

LA REVUE MUSICALE

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

N° 11 (septième année)

1^{er} Juin

1907

Les œuvres récemment exécutées.

ENCORE UN MOT SUR LA « SALOMÉ » DE M. RICHARD STRAUSS. — Dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, je donnais mes impressions sur *Salomé*, en ajoutant que je les modiferais après nouvelle audition, s'il y avait lieu. C'est une réserve qui me paraît toujours prudente. J'admire les journalistes qui, après une première et unique rencontre avec une œuvre nouvelle, se retirent pendant quelques minutes dans une brasserie pour délibérer, puis s'en vont porter à leurs journaux une sentence sans appel. Il faut se méfier davantage de soi-même et montrer plus d'égards aux hommes de talent. Une revision de l'affaire à juger leur est souvent favorable. Quelquefois aussi elle aggrave leur cas.

Je suis donc retourné au Châtelet pour voir *Salomé*. Certains défauts de la pièce, dominés et voilés d'abord par une impression générale d'étonnement, me sont apparus avec un relief extraordinaire. Je signalerai tout de suite le plus important, qui touche à une question essentielle et vitale en matière d'opéra.

M. Strauss ne se contente pas (comme la plupart des Allemands, et non les moindres) de mal écrire pour les voix ; en beaucoup d'endroits il *supprime* le chant et le remplace par un monstre hybride auquel il est impossible de trouver un nom. Il y a une bonne partie du rôle d'Hérode où l'acteur que j'ai entendu hier (vendredi 18 mai) ne donne pas le son soutenu qui constitue le chant, mais abandonne brusquement la musique, non pour la simple déclamation, comme l'a fait quelquefois, avec franchise, M. Massenet, mais pour un genre mixte qui, n'étant ni du parler, ni de la mélodie, ni du cri, est pourtant un vague composé de tous les trois. C'est absolument la méthode de certains chanteurs de nos cafés-concerts qui, parfois, négligent les intervalles précis de la phrase à dire et les remplacent par une forme de débit où il n'y a plus ni intonation ni mesure. N'oubliez pas que M. Strauss lui-même était au pupitre ; si les choses se sont passées ainsi, c'est donc avec son approbation et sous sa responsabilité. Ceci est très grave. Je vois là un procédé qui, s'il était appliqué avec logique, conduirait tout droit à la suppression pure et simple de l'opéra. Si, en certains cas, vous abandonnez le chant sous prétexte de vérité, vous voilà obligé de l'abandonner partout en vertu de cette grande règle qu'une œuvre d'art doit le plus possible être vraie. Si la convention fondamentale du genre est ébranlée sur quelques points, elle va bientôt l'être partout. Ce n'est pas seulement l'opéra, c'est la musique vocale tout entière qui va se trouver compromise. Et tel est bien son cas. Le drame lyrique, comme *Jochanaan*, chante aujourd'hui au fond d'une citerne ; bientôt, un compositeur nous apportera sa tête sur un plat d'or. D'instinct, le

public parisien a parfaitement compris cela. Voici comment il l'a montré.

Il n'est d'abord pas possible qu'un musicien aussi distingué que M. Strauss se contente des recettes énormes réalisées par les représentations de *Salomé* et y voie la justification péremptoire de sa méthode. Un compositeur sérieux ne ramène pas son art à une brutale question d'argent ; il tient la lyre, non la tire-lire. Je dirai donc à M. Strauss une chose dont il ne se doute probablement pas et qui lui paraîtra contradictoire ; j'en garantis cependant l'exactitude. Le public se dispute les places, quand on joue *Salomé*, avec une ardeur qui tient de l'affolement, cela est incontestable. Mais autour de moi — et j'étais aux fauteuils de balcon — de vrais rires de parodie, de moquerie, de surprise sceptique, ont accueilli les pages où Hérode, comme je viens de le dire, *cessé de chanter* pour se servir d'un débit innommable ; ces rires involontaires, et d'ailleurs discrets, étaient ceux que provoque tout artiste abandonnant brusquement sa fonction normale pour se jeter dans une excentricité ou une fantaisie déplacée. C'est la revanche ou la protestation du bon sens parisien. Le fait que je note ici n'est pas une exception ; au sortir du théâtre, je l'ai entendu signaler de plusieurs côtés.

Il faut d'ailleurs que M. Strauss sache bien ceci : en général, le public parisien apporte à la représentation de *Salomé* la curiosité des yeux beaucoup plus que celle des oreilles. *Salomé* est, pour beaucoup de personnes « du monde », un spectacle très libre et scandaleux, même genre que ceux de l'*Olympia* ou des *Folies-Bergères*, rapproché des spectacles de bon aloi par une réputation de « grand art ». Le public suit l'action avec avidité ; il regarde les décors, la danse, les costumes et l'éclairage avec un esprit d'enfant : quant à la musique, il la trouve négligeable et plutôt gênante. Elle trouble son plaisir. Il n'en a pas besoin. Elle lui imposerait un effort d'attention dont il juge très inutile de prendre la peine. — Et si mes deux objections étaient reconnues fondées ; s'il était bien constaté que M. Strauss fait rire assez souvent l'auditoire et qu'il détourne au profit du spectacle visuel tout l'intérêt de l'œuvre sonore, j'aurais le droit de dire que, malgré l'énorme labeur d'écriture qu'il s'est imposé, il a fait œuvre malsaine et manqué son but.

Ne vous hâitez pas de dire que le public parisien n'aime pas la musique, et n'est pas « connaisseur » ! Il est comme tous les publics : il aime ce qui est naturel, net, émouvant, beau ; pour le reste, il est froid ou sceptique, avec un sourire mauvais. La musique de M. Strauss est confuse, contournée, grimaçante, franchement désagréable pour l'auditeur sans parti pris. De la *Symphonie domestique*, j'avais gardé une forte impression ; de *Salomé*, je ne garde qu'une grande fatigue. C'est une débauche vraiment outrée de dissonances et d'incohérences qui aggrave un mal à la mode, et, aux bons endroits, reste au-dessous de ce que nous connaissons déjà. Voici par exemple la *Danse des voiles*, dont l'orchestre s'applique à bien contrarier le rythme (car il est entendu aujourd'hui que si le chanteur doit *chanter* le moins possible, la danseuse ne doit pas *danser*) : elle me paraît très inférieure, en son genre, aux « danses sacrées et profanes » qu'a écrites M. Debussy pour la harpe chromatique ; très inférieure aux danses de Berlioz et de dix autres compositeurs français que je pourrais citer. Et s'il faut faire une comparaison entre les maîtres étrangers actuellement présents à Paris, je trouve que pour ces deux qualités maîtresses : l'imagination et l'abondance des idées, M. Richard Strauss est fort au-dessous de l'admirable Rimsky-Korsakow. — J. C.

M. RIMSKY-KORSAKOW. LES CONCERTS RUSSES DE L'OPÉRA. I. — M. Astruc est un homme précieux. Lui aussi, il fait « grand ». Il a de l'audace, et il faut le remercier des grandes auditions musicales qu'il organise. Au moment où il montait *Salomé* avec des artistes rares, il commençait à l'Opéra, devant une salle tout aussi brillante que celle du Châtelet, une série de concerts russes. Le jeudi 16 mai, eut lieu la première de ces grandes séances. Le programme comprenait un certain nombre d'œuvres et d'artistes qui sont simplement bons, mais il m'a procuré, avec M. Rimsky-Korsakow, un exceptionnel enchantement. Je noterai ici fidèlement ces deux groupes d'impressions distinctes.

Le concert débutait par l'ouverture et le premier acte de *Rousslan et Ludmilla* de Glinka. Œuvre vive et agréable : c'est de l'Auber (mais pas plus), orchestré par Glinka. Les interprètes étaient de valeur sérieuse, mais nullement supérieurs à ceux de notre Opéra... La *Deuxième Symphonie* de Tchaïkowsky (op. 17 en *ut* mineur), qui venait un peu plus loin, n'a pas été très chaleureusement accueillie ; il faut bien le dire : elle est sèche, un peu pénible, ennuyeuse. C'est un travail distingué, mais sans flamme et sans ampleur, analogue à certaines compositions de Brahms. La *Komarinskaia* (danse) de Glinka, que Pierre Séchiari nous avait fait entendre il y a quelque temps, est autrement colorée et plaisante !... J'ajoute que les chefs d'orchestre Nikisch et Blumenfeld ont été reçus avec courtoisie, et ne méritaient pas plus, quand on songe que nous avons à Paris : Colonne, Chevillard, Marty, Vidal, Taffanel, Pierné, et tant d'autres...

Donc, dans cette partie du concert, rien d'extraordinaire. Pour moi, le vrai régal d'art a été la *Nuit de Noël* de M. Rimsky-Korsakow, exécutée sous la direction de l'auteur. Cette « Nuit de Noël » est une suite de « tableaux symphoniques mouvants », où se déploie la plus riche et la plus exquise imagination musicale. L'introduction représente la sainte nuit de Noël, froide et claire dans un village petit-russe. Le second morceau dépeint les danses fantastiques des astres : mazurka, marche de la comète, czardas, étoiles filantes ; puis viennent des nuages qui éclipsent les astres. Le Sorcier paraît, assis dans son mortier, selon la tradition, au milieu de son escorte. Danse infernale. Vakoula monte sur un cheval enchanté ; les sorciers le suivent jusqu'au moment où il aperçoit la capitale illuminée. Le troisième morceau représente une salle brillamment éclairée dans le palais impérial. Polonaise de l'époque de Catherine II, qu'interrompt l'apparition du Diable. Le quatrième, c'est encore une chevauchée aérienne, le retour de Vakoula au milieu de sombres nuages. Enfin apparaît l'étoile du matin : aurore, chansons des divinités du jour, et lever du Soleil qui fait scintiller la neige. On entend les cloches de l'église du village, et l'écho des chants religieux...

Nous voilà bien loin, comme on le voit, du type classique, *Weinachts-Oratorium* ! Nous sommes en pleine fantaisie ; mais que d'invention, de couleur et de grâce en tout cela ! M. Rimsky-Korsakow est la plus grande imagination musicale que je connaisse : auprès de lui, Berlioz est écourté ; Strauss paraît avoir plus de surface que de profondeur, et Wagner lui-même, pourtant si puissant et si net, a une certaine lourdeur et un peu de banalité classique, à la Meyerbeer. M. Rimsky-Korsakow me paraît avoir un génie essentiellement oriental, formé au contact des grands classiques allemands ; il a une richesse de formes et de couleurs qui tient du prodige. Il est inlassable, inépuisable. En entendant

son *Caprice espagnol* et sa *Shéherazade* exécutés cet hiver aux concerts Lamoureux, j'avais été ébloui ; je me sentais à cent lieues au-dessus de ces petites compositions de quelques pages où deux ou trois idées associées avec adresse semblent épuiser l'effort dont les compositeurs ordinaires sont capables. La *Nuit de Noël* (sans être son chef-d'œuvre) m'a replacé dans le même état d'esprit. Là, on n'est plus en présence d'un « morceau » plus ou moins joli : on est dans le monde des sons, éblouissant et sans limites, où tout est neuf, mouvant, renouvelé, organisé d'après des lois spéciales. Rimsky-Korsakow fait, de la musique, l'art de peindre aussi bien que l'art de penser avec des sons. C'est un créateur poussant jusqu'aux extrêmes limites que peut atteindre l'attention humaine le don de l'invention. Ajoutez que ce n'est nullement un violent et un détraqué. Il a l'air d'être parfaitement maître de ses nerfs. Rien, en lui, n'est provocant et ne sent le défi ou la préoccupation d'étonner le bourgeois. Son art, supérieurement indépendant, est à la fois robuste, délicat et sain.

Avec Bach et Hændel, avec Mozart, Beethoven et Schumann, avec Wagner, Berlioz et Bizet... je croyais avoir épousé le summum de jouissances que peut éprouver un musicien : voici un compositeur slave qui ne ressemble à personne et me fait éprouver de nouveaux enchantements.

On lui a fait une ovation, et c'était justice. Toutes les fois que vous verrez son nom sur un programme de concert, hâitez-vous d'y aller, et vous me remercierez du conseil. Pour graver son nom dans votre mémoire je donnerai ici quelques détails biographiques empruntés aux notices de MM. Ossovsky et Calvocoressi.

Nicolas Andréïevitch Rimsky-Korsakow est né le 6/18 mars 1844, dans une petite ville du gouvernement de Novgorod, où il passa toute son enfance. Dès l'âge de six ou sept ans, il commença à jouer du piano, et dès neuf ans aborda la composition. En 1856, il entra au corps de la marine de Saint-Pétersbourg, et en même temps continua à s'occuper de musique et à étudier le piano. Son professeur de piano enseigna aussi à Rimsky-Korsakow la composition jusqu'au moment où celui-ci, en 1861, fit la connaissance de Balakirew et s'associa au groupe musical connu sous le nom de « la Koutchka (coterie) », groupe dont la fréquentation influenza considérablement ses tendances artistiques, le décidant en fin de compte à se consacrer tout entier à la musique.

C'est en 1865 que Rimsky-Korsakow revint d'un voyage de circumnavigation de trois années, et acheva une symphonie qu'il avait commencée avant de partir, la première qui ait été composée par un Russe. Après cette œuvre, exécutée avec succès sous la direction de Balakirew, il en produisit plusieurs autres par où il se classa au premier rang des compositeurs nationaux : le poème symphonique *Sadko*, la *Fantaisie serbe* pour orchestre, la deuxième symphonie *Antar* et une série de romances.

Son grand talent d'invention et ses brillantes qualités d'orchestrateur lui valurent, en 1871, la place de professeur de la classe d'instrumentation au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. En même temps, de 1874 à 1881, il dirigea l'Ecole gratuite de musique et les concerts qui s'y donnaient ; de 1883 à 1894, il fut adjoint au directeur de la Chapelle impériale ; de 1886 à 1900, il fut le premier chef d'orchestre des concerts symphoniques fondés à Saint-Pétersbourg par l'éditeur Bélaïew.

Quoique ayant déjà produit toutes les œuvres nommées plus haut et (en 1872) l'opéra *la Pskovitaine*, il jugeait insuffisantes ses connaissances techniques, et renonça pendant un certain temps à la composition, afin de perfectionner son métier, étudiant avant tout les questions de facture et le contrepoint. Vers la fin de 1875, il avait déjà écrit un grand nombre de fugues et d'autres pièces polyphoniques.

Sa première grande œuvre postérieure à cette seconde période d'études fut l'opéra *la Nuit de Mai*. Toute sa vie, depuis ce temps-là, s'est écoulée sans événements extraordinaires : il ne fit que produire régulièrement. Parfois il s'en fut monter des opéras en province, ou diriger ses œuvres à l'étranger (Paris, 1889 ; Bruxelles 1890, et 1900).

Comme pédagogue, il a fait preuve de rares qualités : un grand nombre de compositeurs russes de notre temps, Glazounow, Liadow, Wihtol, Arensky, Gretchaninow, Tchérepnine, etc., sont ses élèves.

C'est surtout par ses œuvres dramatiques que se distingue M. Rimsky-Korsakow. Il a écrit quatorze opéras qui sont, avec ceux déjà nommés :

Snegourotchka, *Mlada*, la *Nuit de Noël*, *Véra Chléoga* (prologue de la *Pskovitaine*), la *Fiancée du Tsar*, le *Tsar Saltan*, *Servilia*, dont l'action se passe au temps des Romains, *Kachtcheï l'immortel*, *Pan Voyévoda*, et enfin *Kitéj*, exécuté tout récemment.

A l'heure actuelle, il travaille à la composition de son nouvel opéra d'après le *Conte du coq d'or* de Pouchkine.

A l'étranger, il n'est guère connu, pour l'instant, que comme symphoniste. Dans le genre instrumental, son œuvre est d'ailleurs très important et comprend notamment : le *Conie féerique*, *Shéhérazade*, le *Capriccio espagnol*, la *Troisième Symphonie*, la *Sinfonietta*, l'ouverture *la Grande Pâque russe* et les suites d'orchestre exécutées au présent concert. Citons encore son concerto pour piano, un quatuor à cordes, une fantaisie pour violon et orchestre, etc.

Il a écrit en outre plus de quatre-vingts mélodies, de nombreux chœurs, des cantates et des chants religieux. Il s'est consacré avec beaucoup de dévouement à instrumenter des œuvres laissées inachevées par ses collègues, entre autres *le Convive de pierre* de Dargomyjsky, *le Prince Igor* de Borodine, et les deux opéras de Moussorgsky.

MUSIQUE RUSSE. II. — Au 2^e concert (19 mai), après une charmante symphonie (op. 21) d'A. Tanéiew, tout imprégnée de mélodies populaires russes, nous avons entendu M. Chaliapine dans deux fragments de Moussorgsky (opéra intitulé *Boris Godounow*) : l'un très expressif, mais monotone, sans rythme, probablement choisi pour faire valoir les qualités dramatiques de l'interprète beaucoup plus que le génie du compositeur ; le second (chanson de Varlaam) beaucoup plus vif, mais peu vocal, rappelant la manière de Weber en certaines pages du *Freischütz*. M. Chaliapine a une belle voix de baryton, très homogène, ronde, douce et puissante, bien timbrée, sans « passage », je veux dire sans ces notes moins bien polies que les autres et nécessitant un ajustement spécial des muscles, qui donnent l'impression d'un passage un peu pénible du registre grave au médium, ou du médium au registre supérieur. M. Chaliapine chante avec une égale aisance, et sans jamais avoir besoin de faire grimacer son appareil vocal, dans les trois parties du champ sonore où se meut son remarquable organe. Mais il a quelques manies qui, jointes à un peu d'exagération parmi ses admirateurs, le rendraient bientôt agaçant. Il raffine sur l'interprétation ; il abuse des contrastes et du *pianissimo* ; il a la fâcheuse tendance du jour, celle qui fait passer la diction et le jeu avant le style, et qui remplace parfois le chant par une sorte de *parlé*.

De ces interprétations raffinées et abusives qui, par souci du réalisme ou du « vérisme », dénaturent un peu les œuvres consacrées, nous avons eu récemment un exemple typique, donné par M^{lle} Farrar dans le *Faust* de Gounod. Lorsque Faust lui offre le bras (*Ne permettrez-vous pas... etc.*), Marguerite répond : « *Non, Monsieur ; je ne suis demoiselle ni belle, et je n'ai pas besoin qu'on me donne le bras !* » Nous étions habitués à entendre dire cette phrase exquise avec infiniment de modestie et d'ingénuité, par une Marguerite très douce, baissant les yeux comme une première communiant ; M^{lle} Farrar l'a chantée en jeune fille fâchée, qui ne veut pas être dupe, exige qu'on la respecte, et se détourne avec un regard de mépris.

Du même genre est la méthode de M. Chaliapine. Il veut être partout original et faire un sort aux moindres mots. Il substitue peu à peu sa personnalité à celle du compositeur, et, chose grave, le public semble l'encourager dans cette voie. Qu'il y prenne garde ! Il est encore jeune ; il se corrigera probablement de ce défaut.

Les honneurs du concert ont été pour M. Rimsky-Korsakow, dont M^{me} Zbroueff, avec une voix excellente et parfaite, nous a d'abord dit quelques pièces jolies, tirées de la *Fille de neige* (*Snegourotchka*), et dont on a joué ensuite une sorte

de rhapsodie tirée de l'opéra *Tsar Saltan*. M. Rimsky-Korsakow est un merveilleux inventeur de rythmes, de formes et de timbres musicaux. Oui, c'est bien une imagination tout orientale qui vit et se joue en lui !

Voici d'abord les textes de Pouchkine qui servent d'arguments aux divers mouvements de cette rhapsodie :

« I. En ce temps-là c'était la guerre. Le tsar Saltan monta sur son destrier ; il prit congé de sa femme et lui recommanda de bien se garder, pour l'amour de lui.

« II. Les étoiles brillent au ciel bleu, les vagues bruissent sur la mer. La malheureuse tsarine s'agitte et pleure, pareille à une veuve. Son petit enfant grandit, non point de jour en jour, mais bien d'heure en heure. »

Les Trois Merveilles :

« III. Au milieu de la mer est une île, sur laquelle se voit une cité aux coupoles d'or, aux palais et aux jardins merveilleux. Là, tous vivent heureux, et on y admire trois merveilles.

« La première, c'est l'écureuil qui grignote des noix d'or et en tire des amandes d'émeraudes. Des coques il fait un tas, des amandes un autre tas. Et il chante devant le peuple une mélodie russe.

« La seconde merveille, on la voit quand gronde la mer, et que les vagues se répandent avec fracas sur la rive déserte, y apportant trente-trois preux aux cuirasses flamboyantes.

« La troisième, c'est, dans la ville, une princesse si belle qu'on ne peut se lasser de la contempler. Le jour, elle fait pâlir la clarté du ciel ; la nuit, elle illumine la terre ; les rayons de la lune miroitent parmi ses cheveux et sur son front brille une étoile. »

Je ne dirai pas que la musique raconte clairement tout cela avec des formules mélodiques dont la précision remplace celle des mots, mais la musique de M. Rimsky-Korsakow est, pour un musicien, l'équivalent d'une poésie où les images surabondent ; c'est un *monde d'enchantement* ; tout y est neuf, merveilleux et délicieux, incessamment renouvelé. Cet art si fort et si riche n'est nullement agressif, comme il arrive trop souvent chez les indépendants ; de plus il n'est nullement pénible, et on n'y sent aucune recherche. C'est de la grande maîtrise.

Après l'exécution, M. Nikisch (qui me paraît avoir pris pour lui des applaudissements qui ne lui étaient nullement destinés) est allé chercher l'auteur dans la coulisse ; on lui a fait de longues ovations. — M.

ŒUVRES de GLAZOUNOW, RAKHMANINOW, BALAKIREW. — Le concert russe du 26 mai a été un peu gris. La 2^e Symphonie de Glazounow est une de ces œuvres qui, dès la première audition, n'enflamme pas le public, surtout celui de l'Opéra. C'est distingué, mais un peu terne, sans relief, sans originalité saisissante (malgré l'heureux emploi des thèmes populaires) et sans chaleur. Le Concerto n° 2 pour piano, de Rakhmaninow, exécuté par l'auteur, n'a fait qu'accentuer ces impressions ; il a même réussi à faire somnoler quelques personnes. Quand on donne un grand festival en mobilisant toute la haute société parisienne et en prenant un cadre somptueux comme la salle de l'Opéra, on joue la grande difficulté et on court de sérieux dangers ; le pire, c'est, dans l'auditoire, un réel ennui tempéré par la courtoisie. Ce Concerto n° 2 m'a paru à la fois vide et

prétentieux. L'auteur-exécutant a « des doigts », mais rien de particulièrement remarquable ; peu de son et peu de brillant ; sans se préoccuper d'un coup de sifflet, — aussitôt corrigé par des applaudissements sympathiques, — il a joué, comme *bis*, une sorte de romance sans paroles qui, par sa ténuité et ses effets exagérés de *pianissimo*, n'était pas à sa place en un tel lieu. Du même, la cantate sur *le Printemps* parut sèche et sans élan printanier. M. Chaliapine a attaqué trop haut sa première mélodie, et chanté faux assez longtemps. M^{me} Zbroueff a fait applaudir sa voix pure, souple et bien timbrée, mais elle serre un peu trop de la gorge pour donner au son plus de portée. Les pièces de Moussorgsky ont produit peu d'effet. Le morceau de résistance du programme a été le poème symphonique de Balakirew : *Tamara*. Balakirew est de la même famille que Borodine et Rimsky-Korsakow : c'est un imaginatif et un coloriste de premier ordre, dont la composition a une richesse délicieuse. On ne croirait pas qu'une telle pièce est de 1866 ! — T.

« LA CATALANE », OPÉRA DE M. LE BORNE. — Ecrit sur un livret qui est pourtant très « drame lyrique », l'opéra de M. Le Borne, compositeur distingué, a déçu le public : on n'y a trouvé ni abondance mélodique ni couleur suffisantes. C'est à peine si une scène de danse (imitée de *Carmen* pour le décor) a déridé l'auditoire : et dans cette scène, je n'ai remarqué qu'une suite d'accords de tonique et de septième de dominante arpégés sur la mandoline. L'interprétation — sauf M^{me} Zambelli — est sans éclat. Je demande à revoir cette œuvre avant de formuler un jugement définitif. — M.

A LA SORBONNE : POUR L'ENTENTE CORDIALE ! — Le 23 mai, a eu lieu à la Sorbonne, pour clôturer les fêtes données en l'honneur de l'Université de Londres, un très beau concert. L'orchestre Colonne, sous la direction de M. Gabriel Pierné, a joué l'ouverture de *Patrie* (Bizet) et la *Marche hongroise* de Berlioz ; M. George Enesco, la *Symphonie espagnole* de Lalo ; M^{me} Vallandri, de l'Opéra-Comique, a chanté la *Sérénade toscane* de G. Fauré (avec accompagnement de viole d'amour par M. Van Vœfeghem) et deux menuets (1753) de Mondonville ; M^{me} Auguez de Montalant a dit *la Cloche* et *Soirée en mer* de Saint-Saëns. Un brillant intermède de danse fut exécuté par M^{me} Carlotta Zambelli, M^{me} Lobstein, M^{les} Salle, Beauvais, G. Couat, Barbier, Meunier et Billou, de l'Opéra, qui dansèrent la gavotte (tirée d'un des ballets du Roi, 1659) de J.-B. Lulli, le passepied de *Castor et Pollux* (1737), le rigodon de *Dardanus* (1739), musette et tambourin des *Fêtes d'Hébé* (1739) et un menuet d'A. Couperin, sous la direction de M. Paul Vidal, chef d'orchestre de l'Opéra. Le « clou » de la soirée fut la présence de M. Camille-Saint-Saëns qui, au prix de grandes fatigues, avait abrégé un voyage à l'étranger pour apporter son concours à cette fête. Avec une agilité de doigts toute juvénile et une maîtrise incomparable, le glorieux musicien a exécuté au piano, avec accompagnement d'orchestre, son admirable fantaisie *Africa*. Au milieu d'ovations enthousiastes, M. le professeur Legouis, délégué de l'Université, remit une belle médaille *au grand compositeur français, docteur de l'Université de Cambridge*, et ce fut un très beau spectacle : l'élite de deux grands pays acclamant le maître de la musique française ! — Le programme ne comprenait que des œuvres françaises ; les artistes de choix qui l'exécutèrent ont fait l'admiration de tous nos hôtes anglais. — S.

L'INSATIABLE MER, POÈME LYRIQUE DE M. ROMILLY, MUSIQUE DE M. CH. NEVEU (UNION ARTISTIQUE DU XIV^e ARRONDISSEMENT). — Présidée par M. Mauge, la société musicale qui a pour titre l'*Union artistique du XIV^e arrondissement* est composée de musiciens amateurs, chanteurs et instrumentistes, qui exécutent des œuvres d'une importance considérable. Sur le dernier programme figuraient une grande partie de l'oratorio des *Saisons* de Haydn, la suite de l'*Arlésienne*, une cantate de Rameau, etc. Ceci est très louable et digne de tous encouragements. Cette association est dirigée par un jeune musicien, M. Ch. Neveu, qui a, comme l'on dit, le feu sacré. Il forme des élèves, il les fait répéter fréquemment, il leur explique la signification des œuvres qu'il fait interpréter, et il finit par obtenir des exécutions tout à fait satisfaisantes. C'est grâce à des entreprises dans le genre de celle-ci que les jeunes générations acquerront le goût de la musique pure et fermeront leurs oreilles aux ignobles refrains des cafés chantants.

La séance dont je parle avait lieu dans la salle des fêtes du Palais d'Orléans (avenue du Maine). Cette salle est assez spacieuse, mais elle présente un grave inconvénient : l'emplacement de l'orchestre est au même niveau que les sièges des auditeurs. Cela nuit énormément à la sonorité. Mais ne savons-nous pas que Paris est la ville du monde la plus dépourvue de salles de concerts ?...

M. Ch. Neveu, qui est un chef énergique et fougueux, est également compositeur. Il nous a donné la première partie d'une œuvre lyrique intitulée *l'Insatiable mer*, dont le poème est de M. Romilly. Cette première partie est une idylle bretonne. Le récitant, en un prologue fort poétique, évoque le village qui s'accoste au creux de la falaise, et il termine sur ce vers :

La mer feint de dormir : elle ne dort jamais,

sur lequel l'orchestre entame un long prélude où apparaît le thème caractéristique de la mer, dans le mode hypodorien :

Musical score for orchestra and piano. The top system shows the piano in C major with a dynamic of f , and the orchestra in C major with a dynamic of Trmp. . The bottom system shows the piano in C major with dynamics of p and p .

Cette page symphonique, qui décrit musicalement les sentiments des deux amoureux : Rose-Marie et Iannik, est fort adroitement écrite. M. Ch. Neveu a

justement jugé à propos d'y enchaîner quelques thèmes bretons, dont l'un a été traité en forme de choral :

Puis les personnages interviennent, et la symphonie se fait drame. Dans le duo, j'ai remarqué une phrase particulièrement expressive que M^{me} Ch. Neveu, chantant la partie de Rose-Marie, a phrasée avec un art infini. J'ai aussi noté l'entrée du douanier Mathieu, que souligne un basson joyeux.

L'épisode se termine sur un chœur en style fugué, d'une noble envolée.

Cette œuvre, d'une très belle conception, est d'une exécution assez difficile ; quoi qu'il en soit, nous avons pu en apprécier la réelle valeur, que le public a parfaitement comprise et sentie.

Au nom de M^{me} Neveu, il y a lieu de joindre ceux des autres solistes : M^{le} Nagel, MM. Tisserand et Demange, et enfin M. Augé, qui a nettement articulé les beaux vers de M. Romilly. — H. BRODY.

LE QUATUOR DE M. A. REUCHSEL (*Société nationale des Beaux-Arts*). — Le nom de M. Amédée Reuchsel s'impose de plus en plus à l'attention. Après sa magistrale sonate pour violoncelle, voici un quatuor (1) pour cordes et piano qui est d'une inspiration soutenue et d'une écriture tout à fait attachante.

Accompagné par d'ingénieux arpèges au piano, le 1^{er} thème est exposé dès la première mesure par le violon, l'alto et le violoncelle à l'unisson. Cette phrase

vraiment passionnée se développe et amène quelques épisodes secondaires dans lesquels la virtuosité pianistique de M^{le} Céline Richez a eu particulièrement occasion de se montrer.

Le thème de l'andante, présenté d'abord par le violoncelle seul, est d'une belle expression. J'aime fort le contre-chant de l'accompagnement, qui rappelle un peu la musique d'une chanson norvégienne.

Dans cette partie, les cordes unies répondent par moments au piano qui exhale en traits rapides d'éloquents discours. La 3^e partie débute fort curieusement par une sorte de conversation entre les cordes avec sourdines, et le piano. De quoi parlent-ils ? Sûrement de musique, ainsi qu'en témoigne un fragment chromatique par lequel Wagner est significativement évoqué... Mais brusquement le finale s'annonce en forme de tarantelle :

(1) Le quatuor et la sonate viennent de paraître chez H. Lemoine et Cie.



Après une brève rentrée des principaux thèmes de l'œuvre, le trio s'achève glorieusement *ut majeur*. C'est une œuvre très belle, très dramatique ; je me sers de ce mot à dessein pour exprimer le souhait de voir un musicien du tempérament de M. A. Reuchsel faire de la symphonie de théâtre, — du drame lyrique, si vous préférez. J'ai cité chemin faisant deux des interprètes Le violon, c'est M. Viardot, dont l'éloge n'est plus à faire. M. Szigeti a correctement rendu la partie d'alto, et M. Choinot, celle de violoncelle.

Une toute petite réflexion. Pourquoi M^{lle} Richez frappe-t-elle à tour de bras de grands accords sur son clavier pour établir la tonalité ? On ne lui demande qu'un simple *la...*

H. BRODY.

LES DERNIERS CONCERTS. — Salle Gaveau, M. Jan Sickesz, de Vienne, a donné un concert dont le programme comprenait, parmi les morceaux principaux, la *Sonate pathétique* de Beethoven, le *Scherzo en mi mineur* de Mendelssohn, la *Fantaisie en fa mineur* de Chopin. Beaucoup de virtuosité, un mécanisme éblouissant, un jeu nerveux, mouvementé, emphatique, une mimique et une tenue trop agitées, peu de sentiment et de délicatesse : tels sont les traits caractéristiques du talent de ce jeune et d'ailleurs intéressant pianiste.

M^{lle} Clara Sansoni, jeune pianiste de 13 ans, s'est fait entendre salle Erard, en un récital composé de la *Fantaisie-Fugue en sol mineur* de Bach, du concerto en *ut mineur* de Beethoven (le petit orchestre sous la direction de M. L. Hasselmans), du concerto en *la mineur* de Grieg, etc. Grand et vif succès.

Citons en outre, parmi les meilleurs concerts de la quinzaine, celui de M. Victor Gille à la salle Erard, où il s'est fait applaudir dans la *Toccata et fugue en ré mineur* de Bach, et diverses œuvres de Chopin ;

Celui de M^{lle} Renée Lénars, harpiste, chromatique, qui a interprété magnifiquement, salle Pleyel, des œuvres de Beethoven, Schumann, Th. Dubois, Saint-Saëns, Sinding ;

Trois concerts de M. Georges Boskoff, « pianiste de S. M. la reine de Roumanie », salle Berlioz ;

Enfin les séances données par M. J. Joachim Nin, même salle, sous ce titre un peu ambitieux : « Etude des formes musicales au piano depuis le xvi^e siècle jusqu'à nos jours. »

— **RÉPERTOIRE MODERNE DES ŒUVRES POUR PIANO, CLASSÉES PAR NOM D'AUTEURS, PAR M^{lle} HORTENSE PARENT.** — M^{lle} Hortense Parent a créé ce qu'on pourrait appeler l'Ecole normale de l'enseignement du piano. Elle n'a pas

seulement un esprit pédagogique éminent et très « universitaire » ; elle a le sens critique : dans ses diverses publications, elle s'applique à faire œuvre précise, complète, bien ordonnée. De la littérature immense des œuvres de piano, elle nous donne des répertoires où l'historien et les diverses catégories d'exécutants trouvent le plus grand profit. Après s'être imposé un labeur considérable pour la constitution de ses fiches et de ses dossiers, elle va publier une vaste nomenclature des œuvres françaises et étrangères, avec de substantielles notices. Pour caractériser un tel monument je n'ai qu'à citer quelques passages de l'*Introduction* que M^{me} Hortense Parent veut bien nous communiquer et où elle s'exprime ainsi :

« Chaque nom d'auteur est suivi d'une notice retraçant les événements marquants de la vie du compositeur, les grandes lignes de sa carrière et les titres de ses principales œuvres.

« Il m'a paru intéressant et utile de nommer, chaque fois que je l'ai pu, les maîtres de chaque compositeur. On peut ainsi reconstituer les filiations artistiques et s'expliquer bien des tendances remarquées dans les œuvres. Si l'on a constaté que vers le milieu du XIX^e siècle, les musiciens de presque tous les pays allaientachever leurs études au Conservatoire de Leipzig, on s'étonne moins de retrouver, par exemple, chez tel musicien danois ou anglais, l'influence de Mendelssohn ou de Schumann aussi caractérisée que dans les productions allemandes de la même époque.

« Dans ce répertoire moderne, comme dans mon répertoire classique, les *simplifications* sont rigoureusement exclues (1).

« Pour le choix des œuvres comme pour le choix des auteurs, je me suis demandé s'il fallait être libérale ou exclusive, et, ici comme là, j'ai résolu la question dans le sens le plus large. Bien entendu, il était impossible, faute de place, d'énumérer la totalité des œuvres de piano de chaque compositeur (je ne l'ai fait que pour quelques-uns). Mais j'ai pensé qu'il valait mieux en indiquer trop que pas assez. D'abord parce que le lecteur peut n'avoir pas le même goût que moi et trouver de l'intérêt à une œuvre qui me laisse indifférente ; ensuite, parce que dans un ouvrage du genre de celui-ci, toute information a son prix ; enfin parce que si le lecteur regrette que je n'aie pas fait une sélection plus restreinte, il lui sera facile de l'opérer lui-même, en ne tenant compte que des œuvres que j'ai marquées d'un astérisque (*) pour les signaler plus particulièrement à la bienveillante attention du lecteur.

« Les œuvres se succèdent par *ordre alphabétique de titre*, afin que le lecteur puisse trouver immédiatement le genre d'œuvre qu'il cherche : fantaisie, concerto, sonate. C'est à la suite de l'œuvre *originale* que l'on trouve, s'il y a lieu, les divers arrangements qui en ont été faits (adaptation à quatre mains, à deux pianos, etc...).

« C'est aussi au nom de l'auteur *original* que l'on trouve les transcriptions

(1) On appelle *simplification* un arrangement fait en vue de rendre l'exécution d'un morceau plus facile, tout en *maintenant ce morceau dans la forme originale que lui a donnée l'auteur*. Par exemple, un morceau écrit originairement à deux mains sera laissé à deux mains, mais chaque main sera déchargée par l'arrangeur de toutes les difficultés : les basses seront rapprochées ; les accords seront amputés ; les traits seront facilités, etc... On voit que *simplification* veut dire *mutilation*. Rien n'est plus anti artistique... et presque toutes les belles œuvres des maîtres classiques ont été simplifiées !!!

« Considérez comme quelque chose d'odieux de changer quoi que ce soit aux œuvres des maîtres », a dit Robert Schumann (*l'Art du Piano*, traduit par Liszt).

de ses œuvres orchestrales ou vocales, parce que le lecteur connaît le titre de l'œuvre qu'il cherche et le retrouvera facilement, tandis qu'il peut ignorer le nom du transcripteur.

« Chaque titre est accompagné des quatre renseignements pratiques déjà présentés dans le *Répertoire classique* : degré de difficulté, nombre de pages, éditeur et prix (1). »

(1) « Quelques explications sont ici indispensables à l'égard de ces quatre renseignements, surtout en ce qui concerne le prix et encore plus l'éditeur.

Degré de difficulté. — Les morceaux qualifiés *très faciles* et *faciles*, non seulement ne présentent aucune difficulté de mécanisme ou d'interprétation, mais ne contiennent pas d'octaves et conviennent aux jeunes enfants. (Ce répertoire doit renseigner aussi les professeurs au point de vue pédagogique.) Tel morceau qui, sans être difficile, réclame une main plus formée, une interprétation moins enfantine, sera considéré comme de *moyenne difficulté*, parce qu'un élève de moyenne force sera seul capable de le bien jouer. Pour les qualifications *d'assez difficile* et au-dessus, le point de vue artistique se joint au point de vue pédagogique.

Prix. — Le prix désigné est le prix net de vente, c'est-à-dire, pour la musique française, le tiers du prix fort marqué encore sur nombre d'éditions. Ce prix est indiqué dans la monnaie respective de chaque pays. (Les spécialistes du commerce de musique m'ont fortement engagée à procéder ainsi.)

Le mark allemand est indiqué par un petit *m* (il vaut 100 pfennig ou 1 fr. 25). — Le rouble russe est indiqué par un petit *r* (il vaut 100 kopeks ou 2 fr. 66). Le shilling anglais est indiqué par un petit *sh* (il vaut 12 pence ou 1 fr. 25). Le franc belge ou suisse, la lire italienne et la peseta espagnole étant de même valeur que notre franc de France, sont indiqués comme ce dernier par le chiffre seul du prix, sans être accompagnés d'une petite lettre.

Il ne faut pas s'étonner de voir les prix des éditions de Schott, de Breitkopf, de Peters, etc., tantôt indiqués en marks, tantôt en francs. Les éditeurs étrangers qui ont une maison de représentation à Paris font, le plus souvent, pour une même œuvre, deux éditions, l'une nationale, l'autre étrangère. Les éditeurs m'ont communiqué l'édition qu'ils avaient sous la main, et j'ai indiqué le prix que j'avais sous les yeux : marks, roubles, shillings, francs, selon l'édition.

Le lecteur doit, en outre, être prévenu que le prix d'un morceau peut être modifié au gré de l'éditeur, même pendant le cours d'une édition, soit pour être relevé (comme cela a eu lieu il y a quelques années en France), soit pour être abaissé en vue de rendre l'édition populaire (telle la collection des classiques Marmontel, chez Heugel, devenue une édition à 0,05 la page). L'édition française de Breitkopf, l'*Athénée musical* (Costallat), a subi une revision complète, et tout dernièrement, de nombreuses modifications de prix ont été faites par la maison Schott sur les transcriptions de Wagner.

J'ai pu opérer ces changements sur les épreuves de ce livre, mais si cette revision avait eu lieu quelques semaines plus tard, c'eût été impossible. Par conséquent, l'auteur de ce répertoire ne saurait être rendu responsable des fluctuations de prix qui pourraient avoir lieu ultérieurement.

Éditeur. — En indiquant le nom de l'éditeur de chacune des œuvres présentées dans cet ouvrage, j'ai voulu donner au lecteur le moyen de se procurer promptement et facilement le morceau qu'il désire.

Il est impossible de se rendre compte, sans en avoir fait l'expérience, à quel point l'omission du nom de l'éditeur rend laborieuse, compliquée et parfois impossible, la recherche d'un morceau peu connu.

Quelques explications sont ici nécessaires pour les amateurs peu au courant des usages établis en librairie musicale :

Toute œuvre publiée dans un pays quelconque peut être ensuite vendue à des éditeurs étrangers, chacun d'eux achetant la propriété et l'exploitation exclusive de l'œuvre dans son pays respectif. Par exemple, les œuvres de Tschaïkowsky, lesquelles ont été publiées originarialement à Moscou, chez Jurgenson, appartiennent, en France, à la maison Noël. Les œuvres de Brahms, dont la plupart ont été publiées originarialement par les maisons Simrock, de Berlin, et Rieter-Biedermann, de Leipzig, ont été achetées en partie, pour l'exploitation en France, par les maisons Durand, Hamelle, Joubert ; inversement, les œuvres publiées initialement à Paris, chez nos éditeurs français, deviennent pour les autres pays la propriété d'éditeurs étrangers.

Sur l'édition initiale figurent généralement les noms des acquéreurs du morceau dans les autres pays. Mais dans les éditions ultérieures, il n'est le plus souvent indiqué que le nom du propriétaire de cette édition-là. Le nom de l'éditeur initial n'y paraît même pas.

De plus, une œuvre peut passer d'une maison à une autre. Il n'est pas rare qu'après la mort d'un éditeur son fonds soit dispersé. Il faut alors retrouver la trace de ces mutations. Ce n'est souvent pas chose facile. En outre, si telle publication n'est pas avantageuse commercialement parlant, une fois l'édition épousée, l'éditeur peut en faire *fondre les planches*. C'est la mort sans

On voit que l'ordonnance générale de ce *Répertoire moderne* est la même que celle du *Répertoire classique*, avec cette différence toutefois que les deux parties du *Répertoire classique* sont réunies en un seul volume, tandis que les deux parties de ce *Répertoire moderne* réclament chacune un volume entier à cause de l'abondance des matières. »

A ce propos, reprenons un vœu que nous avons eu bien souvent l'occasion de formuler : il est regrettable que, sur la première page de chaque morceau, les éditeurs n'aient pas l'habitude d'indiquer la date à laquelle l'œuvre a été terminée par le compositeur. Il y a là une négligence très fâcheuse et qui a les plus sérieux inconvénients pour tous ceux qui s'occupent d'histoire musicale. — T.

— Nous signalons avec empressement à nos amis musiciens quatre mélodies de George Lauglane (piano et chant) qui viennent de paraître chez l'éditeur Vieu, 62, rue Saint-Lazare, sous ce titre : *Désillusion*, *Joie d'aimer*, *A l'aimée*, *Nostalgie*. Elles ont une sincérité et une délicatesse d'accent, un charme mélodique, une distinction d'harmonie, tout à fait dignes de remarque.

M. G. Lauglane, ancien élève de l'Ecole Niedermeyer, maître de chapelle, organiste, professeur, est un de ces artistes à qui il n'a manqué qu'un peu de chance pour arriver à la notoriété. Mais si son nom n'est pas répandu dans le grand public, il est très apprécié des amis de la musique, et ses œuvres ont toujours obtenu un succès mérité, auquel nous nous sommes associé depuis longtemps. Nous ne doutons pas que ces quatre dernières mélodies n'obtiennent une pareille faveur auprès des vrais musiciens. — A. C.

phrase. Il ne reste plus aucune trace du morceau ; vous le cherchez en vain. C'est ce qui m'est arrivé pour nombre d'œuvres étrangères très recommandées dans les guides allemands, et que je m'obstinais à demander partout.

Je me suis donc imposé une règle générale concernant l'éditeur à indiquer dans ce répertoire :

Pour toutes les œuvres publiées en France, qu'elles émanent de compositeurs français ou étrangers, qu'elles soient l'édition initiale ou une édition ultérieure, j'ai naturellement indiqué l'éditeur français.

Pour les œuvres non publiées en France, qu'elles émanent de compositeurs étrangers ou français, j'ai indiqué l'éditeur initial du morceau chaque fois que j'ai reçu de lui-même communication de ces éditions. Dans le cas contraire, j'ai nommé l'éditeur de l'édition que j'ai eue entre les mains. (Cela était nécessaire à cause des renseignements précis à donner sur le nombre de pages et le prix.) Ainsi plusieurs œuvres publiées d'abord en Russie m'ont été communiquées par leur éditeur de Berlin. D'autres œuvres, publiées primitivement en Allemagne, m'ont été fournies par leur éditeur de Londres. C'était toujours la même œuvre avec un propriétaire différent. L'essentiel pour le lecteur est de savoir que le morceau voulu se trouve sûrement dans telle maison déterminée. Il peut ainsi donner un renseignement précis à l'éditeur français qu'il prend pour intermédiaire en le chargeant de lui procurer le morceau. »

Musique du moyen âge.

Nous avons reçu de M. Pierre Aubry la pièce suivante, du xv^e siècle ; nos lecteurs nous sauront gré de leur faire part de cette chanson, d'un tour fort agréable.

Les deux chœurs réunis

De-là la ri-vière sont les trois gentes de-moi-sel-les, De-là la ri-

viè-re sont, Font un saut et puis s'en vont. Je perdis hier soir i- ci, Je per-

dis hier soir i- ci, Le bon-net de mon a- mi, Le bon-net de mon a- mi.

Et vous l'a- vez ! — Et vous men-tez ! — Et qui l'a donc ? — Nous ne sa-vons.

Les deux chœurs réunis

De-là la ri-vière sont Les trois gentes de-moi-sel-les, De-là la ri-vière

sont, Font un saut et puis s'en vont.

(*Chansonnier du XV^e siècle*, CXXXVI, p. 138, publié par G. Paris et Gevaert, d'après le ms. fr. 12744 de la Bibl. nat. de Paris.)

Musique orientale.

Nous recevons la lettre suivante où la musique orientale est caractérisée par un Oriental, musicien de grand savoir :

Constantinople, le 5 mai 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue musicale*,

On peut affirmer sans exagération que tous les spécimens de la musique orientale publiés jusqu'à présent en Europe par les musiciens occidentaux ne sont pas conformes à l'original. Cependant il est juste d'excepter la musique annexée par notre ami le R. P. Thibaut à son article intitulé *la Musique des mévlevis* inséré dans la *Revue musicale* (année 1902, n°s 8 et 9); cela provient aussi de ce que le manuscrit même du compositeur de ces morceaux est tombé, par une heureuse occasion, entre les mains du P. Thibaut, comme il l'avoue déjà lui-même dans son article.

D'après notre avis, les principales causes qui égarent les musiciens européens lorsqu'ils veulent transcrire les mélodies orientales, peuvent être résumées ainsi :

1^o Les intervalles musicaux employés dans la musique orientale ne sont pas les mêmes que ceux employés dans la musique européenne ;

2^o La manière de chanter des Orientaux est essentiellement différente de celle des Européens, les premiers chantant toujours avec la voix de tête, tandis que les seconds emploient la voix de poitrine ;

3^o Les oreilles des Européens ne sont pas habituées à goûter la saveur des modes qui restent en dehors du *majeur* et du *mineur*, tandis que tous les autres modes orientaux ont leur raison d'être comme les modes majeur et mineur, et il n'y a aucune raison pour qu'ils soient considérés comme inférieurs à ces deux modes pour ainsi dire officiels ; les oreilles jugeant toutes les mélodies en dehors de ces deux modes comme dénaturées veulent changer ces mélodies en majeur et en mineur, tandis que leur constitution mélodique (tonale) est bâtie sur une gamme tout à fait différente ;

4^o Notre théorie du rythme est essentiellement distincte de celle de la musique occidentale. Les musiciens européens croient que chaque rythme doit être ou *binaire* ou *ternaire*; lorsqu'ils se trouvent en présence d'une mélodie orientale, ils ne peuvent pas saisir le rythme particulier du morceau, et ils essayent de le changer en binaire ou en ternaire.

Par suite de ces quatre causes, à peu près *tous* les morceaux publiés de musique orientale, tant arabe que turque, ne doivent pas être considérés comme authentiques, et par conséquent toutes les considérations se basant sur ces morceaux sont le plus souvent erronées. Pour vous donner une idée de ces changements, je vous dirai que si ces morceaux sont montrés aux musiciens orientaux, *ceux-ci ne les comprennent point !*

Dans le second volume de l'*Histoire générale de la musique* de Fétis (livre sixième), il y a plusieurs spécimens de la musique orientale ; par exemple, à la page 398 de ce volume, se trouve la musique d'un air de danse dont, selon le dire de l'auteur, se servent les derviches tourneurs (*mévlevi*). Depuis la fondation du rite des mévlevi, les chants composés pour être exécutés pendant la cérémonie de leur danse sont connus et écrits par moi en notation européenne (puisque moi-même je suis affilié à ce rite), et parmi tous ces chants, il n'y en a aucun qui ressemble, même approximativement, au morceau cité par Fétis. Le célèbre historien ne dit pas en effet d'où est tiré ce morceau, mais je crois bien qu'il l'a tiré du recueil de M. Ferriol, ambassadeur de France à Constantinople, publié à Paris en 1714.

L'abbé Toderini, en parlant de cet air, dit (1) : « L'air sur lequel les derviches règlent leur danse est rapporté avec des notes européennes dans le bel ouvrage de M. Ferriol ; les Turcs, l'entendant jouer sur le violon, ne le reconnaissent point pour l'ouvrage d'un excellent maître, et ils en rirent beaucoup. » Par conséquent cet air devait avoir été composé par M. Ferriol lui-même après avoir été présent une ou plusieurs fois dans la cérémonie de ces derviches, pour traduire ses impressions.

Fétis, à la page 396 du même volume, cite un autre spécimen de la musique turque ; il ajoute avant l'insertion de ce morceau qu'il a emprunté de l'ouvrage de Toderini, les considérations suivantes :

(1) Cf *De la littérature des Turcs*, par l'abbé Toderini, traduit en français par l'abbé de Courmont, tome I, p. 237, Paris, 1789.

« Jusqu'à l'époque de la révolution qui a soustrait la Grèce à la domination ottomane, les Grecs de Constantinople et de Smyrne ont été les musiciens les plus habiles de la Turquie. Ils avaient plus de goût, plus d'aptitude pour le chant et pour le jeu des instruments que leurs oppresseurs ; la plupart des chansons turques ainsi que les pièces de viole, de luth et de tambourah étaient composées par eux. Une de ces pièces a été célèbre à Constantinople et dans l'Asie mineure jusque dans la première partie du dix-neuvième siècle ; peut-être l'est-elle encore. Elle se joue sur le tambourah ou sur le kémangeh ; son nom est *Ischia samaïsi*. »

Ces considérations sont erronées sur plusieurs points, mais maintenant je les passerai et je me contenterai de dire ceci : la pièce en question n'est pas composée par un Grec, mais par un juif nommé *Isac* qui était un très habile joueur de *tambourah* et qui était le professeur pour cet instrument du sultan Sélim III alors que celui-ci n'était pas encore monté sur le trône de Turquie. Le nom de cette pièce en turc est : *Içakine sémaïci*, qui signifie *le Semaï d'Isac* ; Toderini, dans l'ouvrage susdit, sur la musique de cette pièce a écrit : « *concerto turco nominato izia samaisi* » et Fétis, en le reproduisant, a changé le nom de la pièce en *Ischia samaïsi* ! Le célèbre musicologue, n'étant pas content de modifier ce nom qui est essentiellement fautif chez Toderini, a ajouté plusieurs *bémols* sur les *mi* de cette pièce, tandis que ces *mi b* n'existent pas dans la transcription de Toderini !

Avant de vous donner la vraie transcription de cette célèbre pièce, je vous raconterai quelques anecdotes sur son compositeur. Isac était un juif né à Constantinople ; d'abord il avait choisi la viole d'amour, qui était très en vogue dans ce temps-là chez les Turcs, et avait acquis une certaine célébrité sur cet instrument ; mais lorsque *Miron*, habile joueur de la viole d'amour, est venu de Moldavie à Constantinople, Isac a vu que son jeu restait fort inférieur à celui de *Miron* et qu'il lui était impossible de conserver sa position ; il laissa son instrument pour choisir le *tambourah* (sorte de mandoline). Il y fit de si grand progrès que le sultan Sélim III le choisit pour maître. Après le couronnement de ce prince, Isac eut toujours la faveur impériale, et afin de donner une idée de l'estime du sultan Sélim III pour lui, on raconte ceci :

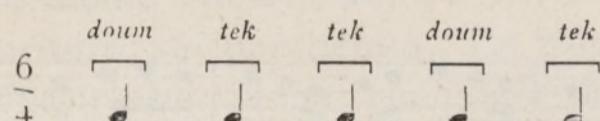
Une fois par semaine, on donnait un concert de musique de chambre au palais en présence de l'empereur qui était grand amateur de la musique orientale et qui jouait à merveille du tambourah, son instrument favori. On dit même que Sélim III prenait quelquefois son instrument, tout en restant sur le trône, pour accompagner les morceaux qui lui plaisaient. Ces concerts étaient toujours dirigés par *Isac*, 1^{er} instrumentiste de S. M. Sélim III. Un jour Isac ne put pas arriver au palais en temps utile et le sultan ordonna que le concert fût donné. On a commencé ; la moitié des morceaux est exécutée, lorsque Isac arrive au palais en toute hâte, son instrument en main, à la porte du salon de concert ; le chef des eunuques noirs qui attendait là ne veut pas le laisser entrer. Une discussion a lieu devant la porte ; le sultan l'entend et, apprenant l'arrivée d'*Isac*, le fait entrer aussitôt, et avec une colère apparente, il dit à l'eunuque :

— Diable noir ! tes semblables viennent chaque jour du Soudan par milliers à bord des bateaux à voiles ; j'en peux acheter plusieurs comme toi : tandis qu'un artiste comme *Isac*, mon professeur aimé, ne paraît au monde que très rarement !

Les compositions d'Isac sont nombreuses et le *sémaï* dont je vous envoie aujourd'hui la musique authentique est considéré parmi ses œuvres comme ayant une importance secondaire ; mais, comme nous en avons parlé et comme il est connu en Europe, j'ai voulu envoyer sa musique telle qu'elle est composée. Une autre fois, je vous expédierai une des pièces considérées comme chefs-d'œuvre du célèbre Isac.

La musique de ce sémaï m'a été fournie par Ata-ul-lah effendi, supérieur du couvent des derviches tourneurs à Pétra, et homme très versé dans l'archéologie et la théorie de la musique orientale.

Le rythme de cette pièce se nomme *sèngnîne sémaï* et il a cette forme :



on voit que ce rythme ne diffère pas de la mesure à 6/4 de la musique européenne, et par conséquent un musicien occidental, en entendant jouer un air dans ce rythme, doit le saisir facilement. Cependant il n'en a pas été ainsi, puisque Toderini l'a transcrit en 2/4 et en a complètement changé le sens. Pour la mélodie aussi on a fait tant de changements !

Je ne juge pas nécessaire de vous expédier, pour faire la comparaison le *sémaï* en question tel qu'il est transcrit par Toderini ; ceux qui désirent confronter les deux pièces n'ont qu'à consulter l'*Histoire de la musique* de Fétis, page 396, t. II.

Voici ce célèbre *sémaï* d'Isac ; il est écrit dans le mode auquel vous, Européens, donnez le nom de *chromatique oriental*.

LE SÉMAÏ DANS LE MODE HIDJAZ

(*Chromatique oriental*)

(♩ = 126)

Musique de ISAC,
1^{er} tambouriste du sultan Sélim III.

1^{er} Hané

2^e Hané

R. M.

3^e Hané

(♩ = 168)

4^e Hané

Cette transcription est faite sous les réserves que j'ai indiquées plus haut au sujet des intervalles.

RAOUF YEKTA
(Constantinople).

Musique byzantine.

Nous recevons la lettre suivante du Directeur du Conservatoire d'Athènes :

Athènes, 22 mai 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Dans la *Revue musicale* du 1^{er} mai, M. A. Gastoué contredit à plusieurs reprises ma brève étude, parue ici même, sur la musique byzantine. Le fait que M. Gastoué explique dans les quelques lignes de sa lettre sa façon de comprendre l'histoire de la notation musicale byzantine, ne suffit pas pour me convaincre d'erreur. Il faudrait, pour cela, posséder l'ouvrage que mon contradicteur annonce, pour juger — non la valeur des manuscrits examinés — mais bien les interprétations dont ils auront été l'objet.

Il serait trop long de voir en détail les cinq points de la lettre de M. Gastoué. Mon ami et chantre distingué M. Psachos, dont l'érudition en la matière est incontestable, m'adresse à ce sujet une lettre des plus intéressantes. J'en retiens quelques faits saillants, ne voulant pas entreprendre une polémique qui n'intéresserait qu'un petit nombre de vos lecteurs.

Je saute au § 3 : « Permettez-moi aussi d'annoncer — vous écrit M. Gastoué —

« que j'ai découvert un admirable spécimen de notation *paleobyzantine*, antérieur à la notation dite *damascénienne*. Ce spécimen comprend plusieurs folios d'un *pentecostarion*. »

Il faudrait pourtant, une fois pour toutes, définir avec précision les dénominations « occidentales » données aux diverses phases de la notation byzantine (paleobyzantine, damascénienne, constantinopolitaine, hagiopolite, etc., etc.). Qu'est-ce que, par exemple, une écriture *paleobyzantine* « antérieure à celle dite *damascénienne* » ? Précéderait-elle le siècle de Jean Damascène, le VIII^e, ou serait-ce celle des ouvrages liturgiques, *Hevitηκοστάπια* et des *Mνυαια* du XI^e siècle, où se trouvent en effet notées des mélodies en caractères « emphones » et « aphones », caractères qui ne se distinguent pas à première vue les uns des autres, étant de la même couleur noire ? M. Psachos possède plusieurs exemplaires de cette écriture sur parchemin. La trouvaille de M. Gastoué ne serait donc pas une découverte. Nous attendons des preuves plus positives avant de fixer la valeur du document annoncé.

Passons au § 5. M. Gastoué, comme ses prédécesseurs, nie que les signes aphones (les signes rouges si nombreux chez Koukouzélès) se chantaient. Mais quels sont ces « traités » anciens (il n'existe rien au XII^e siècle qui puisse porter ce titre, sauf de superficielles introductions (1) des livres religieux, plutôt aide-mémoire qu'autre chose) qui prouvent le caractère secondaire des signes aphones ? Que fait M. Gastoué des manuscrits du XVII^e au XIX^e siècle, où des autorités comme Jean Trapésondiés, Valasion, Haladzoglos, Pierre du Péloponèse, Pierre de Byzance, Jacob premier chantre, Georges de Crète et le triumvirat Grégoire, Hourmousios et Chrysante affirment la valeur phonétique de ces signes aphones ? — Il n'est du reste pas exact que les signes aphones n'existaient pas primitivement ; seulement on les distinguait moins facilement que par la suite, car ils étaient indistinctement noirs. Quand les « aphones » disparaurent, après avoir été passés au rouge par les Koukouzélès, c'est que des chantres, désireux d'éviter les erreurs d'interprétation, les avaient remplacés par leur équivalent en signes « emphones » noirs (2).

Je le répéterai sans cesse : les écrivains occidentaux négligent trop les connaissances des Orientaux. Il existe, surtout à Constantinople, un groupe de savants dont l'érudition est des plus étendues. Après comparaison, je me range absolument à leur avis. Ils ont pour eux et la tradition et les documents, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient infaillibles.

Quant aux autres réflexions de M. Gastoué concernant l'origine de l'écriture musicale byzantine, il est possible que cette écriture ne dérive pas d'un alphabet démotique, sans que la chose soit absolument certaine. M. Psachos croit à une transformation de l'alphabet grec, tout en acceptant l'emploi de quelques signes prosodiques. Dans des questions aussi délicates, il est prudent de ne pas affirmer. D'autre part, le manuscrit ekphonétique du V^e siècle annoncé par M. Gastoué, s'il peut l'authentifier, sera un trésor pour l'art musical byzantin. J'ai cru remarquer que M. Gastoué confondait les signes ekphonétiques (employés seulement pour la lecture psalmodiée) et les signes phonétiques des

(1) Voir la *Revue musicale* du 1^{er} avril, p. 192, note 2.

(2) Voir à ce sujet les planches de mes articles dans la *Revue musicale* des 1^{er} avril et 15 mai 1907.

mélodies. Sans cela, que signifiaient les trois phases de l'écriture ekphonétique allant du v^e au xv^e siècle ?

Enfin, je continue à prétendre que la première édition du *Doxastarion* de Pierre du Péloponèse fut publiée à Bucarest en 1820 et que les caractères typographiques furent fournis par deux orfèvres (et non un orfèvre, comme je le disais dans mon premier article de la *Revue musicale*), tandis que l'*Isagoge* de Chrysante vit le jour à Paris. Un passage de la préface du volume de Pierre du Péloponèse que M. Psachos veut bien me communiquer le prouve irréfutablement. L'ouvrage est dédié au gouverneur de la Valachie, Alexandre Soutzos, par le chantre Pierre d'Ephèse. Lisons : «... mon éducatrice, Euterpe, (etc., etc...) vous offre « etc., etc... ce doxastarion de l'impérissable Pierre Lambadarios du Péloponèse, expliqué selon la nouvelle méthode musicale, par les maîtres de Constantinople (1) et édité pour la première fois par votre serviteur (2) et les deux « soussignés, ses associés (3), dans la nouvelle imprimerie. etc., etc... »

M. Psachos ajoutait, en me montrant le *Doxastarion* de Bucarest de 1820 et l'*Isagoge* de Paris de 1821, que certainement M. Gastoué n'avait pas dû avoir ces deux ouvrages sous les yeux, car les caractères d'imprimerie en sont absolument différents... Agréez, Monsieur le Directeur, etc.

FRANCK CHOISY,
Ephore du Conservatoire d'Athènes.

Actes officiels et Informations.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opera*.

Recettes détaillées du 20 avril 1907 au 19 mai 1907.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 avril	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	18.002 »
22 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	19.319 41
24 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	20.051 76
26 —	<i>Armide.</i>	Gluck.	15.601 34
27 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	12.607 50
28 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	15.649 »
29 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	16.943 41
1 ^{er} mai	<i>Ariane.</i>	Massenet.	14.655 76
3 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	20.685 41
4 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	15.898 »
6 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. Vidal.	15.846 91
8 —	<i>Tristan et Isolde.</i>	R. Wagner.	18.494 76
10 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	22.183 34
11 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	15.199 »
13 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	22.005 41
15 —	<i>La Walkyrie.</i>	R. Wagner.	17.203 76
17 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	18.128 41
18 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	19.469 50

(1) Grégoire, Hourmousios et Chrysante.

(2) Pierre d'Ephèse.

(3) Les deux orfèvres.

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 avril 1907 au 19 mai 1907.

DATES	PIÈCES PRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 avril	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	9.822 23
21 — matin.	<i>Orphée. — Les Armaillis.</i>	Gluck. G. Doret.	6.455 50
21 — soirée	<i>Madame Butterfly. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	Puccini. F. Fourdrain	6.264 »
22 —	<i>Le Barbier de Séville. — Les Noces de Jeannette.</i>	Rossini. V. Massé.	4.622 50
23 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.756 »
24 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	7.775 »
25 —	<i>Circé. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	P. et L. Hillemacher.	
		F. Fourdrain.	7.304 33
26 —	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.384 »
27 —	<i>Circé. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	P. et L. Hillemacher.	
		F. Fourdrain.	8.022 83
28 — matin.	<i>La Traviata. — Les Armaillis.</i>	Verdi. G. Doret.	5.257 »
28 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.848 »
29 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.625 »
30 —	<i>Aphrodite</i>	C. Erlanger.	6.786 50
1 ^{er} mai	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.573 50
2 —	<i>Circé. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	P. et L. Hillemacher.	
		F. Fourdrain.	6.624 50
3 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	7.622 50
4 —	<i>Circé. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	P. et L. Hillemacher.	
		F. Fourdrain.	7.802 33
5 — matin.	<i>Aphrodite.</i>	C. Erlanger.	6.298 50
5 — soirée	<i>La Vie de Bohème — Cavalleria Rusticana.</i>	Puccini. Mascagni.	8.589 50
6 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.610 »
7 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	9.058 50
8 —	<i>Circé. — La Légende du Point d'Argentan.</i>	P. et L. Hillemacher.	
		F. Fourdrain.	2.677 »
9 —	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	9.569 83
10 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	1.818 »
11 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	9.702 33
12 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.619 50
12 — soirée	<i>Lakmé. — Cavalleria Rusticana.</i>	L. Delibes. Mascagni.	5.975 50
13 —	<i>La Fille du Régiment. — Les Armaillis.</i>	Donizetti. G. Doret.	4.148 »
14 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	5.295 50
15 —	<i>La Traviata.</i>	Verdi.	5.058 »
16 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	8.785 50
17 —	<i>Madame Butterfly.</i>	Puccini.	8.077 50
18 —	<i>Ariane et Barbe-Bleue.</i>	P. Dukas.	9.689 33
19 — matin.	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.855 50
19 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.378 50

Conservatoire national. — La Société mutuelle des professeurs du Conservatoire de musique et de déclamation, dans son assemblée générale du 16 mai dernier, a élu à l'unanimité pour son président M. Abel Combarieu, ancien secrétaire général de la présidence de la République, conseiller-maître à la cour des comptes, et celui de nos collaborateurs dont il nous est le moins permis de parler ici. Nous avons cependant le droit d'applaudir à cet heureux choix, ainsi qu'à celui de M. Ed. Nadaud, professeur de violon au Conservatoire, élu membre du comité. — M. Abel Combarieu remplace à la tête de la Société le regretté Alphonse Duvernay, dont il fut l'élève.

— Par décret en date du 7 mai 1907, le nombre des membres de la section des études musicales du Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national est porté de six à huit en ce qui concerne les professeurs titulaires du Conservatoire nommés par le ministre, et de trois à quatre en ce qui concerne les professeurs titulaires élus par leurs collègues.

Nantes. — Par arrêté préfectoral du 10 mai, M. Jandin, chargé du cours de violoncelle à l'école de musique succursale du Conservatoire national, est nommé professeur titulaire de la classe de violoncelle à ladite école.

— L'*Association des jurés orphéoniques*, dont le président est M. Emile Pessard, a ouvert un concours de composition musicale dont le sujet imposé nous paraît susceptible d'intéresser les musiciens — civils ou militaires — qui lisent la *Revue musicale*.

Le concours dont il s'agit est ouvert à tous les compositeurs français. Il s'agit d'écrire une suite concertante pour piano et harmonie (musique militaire) en trois parties, enchaînées ou non, d'un style élevé et d'une durée d'exécution de vingt minutes au plus.

Un jury spécial, choisi en dehors de l'Association, sera chargé de décerner le prix unique consistant en une somme de cinq cents francs et, en plus, une prime d'édition de cinq cents francs qui sera versée contre la remise par l'éditeur de vingt exemplaires de l'œuvre couronnée.

Cette suite concertante devra être écrite en partition et orchestrée pour les instruments en usage dans les sociétés civiles. (Les parties de sarrusophones, cors, saxophone basse, contrebasse à cordes et timbales sont facultatives.) Une copie de la partie de piano et une réduction de l'orchestre devront être joints à la partition originale.

Les concurrents ne devront pas se faire connaître. Afin de sauvegarder leur incognito, le règlement du concours prévoit quelques mesures de détail qui se trouvent exposées dans le bulletin (n° 10) de l'*Association des jurés orphéoniques*.

Les compositeurs qui désireraient prendre part au concours n'ont donc qu'à réclamer ce règlement à M. le secrétaire général de l'*Association des jurés*, à la salle Pleyel, 22, rue Rochechouart, à Paris.

Ce concours sera clos le 31 octobre 1907.

Hôtel Drouot. — On a vendu dernièrement, à l'Hôtel Drouot : un grand lutrin en bois sculpté, à motifs gothiques, sur toutes les faces, datant du XVI^e siècle, qui a été payé 2.250 francs, par un amateur ;

Un clavecin en bois, décoré au vernis, à sujets de style chinois, sur fond rouge, intérieur décoré de sujets mythologiques et allégoriques en couleur, époque Régence, adjugé à 550 francs ;

Une guitare, forme lyre, rehaussée de dorures et décorée de dauphins. Au revers, la signature : *I. Charles, à Marseille, 1785*, dont il a été donné 700 francs.

Parmi les autographes, une lettre de Spontini, écrite en français, à un baron, datée de Berlin, 11 juin 1825, où le célèbre compositeur de musique raconte le succès de son opéra d'*Alcidor* à Berlin, succès qui a dépassé ceux d'*Olimpie* et de *Nurmahal*, malgré la cabale des écrivains berlinois, a été vendue 10 francs.

L. R.

— M. Francis Planté donnera les 18 et 20 juin deux concerts au théâtre Sarah-Bernhardt, au profit de la Société mutuelle des professeurs du Conservatoire. Il interprétera, avec le concours de MM. Diemer, Raoul Pugno, Risler, Cortot, un concerto de Bach pour trois pianos et orchestre, le concerto de Mozart pour deux pianos, et une série d'œuvres pour deux pianos de Schumann, Saint-Saëns, etc. Le grand virtuose a bien voulu quitter sa retraite de Mont-de-Marsan pour donner une marque d'affection au professeur d'une maison dont il fut l'élève le plus brillant, et dont il s'intitule lui-même le fils aîné.

Nous ne doutons pas que, comme toujours, le public de Paris lui fasse fête et se presse en foule à ces deux manifestations artistiques sans précédent.

— Le samedi 8 juin (à 9 h.) aura lieu à l'Odéon, sous le patronage de la princesse de Cystria-Faucigny, un festival de musique *française*, — excellente idée par le temps qui court ! — qui, à en juger par le programme et le nom des artistes, aura un grand éclat. On y entendra des œuvres de Lalande, Rameau, du Mont, Cl. Debussy, V. d'Indy, G. Fauré, E. Chabrier, Duparc, l'orchestre Lamoureux, M^{me} Camille Fourrier, l'excellent pianiste von Amelungen, etc... (Billets chez Durand et à l'Odéon.)

LA VULGARISATION DE LA MUSIQUE ET LE GRAMOPHONE

A l'heure actuelle, la machine parlante est entrée dans les mœurs et n'est plus considérée comme un jouet, même pour grandes personnes ; grâce aux nombreuses découvertes faites chaque jour, elle est devenue un véritable instrument de musique, et on peut dire le plus complet. A la tête de toutes les maisons qui s'occupent de cette branche, et les laissant bien loin derrière elles, nous devons nommer la Compagnie française du Gramophone. Elle a été la première à fabriquer le disque qui maintenant remplace universellement le cylindre. Son mode d'enregistrement est devenu si parfait, si absolument exact, qu'elle n'a pas craint de demander aux artistes du chant et aux virtuoses les plus célèbres (hélas ! les plus chers) de venir à son laboratoire pour y *photographier* la richesse de leur voix ou de leur talent d'instrumentiste.

Le catalogue de cette maison renferme presque toutes les œuvres musicales connues ; tous les grands artistes de tous les pays y ont interprété leurs rôles types.

Des scènes entières d'opéra sont à jamais fixées sur ses disques, et quelle interprétation ! réunissant souvent les meilleurs chanteurs connus pour avoir une scène idéale, et telle que jamais on ne peut l'entendre au théâtre.

Songeons à l'avenir. Quels documents précieux pour l'histoire de la musique ! Jusqu'à nos jours, l'art musical ne pouvait nous être transmis que par la musique gravée sur le papier, mais rien ne restait de l'interprétation de l'auteur ou du virtuose qui le traduisait. Des anecdotes seulement. On nous a parlé du talent de Liszt, de Paganini, de Chopin, et dans un autre ordre d'idées, de Talma, etc., etc. Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Rien, absolument rien ; pour beaucoup de profanes, un nom au dictionnaire, et c'est tout.

Aujourd'hui, grâce au merveilleux gramophone, nous conservons à jamais l'expression du talent de nos grands artistes ou de nos grands maîtres.

Saint-Saëns a joué au piano quelques-unes de ses symphonies maintenant classiques. Le grand ténor Tamagno a chanté les airs dans lesquels il triomphait. Ces précieux documents sont déposés au musée de l'Opéra, dans des boîtes spéciales, et pourront être entendus dans un siècle d'ici par la génération de ce temps, grâce au gramophone, et connaître ces deux artistes comme nous les

connaissons nous-mêmes. En n'envisageant que cette question d'avenir, nous devons déjà donner toute notre reconnaissance au merveilleux instrument.

La Compagnie française du Gramophone, véritable maison d'art musical, considère que son instrument est un idéal propagateur et un vulgarisateur de la musique. Combien, dans les provinces éloignées de la métropole, n'auraient jamais eu une idée de la voix, du talent d'un grand chanteur, si le gramophone n'était là pour le lui faire entendre ! Cédant à cette idée de faire connaître partout en France le talent de nos artistes, et même des artistes étrangers qui jamais ne viennent dans notre pays, la Compagnie du Gramophone offre dans toutes les villes des concerts gratuits. Elle organise ses auditions comme ferait un virtuose de passage, louant toujours la salle la plus vaste ; elle donne deux séances, matinée et soirée, désirant ainsi que le plus grand nombre possible d'amateurs vienne écouter le splendide programme qu'elle offre à ses auditeurs. Nous avons sous les yeux le programme de l'un de ses concerts. Par l'énumération des œuvres chantées et de leur interprétation, on jugera que seule cette maison, qui a des laboratoires dans toutes les capitales du monde, et par conséquent recueille les voix célèbres de tous les pays dans leur pays même est capable de fournir une telle réunion de chefs-d'œuvre. D'abord les artistes français : Noté, Affre, Beyle, Dufranne, M^{mes} Korsoff, Marié de l'Isle, Demougeot, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Comme artistes étrangers : en tête, le célèbre Caruso, dans un morceau de *Faust*, chanté en français. (L'éminent artiste ne chante qu'en italien, mais pour honorer la Compagnie du Gramophone, dont il est un des plus fidèles collaborateurs, il a appris ce morceau en français) Puis un duo du même artiste avec Scotti, un des meilleurs barytons du moment. Un autre artiste, Battistini, dont la gloire comme baryton équivaut à celle de Caruso comme ténor, a chanté un morceau avec accompagnement de chœurs du théâtre de la Scala de Milan Marcel Journet, Plançon, deux superbes basses chantantes actuellement ravies à prix d'or à la France par l'Amérique.

Du côté des cantatrices étrangères : au 1^{er} rang est Adelina Pati, la plus connue de notre époque, la voix qui jamais ne connaît d'égale ; puis Melba, sans rivale en Amérique et en Angleterre ; des Italiennes comme Josephina Huguet, Barisusegna, premières chanteuses à la Scala de Milan, etc., etc.

Une maison de commerce qui sacrifie ainsi son temps et son argent dans un but aussi élevé doit être mise à part, et considérée par tous les musiciens et tous les artistes comme une grande amie, pour qui le respect doit s'allier aux autres sentiments.

(Les auditions ont lieu à la maison centrale du Gramophone, rue Bleue, et dans ses nombreuses succursales de Paris et de la Province.)

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

EXCURSIONS A FONTAINEBLEAU ET A MORET

Des trains d'excursion, à prix réduits, auront lieu les dimanches 2, 9, 16, 23 et 30 juin ; 7, 14, 21 et 28 juillet, de Paris à Fontainebleau et Moret.

Prix des places, aller et retour : Fontainebleau, 2^e classe, **4 fr. 50** ; 3^e classe, **3 fr.** -- Moret, 2^e classe, **5 fr. 50** ; 3^e classe, **3 fr. 50**.

Départ de Paris à 7 h. 26 matin ; arrivée à Fontainebleau à 8 h. 40 matin, à Moret à 8 h. 55 matin.

Retour par tous les trains du même jour dans les conditions prévues pour les voyageurs ordinaires.

Nombre de places limité. — Franchise de 30 kilogr. de bagages.

Le Gérant : A. REBECQ.