'eau pour les chevaux ; le soir, seul dans les jardins, il jouait de sa flûte avec tant de charme que les rossignols eux-mêmes demeuraient silencieux et l'admiraient. La fille du roi l'entend, descend au jardin et obtient de son père que le joueur de flûte devienne son professeur de musique ; il s'aperçoit qu'elle l'aime, l'aime à son tour, lui révèle qu'il est le fils d'un roi, et bientôt la fait reine de ses États (1).

Ici, l'équivalent moderne et contemporain n'est pas difficile à trouver. Ce conte du prince flûtiste, c'est l'histoire courante du professeur de piano épousant une de ses élèves.

(1) *Griechische und Albanische Märchen*, gesammelt von J. G. v. Hahn. Leipzig, 1864 ; vol. I, p. 273.

Actes officiels et informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Les concours publics de fin d'année qui avaient lieu au Théâtre-National de l'Opéra-Comique, dans la 2^e quinzaine de juillet, ont été fixés du 1^{er} au 12 juillet. — M. Risler est nommé professeur de la classe de piano en remplacement de M. Duvernoy.

— L'excellent violoniste William Cantrelle, que ses nombreux succès ont déjà mis, malgré son jeune âge, au rang de nos plus grands virtuoses, a donné, le lundi soir 29 avril, à la salle des Agriculteurs, un concert avec le concours de M. Jan Beder, le chanteur si justement apprécié, et de l'orchestre de la *Société des Concerts populaires* qu'on entendait pour la première fois, et dont on a dit le plus grand bien. Le concert fut dirigé par M. F. Waël-Munk, chef d'orchestre de la Société. Au programme : ouverture du *Freischütz* ; *Légende bretonne*, de G. R. Simia ; *Concerto* de Beethoven, *Havanaise* de Saint-Saëns, etc.

— M^{lle} Andrée Gellée a donné à la salle Erard, ce mois-ci, son concert annuel où elle s'est affirmée musicienne excellente et pianiste hors de pair. L'an dernier, elle avait interprété la sonate 111 de Beethoven ; cette fois elle nous a donné la sonate 109, avec la *Suite anglaise* de Bach et deux *Préludes* de C. Frank.

M^{lle} A. Gellée ne sort pas du Conservatoire. Si donc on ne retrouve pas dans son interprétation des classiques les formules et les traditions quelquefois contestables de cette maison, il faut cependant louer sans réserve la sûreté et l'intelligence de son style, l'exquise sonorité de son jeu. Elle est tout près de devenir une grande artiste, et est déjà une des plus remarquables pianistes de Paris. — S.

BORDEAUX. — Par arrêté ministériel du 15 avril dernier, une subvention de 3.000 francs a été accordée à la Société de concerts populaires *la Sainte-Cécile* de Bordeaux.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 mars 1907 au 19 avril 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 mars	<i>Armide.</i>	Gluck.	18.675 76
22 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.112 34
23 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	13.597 50
25 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	15.209 91
27 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	22.201 76
1 ^{er} avril	<i>Ariane.</i>	Massenet.	22.034 41
3 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	17.811 26
5 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	21.794 41
6 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	16.053 »
8 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	22.345 41
10 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	16.353 76
12 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.814 34
13 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	18.624 50
15 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	18.034 41
17 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	22.161 76
19 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	18.582 91

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 mars 1907 au 19 avril 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 mars	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.903 50
21 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	9.729 50
22 —	<i>Orphée.</i>	Gluck.	7.095 50
23 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	9.488 33
24 — matin.	<i>Mignon. — Le Chalet.</i>	A. Thomas. Adam.	5.616 50
24 — soirée	<i>Werther. — Les Rendez-vous Bourgeois.</i>	Massenet. Nicolò.	5.774 50
25 —	<i>Le Barbier de Séville. — Les Noces de Jeannette.</i>	Rossini. V. Massé.	4.613 »
26 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	5.608 50
27 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.505 50
28 —	<i>Marie-Magdeleine. — Scènes alsaciennes.</i>	Massenet.	7.343 »
30 —	<i>Marie-Magdeleine. — Scènes alsaciennes.</i>	Massenet.	6.996 »
31 — matin.	<i>La Vie de Bohème. — La Fille du Régiment.</i>	Puccini. Donizetti.	4.081 50
31 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.962 50
1 ^{er} avr. matin.	<i>Madame Butterfly. — Les Noces de Jeannette.</i>	Puccini. V. Massé.	6.567 50
1 ^{er} — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.684 50
2 —	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	8.328 50
3 —	<i>Marie-Magdeleine. — Scènes alsaciennes.</i>	Massenet.	5.768 »
4 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	9.103 50
5 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	8.547 50
6 —	<i>Madame Butterfly. — Le Maître de Chapelle.</i>	Puccini. Paer.	9.589 50
7 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.806 »
7 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	6.560 50
8 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	3.532 50
9 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.822 50
10 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	7.544 50
11 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	9.723 83
12 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.496 50
13 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	9.882 33
14 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.064 50
14 — soirée	<i>Werther. — Le Bonhomme Jadis.</i>	Massenet. J. Dalcroze.	6.038 »
15 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Chalet.</i>	Massenet. Adam.	4.604 »
16 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	8.497 50
17 —	<i>Circé. — La Légende du point d'Argentan.</i>	P. et L. Hillemacher. F. Fourdrain.	1.860 50
18 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	9.628 50
19 —	<i>Circé. — La Légende du point d'Argentan.</i>	P. et L. Hillemacher. F. Fourdrain.	3.379 50

DOUAI. — M. Demelincourt Joseph est chargé, pour un an, du cours de cor à l'Ecole nationale de musique de Douai.

MONTPELLIER. — Par arrêté du 19 avril, une allocation de 500 francs est accordée à la *Schola cantorum* de Montpellier.

CONCERTS. — Ce serait une erreur de croire qu'après Pâques les concerts chôment à Paris : ils sont de plus en plus nombreux. Ce serait une autre erreur de croire que cette débauche de musique témoigne d'un goût très musical dans le public ou d'une pléthore de grands artistes. La vérité, c'est qu'un petit nombre d'artistes méritent seuls d'être entendus ; mais tous les exécutants (et ils sont légion !) se croient appelés à faire partie de l'élite. Parmi les meilleurs, et pour la seule salle Pleyel, voici les concerts annoncés pour la 1^{re} quinzaine du mois :

Le 2 mai, M. Lucien Wurmser, 4 h., et la Société des instruments anciens, 9 h. — Le 3, M. et M^{me} E. Ciampi, 4 h., et M^{me} Canivet (élèves), 9 h. — Le 4, M^{me} Cam. Chevillard (élèves), 2 h., et M^{lle} Antoinette Lamy, 9 h. — Le 5, M^{me} Francell-Fernet (élèves), 1 h. — Le 6, M^{lle} Ziélinka, harpiste, 9 h. — Le 7, MM. Ysaye et Pugno, 4 h., et M^{lle} Magd. Godard (élèves), 9 h. — Le 8, M^{me} Georges Marty (avec le concours de M. Massenet), 9 h. — Le 9, M^{lle} C. Bou-tet de Monvel (élèves), 1 h. — Le 10, MM. Ysaye et Pugno, 9 h. — Le 11, M. E.-M. Delaborde, 9 h. — Le 12, M^{lles} L. et A. Cortot (élèves), 1 h. — Le 13, MM. Ysaye et Pugno, 4 h., et M^{me} A. Laidlaw, 9 h. — Le 14, M^{lle} Blanche Selva, et le 15, MM. Ysaye et Pugno, 9 h.

— On annonce pour le 6 juin (salle Gaveau) un premier Festival de musique française — par opposition aux œuvres étrangères dont on nous régale — donné par M^{me} Camille Fourrier, sous le patronage de la princesse de Cystria-Faucigny, de M. d'Indy et Fauré, avec le concours de Clarence von Amelungen et de M. Chevillard (orchestre et chœur des concerts Lamoureux). Le programme est des plus brillants (billets chez Durand). Entre autres numéros sensationnels, on y jouera la *Damoiselle Elue*, de M. Debussy.

En attendant on répète, à l'Opéra, la *Catalane* de M. F. Le Borne ; à l'Opéra-Comique, l'*Ariane et Barbe-Bleue* de M. Dukas ; et au Châtelet, M. G. Pierné soumet à rude épreuve un colossal orchestre en lui faisant travailler la difficile partition de *Salomé*.

Correspondance.

Nous recevons la lettre suivante :

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Je viens de relire l'article consacré par M. Franck Choisy à la musique byzantine dans le numéro du 1^{er} avril de la *Revue musicale*. Voulez-vous me permettre d'y ajouter quelques détails, qui répondront à plusieurs questions posées par l'auteur de cette intéressante étude ?

Je travaille en effet la question depuis plus de dix ans, faisant porter mes investigations plus particulièrement sur la période archaïque de ce chant. En ce moment même, je corrige les épreuves d'une *Introduction à la paléographie musicale byzantine* qui doit servir de préface au catalogue des manuscrits de cet art que nous possédons en France. J'en détache ici quelques conclusions exposées plus au long dans cet ouvrage :

1^o L'opinion qui veut chercher l'origine de l'écriture musicale byzantine dans un alphabet démotique est depuis longtemps abandonnée. De fait, plus nous remontons le cours des âges, plus les notations byzantines (il y en a eu plusieurs) se rapprochent des formes simples des signes prosodiques, comme d'ailleurs les neumes romains : *Ex accentibus toni oritur figura que dicitur neuma*. Cela n'empêche pas que les Byzantins, comme les Latins, ont eu des manuscrits à lettres significatives.

2^o Nous avons à Paris des manuscrits en notation *ekphonétique* (du genre de celui phot gravé dans votre numéro d'avril), datant du v^e au xvi^e siècle. J'ai pu distinguer, à l'aide de ces nombreux manuscrits (70 manuscrits), trois phases de la notation *ekphonétique*.

3^o Permettez-moi aussi d'annoncer que j'ai découvert un admirable spécimen de notation *paléobyzantine*, antérieur à la notation dite *damascénienne*. Ce spécimen comprend plusieurs folios d'un *pentecostarion*.

4^o Enfin notre Bibliothèque nationale garde un certain nombre de manuscrits antérieurs au xiii^e siècle, en notation *constantinopolitaine*. (Le P. Thibaut, dans son ouvrage récent sur l'origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine, — opinion que je ne partage pas, — ne pouvait connaître que trois de ces manuscrits.)

5^o C'est seulement alors qu'apparaissent les manuscrits des *Kallopistai* de l'école de Koukouzélès, qui ont multiplié outre mesure les *hypostases* ou signes de chironomie (ce que M. Franck Choisy appelle « jeu de main »), signes aphones. (V. article cité, p. 192 et s.)

Or la meilleure preuve que la tradition moderne n'a pas dévié, en ce qui concerne ces signes aphones, c'est-à-dire « sans voix », n'indiquant que des nuances, se trouve dans les manuscrits de chant et les traités du moyen âge.

En effet, la même mélodie, avec la même notation (quelques variantes d'écoles), que nous trouvons dans un manuscrit en notation paléobyzantine, se retrouve avec de très rares hypostases dans les manuscrits en notation constantinopolitaine, puis, avec des hypostases chironomiques de plus en plus nombreuses, dans les codices de la notation hagiopolite et de l'école de Koukouzélès. Et comme ces

grands signes (signes rouges) se retrouvent parfois semblables aux caractères phonétiques ou chantés, cela explique les confusions regrettables que signale M. Franck Choisy, page 194.

Mais le fait même que les caractères aphones, constamment modifiés, n'existaient pas primitivement et sont en grande partie disparus, indique suffisamment qu'ils étaient secondaires, et que les caractères phonétiques seuls ont toujours été chantés. D'ailleurs, les traités que nous possédons, depuis le ^{xii}^e siècle sont très nets sur ce point.

M. Franck Choisy me permettra aussi d'ajouter que la première édition des *Δοξαστικά* du lampadarios Pierre de Péloponnèse fut, comme l'*Isagoge* de Chrysanthé, imprimée à Paris, chez Rignoux, et les types gravés également par un de nos compatriotes. Ces caractères ne sont-ils pas encore à l'Imprimerie nationale ?

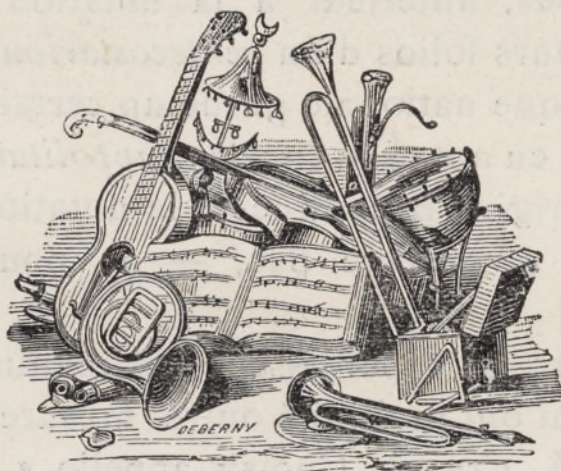
La Bibliothèque nationale possède d'ailleurs tout un lot de manuscrits se rattachant aux réformes de Pierre de Péloponnèse et de Chrysanthé de Madyte, avec des transcriptions autographes de ce dernier musicologue.

Puis-je vous demander de transmettre ces détails à M. Franck Choisy, par l'intermédiaire de la *Revue* ?

Veillez agréer, etc...

A. GASTOUÉ.

Les épreuves de l'article de M. Choisy, éphore du Conservatoire d'Athènes, ne nous étant pas parvenues à temps, par suite d'un retard de la poste, nous compenserons cette lacune dans notre prochain numéro.



Le Gérant : A. REBECQ.