

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 14 (septième année)

15 Juillet

1907

AU CONSERVATOIRE

I. — La musique de chambre au Conservatoire de Musique.

A l'occasion de la fin de l'année scolaire, le Directeur du Conservatoire a fait passer aux élèves de la classe d'ensemble un examen qui a permis de constater les progrès réalisés dans cette branche de l'enseignement. Cette classe, dont le professeur est M. Charles Lefebvre, est composée de tous les élèves des classes d'instruments ayant déjà obtenu une récompense (prix ou accessit) aux concours de fin d'année. Il ne faut pas la confondre avec la classe d'orchestre dont le professeur est M. Paul Taffanel. Dans la classe d'ensemble, on étudie et on exécute la musique de chambre. Le programme des morceaux interprétés dans la dernière séance, et que nos lecteurs nous sauront gré de publier, en fera ressortir l'intérêt.

Nous le reproduisons ci-dessous avec le nom des exécutants, parmi lesquels on relèvera ceux de certains premiers prix, qui, suivant une excellente tradition, restent une année de plus au Conservatoire pour suivre cette classe ; c'est un catéchisme de persévérence.

Allegro du trio en *ré* de Beethoven, 1^{er} violon, M. Devaut ; M. Delgrange, basse ; M. Gaunlett, piano.

Sonate en *la* de J.-S Bach, 1^{re} partie : M^{lle} Abadie piano ; M. Michelon, violon ; 2^e partie : M^{lle} Bouvaist, piano ; M^{lle} Neuburger, violon.

Allegro du trio en *mi* de Mozart : M. Ruyssen, basse ; M^{lle} de Hardrouyère, violon ; M^{lle} Mark, piano.

Finale en *sol* du 1^{er} trio d'Haydn : M^{lle} Fidide, violon ; M. Craque, basse ; M^{lle} Chassaing, piano.

Sonate en *ut* mineur de Saint-Saëns ; 1^{re} partie : basse, M. Polleri ; piano, M. Cruque ; 2^e partie : basse, M^{lle} Lefebvre ; piano, M. Gervais ; 3^e partie : basse, M. Nat ; piano, M. Rosoor.

Quatuor en *mi b* de Beethoven, 1^{re} partie : piano, M^{lle} Landsmam ; violon, M^{lle} Deschamps ; alto, M^{lle} Dumont ; basse, M. Ruyssen ; 2^e partie : piano, M. Verd ; violon, M^{lle} Novi ; alto, M^{lle} Dumont ; basse, Delgrange ; 3^e partie : piano, M^{lle} Boucheron ; violon, M. Sufise ; alto, M. Rousseau ; basse, M. Gérard Maas.

Allegro du grand duo de Weber : clarinette, M. Quet ; piano, M. Jallon.

Sonate en *mi* mineur de Veraccini (Introd. et allegro) : piano, M. Etlin ; violon, M^{lle} Pierre.

Allegro du quatuor en *mi b* de Mozart ; piano, M^{me} Chardard ; violon, M. Soudant ; alto, M. Lefranc ; basse, M. Delgrange.

Otetto (1^{er} allegro) de Mendelssohn : violons, M^{les} Wolff, Pierre, Neuburger, Fidide ; altos, M^{me} Dumont, M. Rousseau ; — basses, M. Gervais, M. Lachurié

Larghetto du quintette de Mozart : piano, M^{me} Weil ; hautbois, M. Tournier ; clarinette, M. Violet ; cor, M. Bordet ; basson, M. Chauvin.

Sonate en *sol* de Beethoven, 1^{re} partie : piano, M. Gayraud ; violon, M^{me} Baudot ; 2^e partie : piano, M. Poillot ; violon, M. Tinlot ; 3^e partie : piano, M^{me} H. Debrerie ; violon, M^{me} Mohrange.

Sérénade de Beethoven (*entrata* ; menuet ; air varié), 1^{re} partie : flûte, M. Cléton ; violon, M^{me} Taluel ; alto, M. Rousseau ; 2^e partie : flûte, M. Cléton ; violon, M. Carles ; alto, M. Lefranc.

Forellen-Quintette de Schubert, thème varié : piano, M^{me} Clapisson ; violon, M^{me} Baudot ; alto, M. Lefranc ; basse, M. Maas ; contre-basse, M. Cortiglioni.

Sonata da camera en *ré* pour deux violons de Corelli, 1^{re} partie : M^{me} Novi, M. Deschamps ; 2^e partie : M. Tinlot, M^{me} Taluel.

3^e trio de Schumann, 1^{re} partie : piano, M^{me} Pennequin ; violon, M. Carles ; basse, M. Craque ; 2^e partie : piano, M. Coye ; violon, M. Sufise ; basse, M. Rossoor ; 3^e partie : piano, M^{me} Beuzon ; violon, M^{me} Mohrange ; basse, M. Delgrange ; 4^e partie : piano, M^{me} Léon ; violon, M^{me} Wolff ; basse, M. Cruque.

* *

Voilà un programme parfait, judicieusement choisi pour former l'intelligence et le goût de ces jeunes gens. Sauf la sonate en *mi* mineur de Veraccini, qui est une œuvre médiocre, tout le reste ne comprend que des morceaux de valeur et de style, des chefs-d'œuvre même, tout à fait propres à l'enseignement de la musique de chambre. Il sera permis à ces élèves, plus tard et dès maintenant même, de s'exercer sur de la musique plus « avancée », plus révolutionnaire, et de chercher à en interpréter les beautés. Nous, qui faisons profession de n'être d'aucune école contre aucune autre, et de n'excommunier personne, mais qui nous refusons à prendre pour l'expression du génie des recherches d'originalité parfois très médiocres et très plates, nous y applaudirons volontiers. Mais nous estimons cependant que, comme matière d'enseignement, la musique classique est incomparablement la meilleure ; elle apprendra, mieux qu'aucune autre, à l'instrumentiste, à soigner attentivement ses sonorités, à acquérir du rythme et à faire des nuances exactes, à avoir du style, enfin à devenir un bon musicien de quatuor.

Ni la bonne musique n'a manqué aux élèves de la classe d'ensemble, ni les conseils d'un professeur qui, homme de science et de goût, a appris lui-même le répertoire classique auprès des maîtres les plus éminents du siècle dernier, avant de l'enseigner.

La médiocrité des résultats obtenus est pourtant manifeste. Les sonorités sont généralement mauvaises, rarement calculées ; chacun joue pour soi, en soliste ; les mouvements varient au cours d'un morceau ; le vibrato des instruments à cordes est continu, éperdu, énervant, c'est un chevrottement agaçant ; en somme, sur tous les morceaux exécutés, il y a eu deux ou trois interprétations excellentes, tout le reste médiocre ou mauvais.

Nous savons que cette situation a déjà frappé l'excellent musicien que le gouvernement a chargé de diriger notre Conservatoire. M. Gabriel Fauré a écrit des œuvres de musique de chambre qui sont parmi ce que l'école moderne a produit de plus remarquable, et nul n'attache plus de prix que lui à l'enseignement de la classe d'ensemble. La première mesure que l'administration supérieure a prise pour relever cette branche de l'enseignement a été de créer deux nouvelles classes qui fonctionnent depuis quelques mois. C'est quelque chose, sans doute, mais ce n'est pas assez. Nous sommes habitués à constater que la plupart des réformes commencent par la création d'emplois nouveaux, et nous nous plaindrions d'autant moins cette fois que les titulaires de ces deux nouvelles classes sont des musiciens hors de pair ; mais tant qu'on n'aura pas ajouté à ces décisions administratives un changement profond dans le régime intérieur, dans les mœurs du Conservatoire, on n'aura rien fait.

Qu'il s'agisse d'une classe d'ensemble ou de trois, c'est là qu'il faut réformer.

Le Conservatoire produit trop de virtuoses et pas assez de musiciens. Pourquoi ?

1^o Parce que le goût du public pour la virtuosité et les succès délirants qu'il fait à ses adeptes poussent dans cette voie ceux qui cherchent avant tout les applaudissements et le profit. Et vraiment, c'est d'abord le public qu'il faut rendre, en bonne justice, responsable de cet état de choses.

2^o Parce que les épreuves établies à l'entrée et à la sortie du Conservatoire sont faites pour juger l'habileté technique, non la musicalité des élèves. Que faut-il pour entrer au Conservatoire sans discussion ? Exécuter la page de musique la plus difficile. Que faut-il pour en sortir avec un prix ? Exécuter un morceau de musique très difficile, indiqué un mois d'avance et sur lequel tous les jeunes gens s'évertuent et s'acharnent avec les conseils de tous les professeurs de Paris, y compris le titulaire de la classe, jusqu'au jour du concours. Donc une seule épreuve (car on nous permettra de ne pas compter le morceau à déchiffrer), une seule épreuve où le jury appréciera si le jeune virtuose a bien travaillé et a été bien dirigé pendant ce mois, et où celui-ci développera, au gré des circonstances et de sa bonne étoile, toute sa technique instrumentale, et c'est tout.

3^o Parce que l'assiduité aux classes d'ensemble n'est pas exigée comme pour les classes d'instruments ; les classes d'ensemble ont lieu souvent aux mêmes heures que les classes d'instruments, et les élèves, ne pouvant aller aux deux, choisissent toujours celles-ci.

4^o Parce que les élèves, pour toutes ces raisons, n'apportent qu'un zèle trop tiède à des classes dont l'enseignement n'aboutit à aucun résultat utile, puisqu'aucune épreuve d'ensemble n'est demandée au concours pour le prix et que les examens de cette classe qui ont lieu, au hasard des circonstances, à des dates variables et quelconques, donnent lieu peut-être à des appréciations immédiates du jury, mais à aucune note écrite, à aucun jugement qui accompagne l'élève jusqu'à sa sortie.

Tant qu'on n'aura pas touché à ce fond-là on n'aura rien changé. Nous exprimons une fois de plus le vœu que le musicien de goût exquis qu'est M. Gabriel Fauré soit mis en mesure de réaliser ces réformes qui répondent, nous le savons, à sa conception de l'enseignement du Conservatoire, et aux vœux unanimes de tous les amis éclairés de la musique.

II. — Concours de fin d'année.

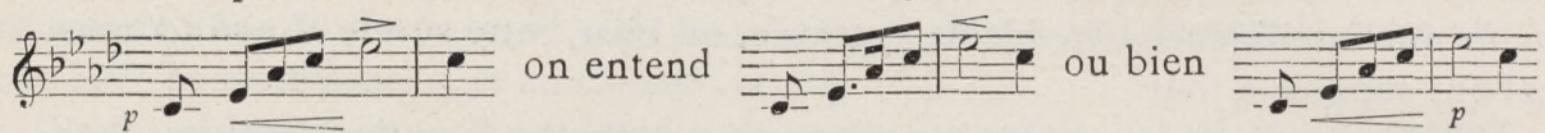
La sonate en la ♫ de Weber. — La II^e grande sonate de Weber, op. 39, était le morceau de concours (femmes) ; très heureusement choisi, car il attire l'attention des virtuoses sur un admirable compositeur qui, depuis longtemps, n'a figuré sur aucun programme de concert pour le piano. C'est étrange, mais c'est ainsi ; nos pianistes, l'hiver dernier, ont joué du Beethoven, du Liszt, énormément de Bach... presque jamais du Weber. Le recueil des grandes sonates est cependant un très brillant répertoire, où il y a sans doute moins de profondeur que dans celui de Beethoven, mais beaucoup d'élégance et d'éclat, une virtuosité de bon aloi, un style chevaleresque, un romantisme d'une tenue classique, tout ce qui peut plaire au sentiment, à l'imagination, au goût et à la fantaisie. Weber est un des poètes du piano, — moins concentré que Schumann, moins fiévreux que Chopin, moins génial que l'auteur des pièces dédiées à l'archiduc Rodolphe, moins chargé de notes et moins empanaché que l'auteur des rhapsodies, mais réunissant toutes les qualités des plus grands maîtres dans une sorte d'éclectisme personnel où domine une rare distinction.

Les élèves du Conservatoire ont obtenu, presque toutes, des applaudissements chaleureux et mérités. Il n'en pouvait être autrement, quand on songe que notre grande Ecole nationale possède des professeurs de piano tels que MM. Delaborde, Marmontel, Philipp. Ce n'est pas que l'interprétation ait toujours été à l'abri de toute critique :



A moins qu'on entende cette pièce pour la première fois, et que l'oreille de l'auditeur n'ait pas encore d'habitudes prises, on imagine difficilement toutes les fautes qu'on peut faire dans cette simple phrase qui n'est, en somme, qu'une analyse de l'accord parfait ! *1^e faute* : le trémolo est trop fort. Il doit faire teinte de fond, comme dans un tableau. Si on lui donne trop d'intensité, les valeurs ne sont plus à leur place. — *2^e faute* : les deux accords par lesquels débute la mélodie sont attaqués sans simplicité, *misterioso*, avec une pointe de prétention, comme si on avait à dire quelque chose de rare et de subtil. Rien n'est plus difficile que de trouver ici l'accent juste et le degré d'intensité approprié ! Rien n'est plus difficile que d'éviter l'exagération ! Il faut un grand calme, un *legato* sans solution d'aucune sorte, pas d'*« intention »*, mais cette sérénité qui est un des signes de la grande maîtrise. Il y a de la majesté, dans ce début : mais une majesté sans apprêt, naturelle, exempte de préoccupations d'effet et d'*« attitudes »*... — *3^e défaut* : c'est le contraire du précédent. L'élève comprend qu'il faut être simple, mais elle tombe dans la vulgarité, en prenant un style trop *petite fille*. On n'a plus l'impression de la grandeur. — *4^e défaut* : l'arpège qui

termine la première mesure est mauvais de rythme et d'intensité. Au lieu de

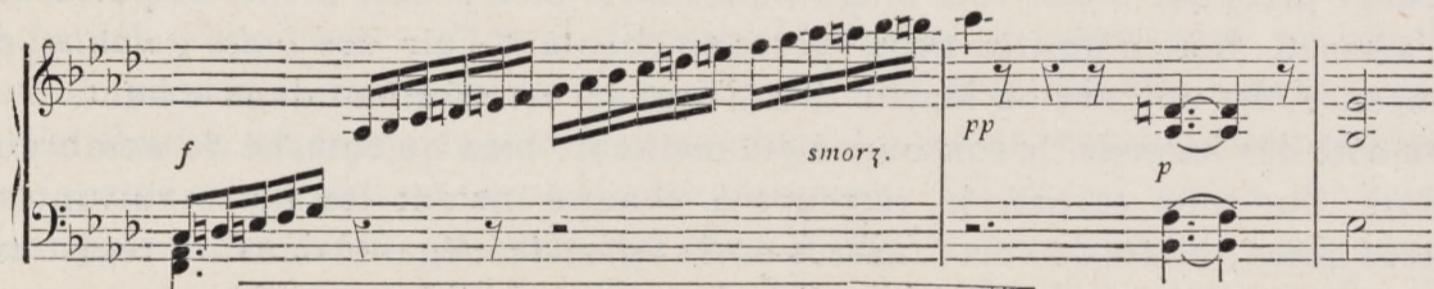


(avec un *p. subito* sur le *mi*, ce qui est une grande afféterie), ou encore, comme

si l'anacrouse était supprimée, — 5^e défaut : il est dans l'exécution de l'ensemble de la phrase, dans le caractère qu'on lui donne, ou qu'on oublie de lui donner, et non dans tel ou tel détail de style. Cette phrase de début

est-elle *dramatique*? Oui, sans doute ; mais elle l'est sans rien qui alarme ou qui contriste. Est-elle *passionnée*? certes : elle a une certaine gravité mélancolique ; mais discrète, diffuse, fondu en un moderato où rien n'est trop appuyé. Remarquez que tous les accents ou toutes les nuances dérivent ici des lois générales de la musique, et n'impliquent aucune intention particulière. C'est comme un beau visage, bien au repos, où pas un muscle ne bouge, et où domine la distinction...

J'arrête cette énumération des défauts *possibles*. Il y en a beaucoup d'autres, surtout dans la suite de ce poème. Presque toutes les jeunes filles que j'ai entendues ont fait courir un murmure de satisfaction dans l'auditoire en exécutant cette jolie clause :



Mais combien l'ont manquée, soit en prenant le *diminuendo* de trop loin, soit en piquant la dernière note du trait, soit en réglant mal le dégradé de cette fusée de notes ! — Je signalerai aussi un défaut grave, commun à beaucoup de virtuoses, celui qui consiste, au lieu de dire (à la main gauche)

à dire, avec un mauvais accent de passion qui dénature tout,

J'aurais aussi à regretter la fâcheuse habitude de presser le mouvement dans les passages de virtuosité, et parfois, aux mêmes endroits, ce bafouillage brillant où l'exécutant semble ne plus vouloir être compris, mais étonner l'auditeur.

Je tiens cependant à faire une dernière observation. Le pianiste vraiment à la hauteur de sa tâche d'interprète, celui que le public acclame d'instinct, n'est pas celui qui cherche la petite bête et qui raffine sur les détails : c'est celui qui saisit bien le caractère de l'*ensemble* d'une sonate et, d'un bout à l'autre, donne l'impression de cet ensemble. Celui qui ne fait pas cela, est incohérent, obscur, simple objet de curiosité ; celui qui fait cela s'impose tout de suite à l'attention et la domine, parce qu'il est CLAIR. L'unité et la clarté sont les deux signes de l'art très grand et souverain. Un chef-d'œuvre comme celui de Weber ne doit pas toucher l'auditeur par à-coups successifs, par surprises et par traits d'ingéniosité : il ressemble à la lumière du jour qui baigne les choses et les enveloppe d'une égale harmonie. Mais pour faire sentir cette unité, il ne suffit nullement

d'avoir une sonate au bout des doigts et de posséder des doigts excellents : il faut avoir une intelligence capable de synthèse, ou bien cette sûreté d'instinct musical qui supplée à tout.

M^{lle} Tagliaferro (14 ans !) m'a paru surtout répondre à ce desideratum. Je me borne à louer en elle la qualité qui est pour moi la première de toutes : le sens de l'ensemble, l'intelligence instinctive de l'unité de sentiment qui règne dans une œuvre et qui doit passer dans l'exécution. A ce titre, une nuance la sépare des concurrentes qui ont obtenu avec elles un premier prix : M^{lles} Blum-Picard, Debrie, Delavraucea, Lefèvre, Weil, Clapisson, Gelibert Beuzon. Il y eut trois seconds prix, largement mérités : M^{lles} Boucheron, Piltan, Chassaing, et cinq accessits ! En somme, concours exceptionnellement brillant. — J. C.

Concours de chant. — Du côté des hommes, ce concours a été insuffisant. Décidément, les belles voix sont rares et vont devenir de plus en plus rares ; tout ce que j'ai entendu est le produit d'un travail consciencieux et méritoire ; ce qui manque, c'est la matière première. L'enseignement et l'étude font ce qu'ils peuvent ; mais la nature ne fournit plus de ces sujets dont on peut dire, dès le Conservatoire : *tu Marcellus eris !* Les voix sont troubles, éraillées, vinaigrées, très peu homogènes, chevrotantes déjà, et font moins songer à des triomphes prochains qu'à des cassures bientôt inévitables. Et il n'y a plus de ténors !... Dans ce concours, il faut mettre hors de pair un élève de M. Cazeneuve : M. Duclos (premier prix) qui a une voix magnifique, sûre, bien posée, pleine de puissance et d'aisance. Il a eu un très gros succès en chantant l'air des *Indes galantes*, de Rameau. C'est un baryton Martin dont l'organe est excellent dans le haut.

Du côté des femmes, le concours a été meilleur, bien qu'entaché de nombreux défauts. Sur mon carnet, je retrouve à chaque instant les notes suivantes : fausses notes ; éclats de voix ; fausses notes ; grande inégalité dans les registres ; fausses notes ; chevrottement ; vocalises lourdes et pénibles ; émission mauvaise ; voix serrée, poussée en trompette, avec constriction de la gorge ; voix grise, incolore ; fausses notes ; etc... sur 31 concurrentes quelques-unes ont cependant de très sérieuses qualités. M^{lle} Lapeyrette, 2^e prix de 1905, a été classée la première. Au début (stances de *Sapho*), elle a paru un peu émue et n'a pas très bien attaqué *O ma lyre...* Mais c'est une belle voix de contralto, qui se fera applaudir au théâtre. M^{lles} Gall, Madeski, Bailac ; M^{lles} Le Senne, Salva, Chantal, Gustin, Daubigny, ont été fort appréciées à divers titres. Il est à remarquer que le programme ne comprenait, comme compositeurs français, que le nom de Monsigny (air de la *Belle Arsène*, gentiment enlevé par M^{me} Quinault-Baudin et M^{lle} Jurand) avec ceux de Gounod et Massenet. Ce n'est pas assez. Un seul morceau réunissait toutes les difficultés du chant : les *Variations*, de Proch, dites avec un réel mérite, mais de façon insuffisante, par M^{lle} Doublet. — T.

HARPE CHROMATIQUE. — Le concours de harpe chromatique a été très brillant. Le public, par ses ovations, s'est montré d'accord avec le jury qui a décerné un premier prix à M^{lle} Labatut, déjà distinguée l'an dernier, musicienne et virtuose du premier ordre, d'un jeu sûr, léger, nuancé avec infiniment de grâce ; un second prix échoit à M^{lle} Goudeket qui, elle aussi, a obtenu un gros succès, et qu'une faible distance sépare du premier rang. Un premier accessit récompense M. Mullet — encore un enfant, 14 ans ! — qui a étonné l'auditoire par son aisance et ses précoces qualités d'artiste. De tels élèves, si bien préparés et si heureusement

doués, jouant avec les difficultés les plus hautes et en possession de tous les secrets de l'art de charmer, ont fait honneur à la classe dirigée depuis trois ans par M^{me} Tassu-Spencer, et au Conservatoire.

Pourquoi faut-il que, le lendemain de cette séance, je lise dans un journal, sous la plume d'un musicien sérieux, une phrase tendancieuse comme celle-ci : « Il semble, dit M. Alfred Bruneau, que la *lutte acharnée* des deux harpes soit finie. » L'honorable M. Bruneau, qui, en d'autres circonstances, a témoigné d'un amour si vif de la justice, mais qui montre parfois un opportunisme exagéré, me permettra de lui dire qu'ici il n'est plus équitable. Le jury du Conservatoire, au moment des concours, ne juge pas les instruments, pas plus que les classes, par *comparaison* ; lutte entre les élèves d'une même classe, oui ! entre deux classes différentes, non ! Présenter un concours, quel qu'il soit, comme une « bataille » entre deux instruments qui ne sont pas les mêmes, entre deux enseignements, deux groupes distincts de technique et de travail, ce serait fausser l'esprit même de ce concours. Il n'y a pas plus de lutte acharnée entre la classe de harpe chromatique et la classe de harpe à pédales, qu'il n'y en a entre la classe de M. Risler et celle de M. Philipp, entre la classe de M. Cazeneuve et celle de M. Lorrain. Chacun cultive son jardin, et obtient une récompense ou reste bredouille, selon les fruits qu'il présente, comme si le voisin n'existe pas.

Le jury qui, l'an dernier, s'était montré sévère, a suivi cette méthode d'élémentaire justice ; il a jugé que la harpe chromatique méritait, cette année, les plus hautes récompenses dont il dispose ; choisir ce moment pour parler de « bataille perdue », c'est montrer du parti pris, c'est faire intervenir dans la justice distributive un esprit de coterie contre lequel nous ne cesserons de protester énergiquement, partout où nous le rencontrerons. J'ajouterai qu'un musicien faisant partie des jurys est peut-être tenu à une réserve spéciale ; au cours d'un procès (puisque procès il y a !), un membre du tribunal ne doit pas donner publiquement son opinion, et, avant même la clôture des débats, essayer de formuler une sentence qui voudrait être définitive.

A un autre point de vue général, je rappellerai que si, depuis trois ans, nous avons au Conservatoire une classe de harpe chromatique, c'est par suite de l'évolution qui a transformé plusieurs instruments de l'orchestre, comme le cor et la trompette : ils étaient diatoniques ; ils sont devenus chromatiques. Cette évolution elle-même est liée à celle de l'écriture musicale moderne. Il en est de même pour la harpe qui, obéissant à la même loi, s'est différenciée. On signale une différence de sonorité entre les deux instruments : soit ; bien que cette différence ne me frappe pas, et soit niée par beaucoup de compositeurs. (Les sons secs, et sans volonté ne sont dus, quelle que soit la *harpe entendue*, qu'à une maladresse de l'exécutant, et ne sont pas imputables au luthier.) Mais c'est là une question à côté. Que les deux classes continuent à vivre l'une près de l'autre, sans que l'esprit de coterie vienne troubler leurs efforts ! D'ailleurs, si la plus ancienne juge que la nouvelle est sans valeur et a partie perdue, pourquoi en prend-elle ombrage ?

Je ne veux pas terminer sans dire tout le plaisir que m'a fait le morceau de concours, un scherzo écrit par M. Périlhou. J'avais, je l'avoue, une prévention contre la musique de M. Périlhou, probablement parce que je ne la connaissais pas suffisamment. Ce scherzo m'a paru charmant, sans paraphes inutiles, sans « poudre aux yeux », d'une écriture et d'une musicalité parfaites. -- J. C.

HARPE A PÉDALES ; M. GABRIEL FAURÉ. — Comme tous les ans, la classe de harpe à pédales, dirigée par M. Hasselmans, a obtenu un vif succès. (Ne lui faisons pas, pour cela, S. V. P., un « piédestal » du même genre que celui de M. Laparra, au dernier salon de peinture ; ce serait excessif !) M^{lles} Emilie Delgado Pérez et Chaumeil (premiers prix), Petit et Laggé (deuxièmes prix) méritent les plus grands éloges pour leurs brillantes qualités, et j'inscris ici leurs noms avec le plus grand plaisir. Le morceau de concours, un *Impromptu* écrit par M. Gabriel Fauré, ne m'a plu qu'à moitié. Il débute bien, sur un rythme large et très net ; il a, dans les modulations, une souplesse très distinguée, et les idées mélodiques ont souvent du charme ; mais on y trouve trop de formalisme inutile, trop de traits à effet, de roulades, de remplissages brillants et de choses pour la montre. L'ensemble en souffre, parce qu'il perd son unité : il n'est pas clair. Je sais bien qu'en pareil cas il faut permettre au virtuose de déployer toutes ses qualités techniques ; mais le problème à résoudre, c'est de faire valoir l'instrument sans rabaisser la musique. Plus d'une fois déjà j'ai eu cette impression : il y a, dans les œuvres de M. Fauré, un musicien de haute valeur ; on y voit reparaître trop souvent le pianiste qui a « des doigts » et qui abuse de l'agilité. — T.

CONCOURS DE PIANO (HOMMES). — Ce concours a été admirable. Le morceau imposé, *Méphisto-Walzer*, de Liszt, était d'une difficulté extraordinaire. Un des concurrents, une fois assis au piano, s'est évanoui... Mais quelle somme de travail et quelle habileté technique nous ont apportées ces jeunes gens ! quelle maîtrise précoce ! MM. Verd, Etlin, Coye, Poillot, Polleri, Nat, Crassous, Trillat, Ciampi... semblent être déjà capables de tout faire sur les touches d'ivoire, et le public les a acclamés. Je renonce à une caractéristique de tous les concurrents. Je constate l'exceptionnelle valeur de l'ensemble. Les triomphateurs du jour sont les élèves de M. Diémer.

Cette valse de Liszt est une œuvre de belle inspiration, avec des surcharges pianistiques d'une singulière platitude. C'est du Schumann et du Roselin ou du Prudent juxtaposés, comme le mort et le vif dans les supplices imaginés par le tyran Mézence. Il y a là des variations en notes répétées, et des trilles imitant le rossignol, qui sont étranges !... Sous les doigts de Liszt lui-même, virtuose impassible, hautain, dominateur, toute cette virtuosité formelle avait sans doute un caractère de suprême aisance dans l'improvisation, et restait *magistrale*... Quand elle devient une leçon apprise et un sujet de concours, elle est un peu pénible.

CONCOURS D'OPÉRA COMIQUE. — Ce concours a bien mal débuté. Nous avons d'abord écouté (je ne dis pas *entendu*) des élèves dépourvus de toute qualité de diction, et dont on ne percevait qu'un fâcheux accent toulousain. Pourquoi les envoyer à Paris, où ils font sourire ? Pourquoi ne pas les garder à Toulouse ? Au-dessous d'un certain mérite moyen, je suis, en matière d'opéra comique, pour le service régional. Dans la suite, le concours s'est heureusement relevé. M. Vigneau a été un Figaro excellent, et M. Duclos, dans une scène de *Richard Cœur de lion*, a montré de sérieuses qualités de chanteur, sinon de diseur. J'ai regretté que M. Pouzio (scène du *Maître de Chapelle*) n'ait pas été mieux récompensé : il est un peu gros et a besoin de surveiller son régime alimentaire, mais il a de la verve comique, beaucoup d'aisance et une bonne voix de ténor, ce qui est rarissime. M^{lles} Faye (dans *Werther*), Bailac (dans *Carmen*), Garchery (la

Traviata), Robur (*Mignon*), Cébron-Norbens (*Manon*), Demougeot (*Falstaff*), méritent des mentions très honorables. Concours très satisfaisant, en somme, malgré plusieurs médiocrités peu à leur place, mais d'où ne s'est dégagé aucune promesse ferme pour l'avenir.

CONTREBASSE, ALTO ET VIOLONCELLE. — Avons-nous entendu, à la journée des cordes graves, l'artiste prestigieux qui doit dans un prochain avenir enlever l'admiration des dilettantes du vieux monde et les dollars de l'Amérique ? Non, certes, mais la journée du 3 juillet n'en est pas moins une époque dans les annales du Conservatoire : nous avons à enregistrer une énergique manifestation de féminisme dans le premier prix de contrebasse, enlevé de haute lutte par M^{lle} Cisin. Cette jeune personne est en progrès sérieux sur son exécution de l'an dernier, qui nous avait alors paru médiocre. Toutefois le bel artiste est encore M. Jou : son jeu est facile, sa sonorité claire, et, réellement, sous son archet et sous ses doigts, la contrebasse fit plaisir à l'auditoire. M. Cortiglioni a partagé le premier prix avec les deux précédents, pour cette raison que le jury ne pouvait lui donner une récompense inférieure. On attribua ensuite un second prix à M. Jerson-Macarel, un premier accessit à M. Demolin, un second accessit à M. Leuliet. Les élèves de M. Charpentier ont dû bénir M. A. Chapuis, qui a proposé un *solo de concert* bien plutôt qu'un morceau de concours à leur jeune talent en quête de consécration.

En revanche, le romantisme effréné du concertino d'Arends pour l'alto imposait aux élèves de M. Laforgue des difficultés ordinairement réservées aux violonistes. Le jury salua M. Monfeuillard comme le plus digne : nous nous en voudrions ici de ne point consoler M^{lle} Dumont. un second prix de l'an dernier, des dédains présents de son aréopage, car la sobriété de son jeu en même temps que son charme semblaient la désigner à la récompense suprême. M. Lefranc parut le plus artiste de la série et, avec lui, M. Bouyer fut appelé au premier prix. MM. Rousseau, Taine et Barrier furent distingués ensuite avec des mérites divers, mais peu éclatants.

Dans la longue théorie des violoncellistes, le jury a dû choisir dans l'excellent. Cependant nous n'en avons pas, pour notre part, rencontré qui fussent vraiment supérieurs. Et ce n'est point une critique sournoise, c'est un éloge au contraire dans notre pensée. Le Conservatoire est une école, et le temps qu'on y passe une période de scolarité. Le professeur a pour principale mission de mettre l'élève en état de développer par lui-même l'originalité de son tempérament. Les commentateurs officiels des concours du Conservatoire ne manqueront pas de louer le « pittoresque » morceau de lecture de Pablo Cazals. Nous l'avons trouvé simplement déplacé comme leçon à déchiffrer : à la première faute, le concurrent pouvait se croire perdu et n'avait aucune prise sur l'accompagnement.

VIOLON. — Tout ce que le travail régulier et consciencieux, tout ce qu'une direction méthodique, tout ce que la volonté soutenue et concertée d'un élève et d'un maître peuvent produire sans le concours d'un tempérament exceptionnellement doué, nous l'avons eu à l'audition des classes de violon. Il faut en toute justice reconnaître le niveau très élevé de cette année, malgré la grande jeunesse des concurrents. Ils étaient vingt-neuf, — quatorze du sexe gracieux et quinze de l'autre, — et quatre d'entre eux seulement avaient atteint leur vingtième année. Le premier prix à l'unanimité, M^{lle} Novi, n'accusait même sur l'impitoyable pro-

gramme que quatorze ans et quelques mois. Nous ne critiquerons certes point la décision d'un jury où siégeaient Jacques Thibaud, Joseph Debroux, Viardot, Hayot, pour ne citer que les compétences reconnues ; mais vraiment, ne sommes-nous point en droit de nous demander si dans un an ou deux, plus maîtresse d'elle-même et plus consciente de son art, la très vaillante petite violoniste n'aurait pas été assurée d'un de ces succès mémorables qui font époque ? M^{lle} Novi a fort bien joué le *Largo* de la 5^e sonate de Bach pour violon seul ; mais elle a joué mieux encore, et c'est tout naturel, le finale du *Capriccio* d'Ernest Guiraud, d'une excessive virtuosité. Elle l'a joué Benjamine du concours, avec une légèreté et une gentillesse exquises, mais aussi avec les défauts de ses qualités. M. Mayet, qui a partagé le premier prix avec elle, nous a laissé une impression toute différente. Il y a chez lui une maîtrise et une sûreté que nous n'avons remarquées chez sa camarade qu'à un bien moindre degré.

Que dire maintenant des seconds prix que le jury a déversés en avalanche ? Sur la scène de l'Opéra-Comique, au moment de l'appel suprême, nous vîmes un chœur serré de jeunes filles, M^{les} Wolff (qui gâte un bon mécanisme par une fâcheuse tenue du bras droit), Talluel, Rollet, Astruc, Pierre, Schulhof et Fidide, mal servie pourtant par un instrument au son râche et peu sympathique, et un homme, M. Soudant. — P. AUBRY.

ORPHÉON MUNICIPAL ET ÉCOLES DE LA VILLE DE PARIS. — Le 9, au Trocadéro, très beau concert donné par l'Orphéon municipal avec les professeurs et élèves des écoles communales, sous la direction de M. A. Chapuis ; cette chorale de 900 exécutants, à laquelle M. Guilmant prêtait un précieux concours, a fait entendre les *Bohémiens* de R. Schumann, la *Chanson du charbonnier*, d'A. Chapuis (très applaudie), et le *Déluge*, de Saint-Saëns, qui a obtenu son succès habituel. Chorale excellente, faisant le plus grand honneur à M. Chapuis.

VANDALISME MUSICAL. — Voici une œuvre à placer dans le musée des curiosités. Le 9, nous avons entendu (devant beaucoup de témoins) la sonate *pour piano* de Beethoven, op. 27, n° 2, arrangée pour orphéon, avec introduction, accompagnement de harpes et de quatuor, contre-chants etc., par M. Laurent de Rillé ! L'auteur doit être de ceux qui, en passant devant une statue grecque en marbre de Paros, ont l'irrésistible besoin de lui mettre des moustaches avec un fusain, et de lui planter une pipe entre les lèvres.

Publications nouvelles. — Œuvres de R. Wagner.

Tous les critiques et musicographes qui ont écrit sur Richard Wagner ont puisé leurs renseignements et leur documentation à la même source : les *Gesammelte Schriften*, collection complète des *Ecrits et Poèmes* du compositeur allemand. Ces écrits ont été coordonnés et publiés par lui-même, de 1870 à 1880 et forment un ensemble de dix volumes. M. J. G. Prod'homme en a entrepris la traduction, et il vient de publier le premier volume, qui contient notamment : une autobiographie, datée de 1842 ; le compte rendu de la *Défense d'aimer* ; une *Visite à Beethoven* ; le *Récit de voyage d'un Musicien étranger à Paris* ; une « fantaisie esthétique » sur le métier de virtuose ; des articles sur le *Freischütz*, la *Reine de Chypre*...

La traduction de M. Prod'homme est claire, correcte et exacte. « Nous nous sommes efforcé, dit-il, de rendre l'original par une traduction aussi fidèle que possible, fût-ce au prix de l'élegance et de la clarté chères au lecteur français. » Le traducteur se fait ici trop modeste. Les qualités qu'on demande à une traduction sont la fidélité et l'exactitude et non l'élegance ; une traduction élégante serait une trahison, car elle ne pourrait revêtir des agréments de style qu'en s'éloignant de l'esprit et de la sincérité du texte original et en perdant toute sa valeur. Celle de M. Prod'homme conserve la saveur du texte de Wagner, et peut-on désirer davantage ? Quant à la « clarté », c'est Wagner qui en a manqué souvent et quand l'obscurité est dans la pensée de l'auteur, elle ne peut pas se changer en lumière sous la plume de celui qui le traduit. Dans « une visite à Beethoven », si pittoresque et si émouvante à la fois, R. Wagner met dans la bouche de Beethoven des théories sur le drame musical qui sont une « défense et illustration » non de la musique de Beethoven, mais de celle de Wagner. Voulant préciser le rôle que peuvent jouer dans l'expression dramatique parfaite la voix humaine et les instruments, il esquisse cette théorie philosophique très allemande et qui a l'air de signifier quelque chose, mais ne signifie rien : « Les sons des instruments, sans qu'il soit possible de préciser leur vraie signification, préexistaient dans le monde primitif comme organes de la nature créée, et avant même qu'il y eût des hommes sur terre pour recueillir ces vagues harmonies. Mais il en est tout autrement du génie de la voix humaine ; celle-ci est l'interprète directe du cœur humain, et traduit nos sensations abstraites et individuelles. Son domaine est donc essentiellement limité, mais ses manifestations sont toujours claires et précises. » Cela s'appelle proprement du galimatias, et ce n'est pas au traducteur français, malgré sa confession, que nous en ferons le reproche.

Le génie de R. Wagner dominera longtemps le monde artistique. Musicien et poète, il a créé une forme d'art dont ceux mêmes qui s'en détournent subissent l'influence. Il a peint les passions humaines avec une telle sincérité d'inspiration, avec une telle puissance d'expression, qu'il a mis dans sa musique toute la vie de l'âme. C'est pourquoi elle nous remue si profondément et nous semble à la fois idéale et humaine. En dehors de cela, il n'y a, dit Wagner, que « mensonge et vide musical, néant paré d'oripeaux » ; ou, pour être plus juste, il y a un art inférieur, futile et banal, agrément passager de l'oreille et des sens, mais sans dignité et sans grandeur, comme toutes les expressions d'art qui ne valent que par la forme.

Nous avons retrouvé dans ce premier volume quelques-uns des jugements de Wagner sur les musiciens de son temps, son admiration très éclectique pour Weber, pour Halévy, pour Auber, son aversion pour Adam et pour les Italiens. L'article sur le « métier de virtuose », avec ce sous-titre : fantaisie esthétique d'un musicien, est plein d'idées justes et de conseils excellents. « L'exécution est une partie importante de l'art musical... sa première règle doit être de traduire avec une fidélité scrupuleuse les intentions du compositeur... » elle est « l'accessoire » et ne doit jamais devenir le « principal » ; le virtuose ne doit pas chercher à « mettre en relief ses qualités personnelles » ; il faudrait à la rigueur que « ni les défauts ni les qualités de l'exécutant ne pussent influencer l'auditeur et que le mérite seul de la composition maîtrisât toute son attention ». Observations qui étaient peut-être encore plus opportunes à l'époque où écrivait

R. Wagner qu'aujourd'hui, mais que les musiciens auront cependant toujours profit à retenir...

Nous devons résister à la tentation de donner d'autres citations de ce volume dont la lecture offre un réel intérêt. Le compositeur allemand n'y développe aucune de ses grandes œuvres. Mais il y traite divers sujets, anecdotiques ou accessoires, et commence à y faire connaître ses idées artistiques et philosophiques qu'il développera plus tard. L'artiste, le créateur de génie, fut incomparable. Le théoricien est moins intéressant, mais offre encore un attrait relatif, en tant que ses théories, souvent imaginées après coup servent d'éclaircissement à l'œuvre musicale et poétique, la plus grande, la plus profonde, la plus digne d'étude parmi celles du siècle dernier.

S.

Correspondance.

Nous recevons la lettre suivante :

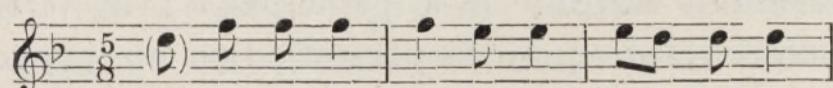
MONSIEUR LE DIRECTEUR ET CHER CONFRÈRE,

En vous remerciant de la façon tout aimable dont vous avez exposé aux lecteurs de la *Revue musicale* ma part de collaboration au déchiffrement des hymnes delphiques, voulez-vous me permettre de rectifier quelques erreurs matérielles ?

1^o Je ne sais auprès duquel « de mes proches » vous avez recueilli le renseignement que « jusqu'en 1894 je n'étais nullement musicien ». Je n'ai pas la prétention d'être un musicien de profession, mais depuis l'âge le plus tendre je n'ai cessé de m'occuper de musique, non seulement comme exécutant, mais encore comme théoricien. A 12 ans, j'ai fait ma sonate, comme tout le monde. A 20 ans (quatorze ans hélas ! avant la trouvaille de Delphes), j'ai fait pour mon usage personnel un résumé complet de l'ouvrage de Gevaert, tome I^{er}. Et si en 1894 MM. Homolle et Weil ont eu la bonté de s'adresser à moi pour la transcription et le commentaire musical des hymnes, c'est parce qu'ils savaient que depuis bien des années je menais de front les études philologiques, musicales et métriques.

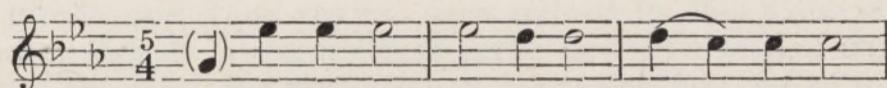
2^o Le second hymne a bien été « créé » par M^{me} Lita de Klint, mais non le premier : il serait injuste de ne pas rappeler le nom de l'artiste qui l'a exécuté à diverses reprises avec un charme exquis et n'a pas peu contribué à le populariser, à M^{me} Jeanne Remacle.

3^o Il est certain que le second hymne delphique est cruellement mutilé, puisqu'il manque un bon tiers de chaque ligne, mais il est excessif de dire qu' « il ne renferme à peu près rien d'essentiel qui pour un musicien soit objet de certitude ». Au contraire, le déchiffrement de la partie conservée (gauche) de la pierre est d'une certitude absolue et suffit à caractériser le style mélodique de cette longue composition. Vous citez un présumé exemple de divergence entre la transcription de Jan et la mienne, qui a pour but de jeter quelque doute sur la sûreté de la restitution. Mais cette divergence est purement imaginaire. D'abord la version de Jan que vous citez, celle de ses *Musici scriptores* (1895), a été annulée par lui-même dans ses *Melodiarum reliquiae* (1899). La première a été copiée par lui sur ma transcription du *Bulletin de correspondance hellénique* de 1894, p. 607, à une époque où l'on n'avait encore déterré que quelques éclats du 2^e hymne. Pour la seconde, il a reproduit ma seconde et complète édition dans le *Bulletin de correspondance* de 1895, pl. XIX. Dans ces deux transcriptions je m'étais conformé, comme c'est l'usage dans les éditions scientifiques, à la tessiture conventionnelle des notes grecques adoptée par Gevaert, etc., et aussi à la règle que la brève se traduit par une croche, la longue par une noire. Voilà pourquoi, dans ma 2^e édition, ces trois mesures se présentent sous l'aspect suivant :



C'est exactement ce que donne Jan dans ses *Melodiarum reliquiae*, p. 23. La durée de la 1^{re} note est certaine, sa hauteur incertaine, le signe grec ayant disparu sur la pierre, on peut donc sup-

pléer ce que l'on veut. Lorsqu'il s'est agi de faire exécuter l'hymne en public nous avons trouvé, Boellmann et moi, que la tessiture du morceau, tel qu'il était noté dans le *Bulletin*, était trop aiguë, et nous l'avons descendue d'une seconde majeure, ce qui, au point de vue musical, n'offre aucune importance. Nous avons doublé la durée de toutes les notes, adoptant la mesure 5/4 au lieu de 5/8, pour éviter une exécution trop précipitée, et enfin, comme la 1^{re} note était arbitraire, nous avons substitué au saut de tierce un élan de sixte, ce qui a donné finalement la transcription que vous citez sous mon nom et qui a paru dans la *Revue des études grecques* (1897).



En réalité, vous le voyez, il y a identité complète entre cette transcription et l'autre, préférée par Jan, la seule différence mélodique portant sur la note initiale qui est *ad libitum* et que Jan, comme moi, a donnée comme *restituée*, ce que vous avez omis de noter. Il n'est donc pas exact de dire qu'entre les deux textes il y a « une nuance ».

Excusez-moi d'entrer dans ces détails un peu arides ; mais vous êtes trop imbu des véritables méthodes de l'érudition pour ne pas savoir qu'en matière de science il n'y a pas de minuties, ou plutôt que la vérité est faite de minuties. C'est dans son intérêt que je vous serai obligé de placer les lignes qui précèdent sous les yeux de vos lecteurs.

Croyez à mes sentiments très distingués.

Théodore REINACH

1^o En disant, d'après « un de ses proches », que M. Th. Reinach, au moment où il s'est occupé des hymnes delphiques, n'était pas un musicien préparé à pareille tâche, mais qu'il avait fait aussitôt le nécessaire, je ne croyais nullement le diminuer, je pensais au contraire faire honneur à son courage et à sa faculté d'assimilation. (Je lui indique, par lettre privée, celui « de ses proches » qui m'avait donné un renseignement sur l'état de ses connaissances musicales ; une discussion sur ce point serait oiseuse pour le public.)

2^o J'enregistre bien volontiers un détail qui est un supplément d'information, et non une rectification : M^{me} Jeanne Remacle a « créé » le premier hymne. Voilà qui est entendu.

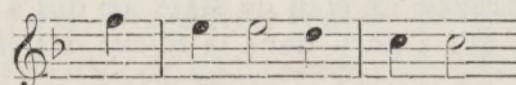
3^o Sur la question la plus importante, celle de savoir s'il n'est pas exact de dire que le second hymne « ne contient rien d'essentiel qui, pour un musicien, puisse être objet de certitude » :

Je regrette bien d'avoir à contredire sur ce point un des hommes les plus distingués de notre temps (ce sont les termes dont se servait récemment M. A. Croiset, qui est un bon juge), un savant qui, par surcroît, est un collaborateur de la *Revue musicale* et un de ses abonnés de la première heure ; mais la lettre de M. Reinach ne fait que confirmer ce que j'ai dit. Si le lecteur veut bien la revoir avec attention, il s'en convaincra facilement. En tout cas, il a les moyens de se prononcer. Je serais très obligé à M. Reinach de nous fournir une explication sur le point suivant, car je vois qu'en matière purement musicale, nous ne parlons pas toujours la même langue :

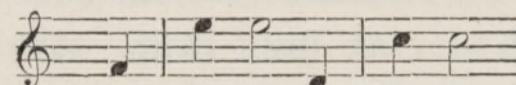
M. Reinach rappelle que le signe de la première note a disparu de la pierre, et il ajoute, ce qui est singulier, que cette note est *ad libitum*. Ces derniers mots, en musique, ont un sens très précis : ils s'appliquent à l'exécution d'un texte, jamais à la constitution de ce même texte. M. Reinach, sans aucun droit, affirme cependant que la note *absente* est une note *ad libitum*. Ce n'est pas un lapsus de sa part ; il insiste à plusieurs reprises : « on peut, dit-il, suppléer ce que l'on veut » ; et encore : « cette première note est arbitraire ». C'est bien là, je crois, le défaut essentiel de la méthode suivie : croire que là où il y a une lacune

on peut la combler librement. L'abstention pure et simple serait plus correcte, et certainement plus « scientifique ».

Un changement, un simple déplacement est chose grave. Beethoven commence ainsi un andante :



Si je lui fais dire :



il y aura, entre ces deux versions, plus qu'une « nuance ».

Je répète que nous ne savons rien, — absolument rien, — de ce qu'il serait indispensable de connaître pour donner une exécution admissible de ce second hymne delphique. C'est peu de dire que nous ignorons la tonalité, le mouvement, tous les détails de l'exécution : nous ignorons la mélodie elle-même (une soixantaine de notes faisant défaut) ; et, des notes qui sont connues, nous ignorons la valeur exacte de durée. Déduire cette valeur de « l'usage » — quel usage ? celui des compositeurs grecs ? (!) — et de la nature du texte littéraire est un procédé trop simpliste et antiartistique. On ne fait pas de la musique pratique avec des idées générales de métricien. Il est exact qu'en principe, une syllabe brève doit correspondre à une croche, une longue à une noire (selon la base d'évaluation qu'on adopte) ; mais il est non moins exact que cette règle souffre de nombreuses exceptions, et que le rythme musical — les théoriciens antiques l'ont dit maintes fois — n'est pas l'esclave du rythme verbal. Il faudrait donc savoir, en l'espèce, où se plaçaient ces exceptions ; nous ne le savons pas. — J.C.

— J'ai reçu la très originale lettre suivante, que je reproduis *in extenso* :

Paris, 16 juin 1907.

MONSIEUR,

Je viens de lire votre livre : *la Musique, ses lois, son évolution*. Pour l'avoir acheté, je ne m'estime pas quitte envers l'auteur. Permettez-moi donc de vous soumettre quelques observations personnelles et sincères, précises et vérifiées, qui ne paraissent pas s'accorder avec cette idée, la vôtre si j'ai bien compris, que la pensée musicale procède de je ne sais quelle inspiration particulière et supérieure.

Vous l'avouerai je d'abord ? L'opinion de Wagner ou de Beethoven ne m'émeut pas du tout. Le génie est un vin fumeux dont se grise aisément son propriétaire. De presque tous les grands hommes le mot de Gœthe est vrai : « Il se croit l'égal du Dieu qu'il cherche, il n'est que l'égal de l'esprit qu'il conçoit. »

Ces opinions, d'ailleurs, vous ne les avez pas prises à votre compte, non plus que celles de quelques philosophes allemands dont le mysticisme homœopathique, *obscura obscuris solvuntur*, n'éclaircit rien.

Vous êtes effectivement trop pondéré, trop fin, pour tomber dans ces imaginations Raisonnable, éclectique, impartial autant que vous le pouviez, avec quelques éclairs d'enthousiasme qui siéent au sujet, votre sentiment propre paraîtrait la sagesse même s'il n'était exprimé parfois en termes que vous voudrez bien me pardonner de trouver excessifs.

Page 2 : « On a pu dire que devant le sublime intérieur où ils nous élèvent, le sublime extérieur « de l'océan était vulgaire, celui des étoiles glacé. »

Ne vous seriez-vous jamais promené dans la campagne pendant l'été, aux heures où le ciel étoilé verse sur les plaines odorantes et sonores, sur les villages accablés des travaux et de la chaleur du jour, le calme, la fraîcheur et le silence de la nuit ?

Page 27 : « La musique est comme au dernier terme d'une série, etc... »

Une pensée de Platon, de Virgile, de Lamartine, quand elle est claire, se traduit aussi faci-

lement qu'une lettre d'affaires. Ce qu'on ne peut pas faire passer dans une autre langue, c'est sa forme, sa musique. On conçoit dès lors, sans avoir besoin d'imaginer une classification dont la musique occuperait le sommet, qu'une symphonie, où la forme absorbe la pensée au point que celle-ci n'existerait plus sans celle-là, soit intraduisible.

Ailleurs, vous parlez de sentiments créés par la musique (p. 46), de certains domaines reculés de la vie morale qu'elle aurait révélés (p. 333).

Autant d'exagérations, à mon avis. A en juger par le ton général de votre livre, il semble que vous considériez la musique comme une grande dame et la littérature comme une bourgeoisie arrivée, ou plutôt que vous voyiez dans celle-là le chef-d'œuvre de l'intelligence des hommes, la plus haute tige de la merveilleuse gerbe de l'art humain.

Tous les paradoxes ne sont pas des erreurs, tant s'en faut, et je souscrirais volontiers à celui-ci — car j'adore la musique — si je n'en étais empêché par certaines analogies troublantes que vous apprécierez.

D'après mes impressions, voici ce qu'on éprouve généralement en écoutant une belle symphonie : on respire un air plus léger, on est transporté, ravi, c'est un état délicieux ; les soucis s'envolent et dans l'esprit délivré passent confusément une foule de choses, souvenirs évanouis, affections éteintes, ineffables désirs, velléités de s'élever par de nobles moyens ; puis à cette exaltation heureuse succède peu à peu, si l'audition se prolonge, une sorte de sommeil lucide pendant lequel l'orchestre, par degrés s'apaisant, n'est plus finalement qu'un murmure d'eaux courantes, un bruissement du vent dans la forêt prochaine.

Eh bien, cet affranchissement délicieux de la personne physique et morale, cette puissance d'évocation du passé, ces vagues désirs, ces ambitions généreuses, tout cela se trouve au fond d'un verre d'absinthe. C'est une expérience que j'ai faite quelquefois et presque toujours avec succès en sortant du Châtelet ou du théâtre de la rue Blanche. Les effets sont identiques, jusqu'au sommeil exclusivement. Faudrait-il en conclure que les alambics de M. Pernod fils distillent de la pensée musicale et que la Fée verte est proche parente de la Muse d'Haydn et de Beethoven ?

Autre fait du même genre :

J'ai passé l'hiver dernier à Nice. Tous les matins, j'allais au Palais de la Jetée entendre de la musique. Assis à l'extrémité de la salle voisine des lavandières du Paillon, devant la mer éblouissante fermée au loin par le cap Ferrat et le Mont-Boron dont les blanches villas étagées reposent dans les oliviers comme des colombes endormies, j'écoutais l'orchestre dans des conditions de réceptivité idéales.

Un jour, — on jouait une sélection de la *Bohème* de Puccini et de l'*Hérodiade* de Massenet, — je sentis très nettement cette musique morbide et liquéfiante ruisseler sur ma peau comme un flot continu d'eau tiède. Je connaissais la vertu des aspersions prolongées d'eau tiède pour en avoir usé contre l'insomnie et je retrouvais la même sensation de mains douces, de mains souples et rapides, de mains fluides qui glissent sur le corps, caressent les papilles épanouies, vous apaisent, vous séparent sans secousse de la vie réelle pour vous plonger finalement dans un assoupissement léger et bienfaisant comme un sommeil d'enfant.

Cette observation, que j'eus l'occasion de contrôler pendant la saison, ne s'applique, bien entendu, qu'à certaines parties de la musique italienne et de la musique de Massenet, — les plus voluptueuses, les plus charnelles, les plus dissolvantes.

Ainsi, des agents matériels et grossiers possèdent sur moi le même pouvoir que la pensée musicale d'un maître, et je n'ai jamais remarqué, au contraire, que leur action eût rien de commun avec les impressions que j'éprouve en lisant les poésies les plus musicales, les proses les plus harmonieuses. Ne serait-ce pas que celles-ci participent davantage de l'esprit et sécrètent des jouissances plus hautes et plus pures ?

Avant de connaître votre livre, Monsieur, il m'était arrivé de dire en regardant la *Joconde* : si j'étais peintre et que j'eusse à représenter la Musique, je lui donnerais ce visage mystérieux, impénétrable et charmant.

Maintenant que je le connais, c'est encore ce que je dirais. Mais je ne saurais assez vous remercier des heures fort agréables que j'ai passées en votre société, ni trop m'excuser de cette lettre démesurément longue et personnelle.

Veuillez agréer, etc.

Alexis CLÉMENT.
121, rue Saint-Lazare.

« Tout cela se retrouve au fond d'un verre d'absinthe. » Voilà les paroles que je retiens surtout de la lettre de mon honorable correspondant. Elles sont effrayantes, car je crois que le fait est exact. Ainsi, dans sa *Psychologie des sentiments*, M. Ribot, ramenant à l'unité tous nos états affectifs, identifie la douleur que donne une névralgie avec celle qu'exprime Michel-Ange dans ses *Sonnets*.

Cependant on m'accordera bien que si notre nature est *une* et s'il est radicalement faux de séparer le physique du moral, les causes et les suites de nos états d'émotion peuvent être très différentes. Il y aurait un livre à écrire là-dessus — si on n'en avait déjà écrit plusieurs sur ce sujet. En tout cas, je retournerais volontiers la comparaison faite par M. Clément, et je dirais au buveur d'alcool ou au fumeur d'opium : ce que vous trouvez au fond de votre verre ou de votre pipe, la musique vous le donnera tout aussi bien. Cultivez donc la musique !

En ce qui concerne l'opinion que j'ai défendue, qu'on me permette de citer quelques lignes des pages 29 et 30 :

« Parmi les nombreux caractères de la musique, il y en a un certain nombre que l'on trouve *ailleurs que dans la musique..* mais il en est un qu'on *ne retrouve nulle part ailleurs.* » C'est ce dernier que j'ai dégagé, en constatant le fait d'une « pensée musicale », affranchie des concepts et des formules verbales. Quelle est la nature exacte de cette pensée ? Je crois qu'il est impossible de le dire, et je me suis franchement récusé sur ce point. — J. C.

L'orchestre de l'« Orfeo ».

Claudio Monteverde né à Crémone en 1566, fit représenter son opéra *Orfeo* en 1607. La présente année est donc l'anniversaire trois fois centenaire de cette date importante de l'histoire musicale.

Elles ont l'existence tenace, les légendes. En matière d'histoire musicale surtout, où je ne sais si jamais, dans bien des cas, il sera possible de leur substituer la vérité pure et simple. Car une fois lancées dans le monde par la précipitation, l'inexpérience ou la trop ardente imagination de quelque enthousiaste exégète, elles vont, courrent, grandissent. Les livres les plus doctes et les plus recommandables les accueillent et se les transmettent. Et désormais, investies d'une autorité sans cesse accrue, elles se prélassent superbes, dédaigneuses à jamais de l'humble témoignage des faits.

C'est à propos de l'*Orfeo*, de Monteverde, au sujet de quoi la *Revue musicale*, dernièrement, publiait un article traduit de M. Mantovani, que j'ai pu constater une fois de plus leur force de résistance. En ce travail se reproduisent certaines allégations dont l'examen, non prévenu, de cette partition célèbre dénoncerait vite, cependant, l'inexactitude. Au cours de ces dernières années, ce beau drame lyrique fut plusieurs fois exécuté presque en entier au concert. Il a été l'objet de plusieurs études conscientieuses et disertes. Le génie et le style du musicien ont été analysés par des écrivains excellents.

Pourquoi n'en est-il aucun qui n'ait, plus ou moins, fait accueil à certaines considérations, fort inexactes, sur tel des traits jugés les plus caractéristiques : le rôle et la disposition de l'orchestre ?

Citons textuellement M. Mantovani : « Son innovation capitale de (Monteverde), dit-il, fut de faire concourir efficacement, et comme nul ne l'avait fait encore, les instruments de l'orchestre à la variété et à l'éclat de l'action scénique, grâce au développement du langage orchestral. Car Monteverde ne se servit pas, comme ses devanciers, des instruments pour accompagner simplement le chant :

il choisit un groupe, une famille d'instruments pour soutenir, pour caractériser en quelque sorte tel ou tel des personnages du drame...

Ce fait prétendu, à savoir que chaque personnage de l'*Orfeo* marche, comme s'exprime un autre commentateur, accompagné d'un groupe d'instruments à lui propre, voilà la légende. Mais c'est une légende. En conviant le lecteur à feuilleter, page à page, la partition d'*Orfeo*, j'espère lui prouver qu'elle ne repose sur rien. En outre, l'examen ne sera pas inutile pour se former une idée véritablement juste et précise de la façon dont le compositeur, suivant exactement là-dessus l'usage de son temps, entendait la disposition et l'emploi des instruments.

* *

Immédiatement après la page de titre de l'*Orfeo*, dans l'édition originale de 1609 (1), le compositeur a donné la liste des instruments qu'il exigeait, côté à côté avec celle des personnages du drame. Cette liste a été souvent reproduite. Je la citerai cependant, car elle appelle quelques réflexions, pour quoi il est utile de l'avoir sous les yeux. La voici donc une fois de plus :

Deux *Gravicembali* (clavecins) ; deux *Contrabassi da viola* ; dix *viole da brazzo* ; une *Arpa doppia* ; deux *Violini piccoli a la francese* ; deux *Chitaroni* (grands luths ou théorbes) ; deux *Organi di legno* (orgues portatifs, jeux de flûte bouchés) ; trois *Bassi di gamba* ; une *Regale* (orgue portatif, jeu d'anche) ; quatre *Tromboni* ; deux *Cornetti* ; un *Flautino alla vigesima seconda* (petite flûte à bec aiguë, deux octaves au-dessus de la note écrite) ; un *Clarino* (1^{re} trompette) ; trois *Trombe sordine* (trompettes avec des sourdines).

Soit, en tout, trente-six instruments. N'en concluons pas cependant que l'orchestre de l'*Orfeo* comptât trente-six instrumentistes.

Tous les virtuoses de ce temps en pratiquaient indifféremment plusieurs, et comme ces instruments ne jouent ici jamais tous ensemble, il n'y a aucune raison de croire que Monteverde ait rien changé aux habitudes courantes, puisque ce n'était point nécessaire.

Au surplus, cette liste ne concorde pas toujours avec les indications contenues dans la partition, relativement au nombre des instruments. Pour ceux jouant par famille, comme les *Viole da brazzo*, la partition n'en indique que cinq au maximum. Cela doit s'entendre évidemment de cinq parties différentes, dont chacune était exécutée par deux musiciens. Même remarque pour les *Contrabassi da viola*, qui devaient être aussi deux à jouer l'unique partie que le compositeur a écrite. Et peut-être bien les trois *Bassi di gamba* qui ne figurent nulle part que dans un chœur, avec les trombones, devaient-elles se joindre aux autres violes pour les ritournelles et symphonies.

Toutefois, il y a des différences plus marquées. C'est ainsi que la musique exige cinq trombones (et non pas quatre) partout où figurent ces instruments. La ritournelle des bergers au deuxième acte est écrite pour deux *Flautini*, au lieu

(1) Cette édition originale est aujourd'hui fort rare et aucune bibliothèque française ne la possède. Mais R. Eitner en a donné la réimpression en sa réédition d'*Orfeo*, au dixième volume de sa collection *Publikation älterer, praktischer und theoretischer Musikwerke...* Si la réalisation des basses chiffrées d'Eitner laisse fort à désirer, il a du moins reproduit intégralement tout ce que contient l'original, texte musical et annotations, sauf quelques coupures peu importantes qu'il indique d'ailleurs.

d'un seul inscrit sur la liste liminaire, et pareillement, en divers endroits, trois *Chitaroni*, et non deux seulement, sont expressément requis.

Quoi qu'il soit des raisons de ces inexactitudes, il importe peu. Considérons maintenant brièvement la nature et l'emploi de ces divers instruments.

Premièrement, éliminons le *Clarino* et les trois trompettes, qui ne paraissent que dans le prélude. Ce prélude, intitulé *Toccata*, semble d'une valeur musicale infime. En réalité, ce n'est rien de plus qu'une sorte de fanfare d'appel, destinée à prévenir les auditeurs que le spectacle va commencer.

Si suona avanti il levar dela tela tre volte con tutti li stromenti : « Elle se joue avant le lever du rideau, trois fois, avec tous les instruments », dit une note.

Nous retrouverons plusieurs fois cette mention : *con tutti li stromenti*, qu'il faut se garder de prendre au pied de la lettre. Etant donnée la nature de cette *Toccata*, il est difficile de croire qu'elle ait pu être jouée autrement que par des instruments à vent, et les trompettes seules avec les trombones, par exemple, y suffiraient très bien. En tous cas, elle est écrite à cinq : *Clarino*, *Quinta*, *Alto* et *Basso*, unis, *Vulgano* et *Basso*. Ces appellations, peu usitées, sont, nous le savons, celles dont on désignait les diverses parties de trompettes dans une fanfare à plusieurs voix. Et la musique ici n'emploie nulle part d'autres notes que les harmoniques naturels de la trompette simple. Les deux voix graves, *Vulgano* et *Basso*, répètent à chaque mesure, en pédale, la dominante et la tonique du ton (1). On peut, si l'on veut, les supposer jouées par les trombones : les parties dites *Quinta*, *Alto* et *Basso* unis représenteraient, avec le *Clarino*, les trois trompettes indiquées sur la liste.

Arrivons aux instruments qui remplissent au cours de la pièce un rôle vraiment musical. Si on en examine la nature, on découvre immédiatement qu'il en est de susceptibles de réaliser seuls une harmonie complète. D'autres, au contraire, n'apparaîtront propres qu'à exécuter isolément une partie monodique, plus ou moins mélodique. Certains se montrent isolés : d'autres, comme l'indique la partition, se groupent par famille, chaque famille comptant plusieurs voix de même espèce mais de diapasons divers.

Cette distinction entre instruments harmoniques (clavecins, orgues, luths), dont un seul suffit à un accompagnement complet, et instruments mélodiques qu'il est nécessaire de soutenir par d'autres, nous n'ignorons pas que les contemporains l'avaient déjà faite. On la trouve exposée avec les conséquences qu'elle comporte dans les ouvrages théoriques. Par exemple, pour prendre un livre paru justement au moment de l'exécution de l'*Orfeo*, le compositeur et théoricien siennois Agostino Agazzari (2) en expose tout au long les consé-

(1) Par une erreur singulière, répétée partout depuis, lors de l'exécution de l'*Orfeo* à la *Schola cantorum*, on s'est avisé de faire exécuter, après deux reprises de cette *Toccata* de trompettes, la ritournelle expressive à cinq violes qui suit, en finissant par une troisième répétition de la *Toccata*. L'ouverture devient ainsi une sorte de petit morceau composé, avec un effet de contraste intéressant. C'est là cependant une fausse interprétation résultant de la disposition typographique du texte.

La ritournelle des violes est en réalité la ritournelle du Prologue qui suit. Mais l'indication « *Prologo* » ne vient qu'après le texte musical de la ritournelle. Il en est d'ailleurs ainsi au commencement de chaque acte, où la symphonie initiale précède toujours le titre. A première vue, la ritournelle du Prologue en semble donc indépendante. Et l'on crut ainsi qu'elle ne faisait qu'un avec la *Toccata* qui la précède immédiatement et dont rien ne la sépare.

(2) Agostino Agazzari, noble Siennois, né en 1578, excellent organiste et compositeur, membre

quences dans son traité *Del sonare sopra'l basso continuo con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto* (Sienne, Dom. Falcini, 1607).

Il y classe les instruments connus de son temps en deux catégories bien distinctes. Les uns constituent le *fondamento*. « Ceux-là, dit-il, constituent l'appareil harmonique sur quoi le chant se meut ; ils tiennent l'harmonie ferme, sonore et continue, à l'effet de soutenir la voix. » Les autres, par les passages et les contrepoints qu'ils superposent à l'harmonie, la rendent plus agréable et plus sonore. Le luth, la harpe, le violon surtout (Agazzari, comme les Florentins, dédaigne les instruments à vent), seront les principaux des instruments chargés de la partie dite *ornamento*.

Diverses raisons, qu'expose Agazzari et que Doni et d'autres reprendront après lui, firent presque immédiatement attribuer à la réalisation du *fondamento* les instruments *di corpo*, comme disaient les Italiens, c'est-à-dire ceux qui pouvaient, isolés réaliser une harmonie complète : l'orgue, le théorbe ou ses similaires, le clavecin surtout. Un seul virtuose suffisait donc, à la rigueur, pour accompagner le chanteur, supprimant ainsi la difficulté de concerter à plusieurs, avec l'embarras des copies et des répétitions qu'aurait nécessitées un groupe analogue à notre quatuor d'orchestre. Et ce virtuose pouvait facilement suivre l'acteur, à qui le style récitatif imposait une déclamation plus libre, plus flottante, moins astreinte à une mesure stricte.

Monteverde, là-dessus, suit l'usage commun. Tout ce qui, dans l'*Orfeo*, est récit ou air interprété par un seul chanteur soliste (ou même par deux), tout ce qui n'est pas chœur en un mot, est accompagné (sauf un ou deux passages) par les instruments *di corpo* seuls, c'est-à-dire par les deux clavecins, les trois *chitarroni* ou les deux *organi di legno* de son orchestre. La régale et la harpe double, quoique instruments du même genre, ne sont utilisées que dans les chœurs, à titre de remplissage.

Les passages où l'orchestre se borne à ces seuls instruments constituent certainement plus des trois quarts de l'œuvre. Que ce soit Orphée, Eurydice, Pluton, Caron ou tout autre personnage qui récite en scène, la couleur sonore de cet accompagnement n'est pas modifiée sensiblement. Il est impossible de découvrir là rien qui légitime cette assertion : qu'à chaque personnage est affecté un groupe d'instruments.

Cependant si aucun essai de pittoresque et d'expression par le timbre ne se peut découvrir, il est facile de démêler certaines autres intentions intéressantes.

La plus visible et qui tend sensiblement à l'expression, c'est le souci de graduer les sonorités. Monteverde vise à obtenir des nuances d'intensité avec des instruments qui, tels que le clavecin ou l'orgue, ne se prêtaient, individuellement, à aucune variation de *piano* ou de *forte*. S'agit-il de soutenir une ritournelle instrumentale à deux instruments *soli*, deux petits violons à la française, par exemple, ou deux *flautini*, comme au début du second acte ? Un clavecin, deux *chitarroni* y suffiront. La ritournelle est-elle jouée à cinq parties par le groupe des dix *viole da braccio* ? Ce ne sera pas trop de deux clavecins et de trois *chita-*

de l'Académie des *Intronati*, passa plusieurs années de sa vie en Allemagne au service de l'empereur Mathias. De là, il vint à Rome comme maître de musique de Saint-Apollinaire (1602), puis du Séminaire romain (1606). Il acheva sa carrière à Sienne en qualité de maître de chapelle de la cathédrale et y mourut en 1645. C'est un des artistes qui, à la suite de Viadana, ont le plus contribué à répandre et à populariser l'usage de la basse continue.

roni avec, en plus, un *contrabasso di viola* pour soutenir la basse. Quelquefois la harpe (*balletto* du 1^{er} acte), voire même les orgues (ritournelle servant de prélude à l'acte V) renforceront l'ensemble. Pour accompagner la voix d'un soliste, ce sera assez, en général, d'un seul instrument à clavier, clavecin ou orgue, avec un *chitarone*. Quelquefois cependant, à ce qu'il semble dans les passages destinés à être mis spécialement en valeur, une basse de *viola da braccio* double la note la plus grave, la basse de l'harmonie.

Le choix de l'instrument à clavier, pour la même raison, ne paraît pas non plus indifférent. Il est intéressant de chercher pourquoi l'orgue, parfois, supplée le clavecin, l'instrument, malgré tout, de beaucoup le plus fréquemment employé.

Autant qu'on en puisse juger, l'orgue représente une nuance de *piano* plus marquée. Quand il joue seul, sans le concours du *chitarone*, nous aurons, réalisé, le *pianissimo* le plus tenu que puisse comporter l'orchestre de Monteverde.

Cette intention s'affirme avec évidence vers la fin de l'acte III, au moment où Orphée vient supplier Caron et les esprits infernaux de lui livrer l'accès du sombre royaume. Ses touchantes prières sont accompagnées de divers instruments (du moins pour les ritournelles), et la douceur de ces chants, impuissante à toucher le cœur de ces farouches gardiens, a réussi à assoupir leur vigilance. Caron dort. Le poète, pendant ce sommeil, monte en sa barque et franchit le fleuve funèbre

Ei dorme, e la mia cetra
Se pietà non impetra
Nel indurato core,
Almen il sonno fuggir al mio cantar
Gl' occhi non ponno (1)....

C'est dans la barque qu'il chante et — le texte le dit expressément — *al suono del organo di legno solamente*.

Ce désir de réaliser ici l'harmonie la plus douce et, si l'on peut dire, la plus silencieuse, s'explique suffisamment par la situation. L'emploi de l'orgue à cet endroit montre donc qu'entre toutes celles de l'orchestre sa voix représentait la plus extrême nuance possible de *pianissimo*. Et celle-là seule bien entendu, puisqu'un jeu d'orgue est naturellement impropre à parler avec une intensité variable à volonté.

Par une association d'idées assez naturelle, confirmée d'ailleurs par la tradition, une sonorité extrêmement réduite paraissait particulièrement propre à traduire des sentiments douloureux, à rendre le deuil ou la tristesse. Toutes les fois qu'apparaîtront dans l'*Orfeo* des idées de cette nature, nous verrons donc l'*organo di legno* prendre la place du clavecin pour la réalisation de la basse continue, quel que soit d'ailleurs le personnage en scène. Il ne figure point, même à titre de renforcement des forces sonores de l'orchestre dans les chœurs, au premier acte, ni dans la première partie du second, consacrés tous deux à la peinture de l'allégresse des bergers et des transports amoureux du chanteur. Mais voici la Messagère... elle vient annoncer le sort funeste d'Eurydice :

O caso acerbo!....

(1) .. Il dort : et si ma lyre n'a su toucher de pitié son cœur impitoyable, du moins mon chant fit-il que ses yeux n'ont pu fuir le sommeil...

Dès les premiers mots, le clavecin se tait et les sons languissants et étouffés de l'orgue, soutenus des accords d'un seul *chitarone*, accompagnent la voix. Un pasteur interroge :

Qual suon dolente
Il lieto di pertuba ?...

L'accompagnement précédent reprend (clavecin et *chitarone*), souligné d'une basse de *viola di brazzo*. Et les deux combinaisons d'alterner, suivant le dialogue des personnages, jusqu'à ce que, après le long récit de la Messagère, la funèbre vérité ait pénétré tous les cœurs. L'orgue s'impose alors. Sa douce et triste voix soutient uniformément les plaintes d'Orphée, les mélancoliques réflexions des bergers ou leurs gémissements concertés, tout aussi bien que la symphonie des violes qui précède le dernier chœur.

C'est assurément une lecture trop rapide de cette scène finale (dont l'effet, à l'exécution, est admirable) qui a dû contribuer à accréditer cette opinion, qu'à chaque personnage du drame est affecté un instrument ou un groupe instrumental spécial. En effet, à l'apparition de la Messagère, l'orgue résonne à l'orchestre et celle-ci ne chantera plus sans qu'il se fasse entendre. Il est donc, si l'on veut, permis de dire que ce rôle, important malgré sa brièveté relative, comporte un accompagnement d'une couleur à lui propre. Sans doute. Mais tout simplement parce que le personnage ne traduit qu'un unique sentiment. Messagère de mort, la nymphe, compagne d'Eurydice, ne paraît que pour annoncer la funeste nouvelle. A sa venue, la tristesse et les larmes envahissent ces bois où régnait la joie la plus douce. Il faut bien que sa voix s'accompagne d'une voix non encore entendue. Mais celle-ci ne lui est point réservée. La douleur des autres protagonistes y aura tout aussi bien recours.

Assurément, l'apparition d'une sonorité nouvelle souligne puissamment l'arrivée du personnage. C'est un trait de génie, peut-être inconscient, d'avoir musicalement traduit de la sorte l'effet de ce coup de théâtre. Il n'en demeure pas moins vrai qu'il n'y a rien là pour justifier la légende (1).

Clavecins, *chitarone* ou orgue ne constituent pas, on peut le croire, un orchestre bien coloré. Le caractère schématique de leurs accompagnements, simple base harmonique à la voix du chanteur, se marque d'ailleurs encore mieux par ce fait qu'ils ne sont jamais écrits tout au long, mais représentés par

(1) Quel que soit d'ailleurs l'effet expressif de cette scène finale, il faut se garder de penser que, si Monteverde a jugé le timbre particulier de l'*organo di legno* particulièrement propre à l'expression des sentiments tristes, il ne s'en est servi que dans ce seul cas. Ce qui est certain, je le répète, c'est qu'il l'a considéré comme le moyen de réaliser pratiquement une certaine nuance d'intensité, le *pianissimo*.

Or l'emploi d'une telle nuance, pour lui comme pour nous, se justifie de mille manières. L'accompagnement de l'orgue paraît donc, dans l'*Orfeo*, en divers endroits d'expression fort différente. J'ai cité le passage du sommeil de Caron. Je pourrais ajouter tout le cinquième acte de la pièce, où Apollon vient consoler le chanteur et l'enlever avec lui dans les cieux. Les discours du dieu sont loin de traduire les mêmes sentiments que les plaintes d'Orphée. Toute cette scène, qui donne plutôt une impression de sérénité supraterrestre, est accompagnée cependant de l'orgue et du *chitarone*. (*Duo organi di legno e duo chitaroni sonando l'uno nel angolo sinistro della scena, l'altro nel destro*). Cette disposition curieuse permettait sans doute de réaliser certaines oppositions malaisées à discerner.

Je crois devoir rappeler que les instruments de l'orchestre de Monteverde (au moins la plupart) se trouvaient groupés derrière la scène et non à la place que nous leur donnons dans nos théâtres.

la seule note de basse. C'était aux virtuoses qu'il appartenait de réaliser *impromptu* une harmonie correcte et élégante. Mais ces dessins d'accompagnement que le compositeur dédaignait de tracer lui-même, ne pouvaient, bien entendu, prétendre à aucun effet expressif.

Tout à fait prépondérant au point de vue strictement harmonique, le rôle des instruments *di corpo* apparaît donc nul en ce qui regarde la mélodie. C'est à d'autres, à ceux chargés de réaliser l'*ornamento*, qu'il appartient de suppléer à leur insuffisance. Parmi ceux-ci, la première place revient au groupe des violes.

Les dix *viole da brazzo*, que Monteverde emploie dans son orchestre, auxquelles se joignent à l'occasion les deux *contrabassi di viola*, sont des instruments de diapason divers propres à réaliser une harmonie complète. Dans les ritournelles ou symphonies où le compositeur les met en œuvre (et ce sont les plus caractéristiques de son œuvre), cette harmonie est le plus souvent à cinq parties. C'est dire que deux instruments exécutent simultanément la même, du dessus à la basse : les contrebasses de viole doublant à l'octave la voix la plus grave (lorsqu'elles sont employées, ce qui n'est point constant). Ce groupement est tout à fait analogue, pour l'écriture et l'effet sinon pour la puissance sonore, au quatuor de nos orchestres.

L'analogie sera plus évidente encore si l'on ne se laisse pas abuser par le nom italien de ces instruments.

En effet, les *viole di brazzo* ne sont pas des violes, au sens français du mot. Ce sont tout simplement des violons, aigus et graves, désignés par un terme générique s'appliquant aux uns comme aux autres. Et il est certain que les Italiens de ce temps n'usaient communément d'aucun autre pour désigner les instruments à archet, alors relativement récents, issus de l'ancienne famille des véritables violes, dites *viole da gamba* (1).

Prætorius, qui dans son *Syntagma Musicum* a décrit dans le plus grand détail les instruments de musique usités dans les premières années du XVII^e siècle, atteste expressément que les *viole di brazzo* des Italiens n'étaient autre chose que les instruments que les Allemands nommaient *geige* ou *fidel*. Or, ce sont là les noms allemands de notre violon moderne. La figure qu'il donne d'ailleurs des *viole di brazzo* aiguës et graves est bien celle des violons et basses de violons des orchestres français. Il ajoute que ces instruments n'ont que quatre cordes, accordées en quinte, et l'accord qu'il indique est celui du violoncelle, de l'alto et du violon de nos orchestres. L'identité, donc, est complète (2).

(1) Il ne saurait être ici question d'étudier l'évolution qui, de l'ancienne viole, a tiré le violon moderne et les autres membres de sa famille, tailles, quintes et basses de violon des anciens, altos et violoncelles des modernes. Ce qui importe, c'est de ne point se laisser abuser par le sens littéral du mot *viole di brazzo* et d'y voir l'instrument aigu dont la *viole di gamba* aurait constitué la basse.

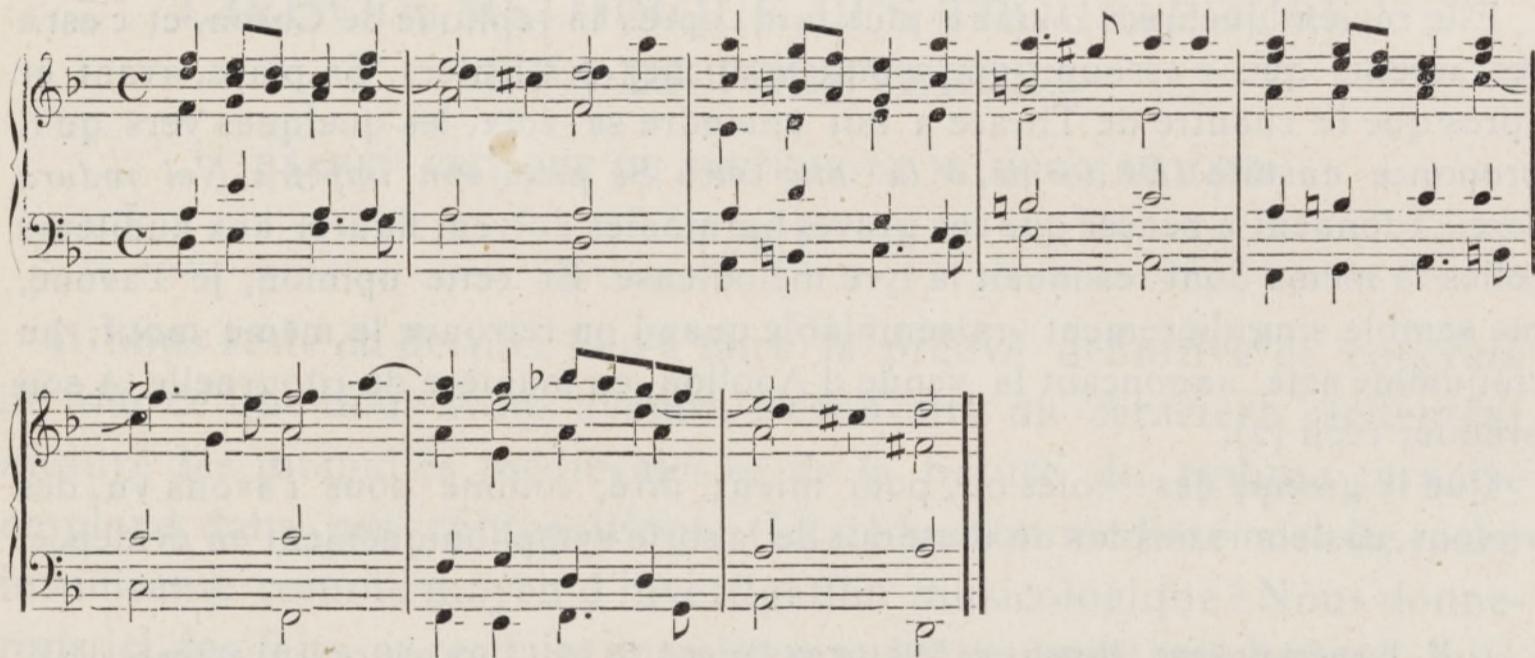
Sans doute, à l'origine, cette distinction, tirée de la façon dont l'instrument était tenu par l'exécutant, a bien dû correspondre à une différence de grandeur, et par conséquent de diapason. Il est, de plus, extrêmement probable que la transformation de la viole en violon, qui a consisté essentiellement dans la diminution du nombre des cordes (réduites à quatre et accordées par quinte au lieu de quarte), a commencé par les instruments aigus de la famille. Car ces changements tendaient surtout à en faire un instrument essentiellement mélodique comme l'est notre violon. Mais, la transformation faite, on a refait plus tard des instruments plus graves sur le même modèle. Ils ont conservé leur nom, qui ne s'expliquait bien qu'appliqué au soprano de la famille, afin de les distinguer des anciens.

(2) Cependant Prætorius connaît encore une autre variété, *Klein discant Geige*, d'une quarte plus haute que le violon et dont voici l'accord :

Les amateurs du xvi^e et du xvii^e siècle ne soupçonnaient pas encore les sonorités puissantes qui nous semblent aujourd'hui indispensables à l'orchestre. Comme les musiciens du *Ballet de la Royne* un quart de siècle avant lui, Monteverde se contente de cette petite bande de dix violons aigus et graves dont l'effet, de nos jours, paraîtrait si maigre. A cet ensemble modeste il confie les plus significatives symphonies de son drame lyrique sans pour cela les affetter le moins du monde, non plus, à tel personnage plutôt qu'à tel autre.

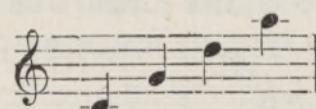
Les thèmes de ces ritournelles (car, il faut le redire, ce petit orchestre n'accompagne jamais la voix, si ce n'est pour doubler les chœurs) expriment des sentiments fort divers. Il en est qui reviennent plusieurs fois au cours de l'ouvrage, avec intention évidemment, mais sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude quelle signification précise le musicien entendait leur conférer. Le rappel de thèmes n'en constitue pas moins un procédé intéressant.

Voyons, par exemple, la symphonie si expressive par quoi s'ouvre le drame, immédiatement après la *Toccata* des trompettes :



Après avoir servi de prélude au Prologue (que remplit un seul personnage allégorique, la Musique, dont le récit est aussi coupé par des reprises de la même phrase), cette symphonie se présente comme introduction au premier acte, lequel, ainsi que la première moitié du deuxième, jusqu'à la venue de la Messagère, forme une scène pastorale d'allégresse paisible. Après les déplorations de la fin du deuxième acte, le thème reparaît une fois encore. Et quand Orphée a quitté le sombre royaume où, une seconde fois, il a perdu sa tendre Eurydice, c'est la même mélodie qui, au début du dernier acte, ramène ses plaintes, qu'Apollon viendra bientôt apaiser.

N'est-il pas permis, au moins à titre de vraisemblable hypothèse, de supposer que le musicien s'est proposé de traduire ainsi musicalement un des décors de

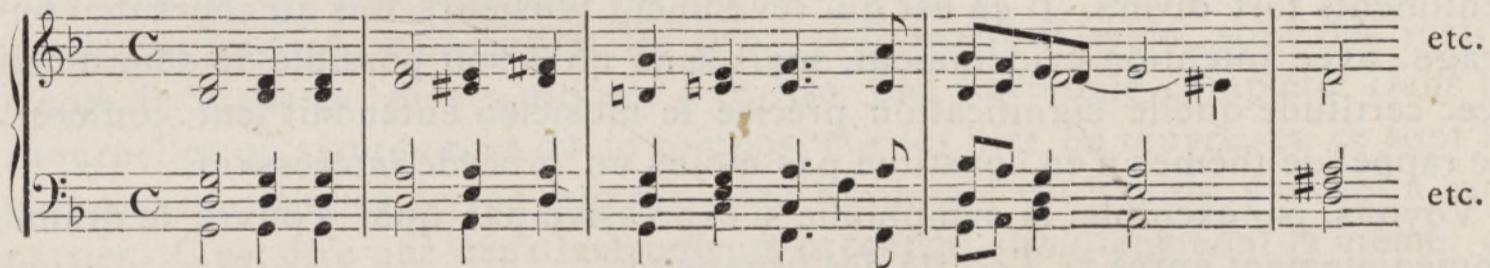


C'est là très probablement l'instrument que Monteverde introduit dans l'*Orfeo* sous le nom de *Violino piccolo alla francese*, et dont il se sert très épisodiquement.

Sur l'identité des *viole da brazzo* et des violons, on peut joindre au témoignage de Praetorius celui de Landi, le compositeur du *S. Alessio* rapporté par Mersenne (*Harmonie Universelle*, IV, prop XIII) : « ... Je laisse de côté ce que le Sr Hieronymo Landi dit de la viole à bras, qui n'a que quatre cordes semblables à celles du violon... »

son drame ? Comme le premier morceau de la *Symphonie pastorale* doit exprimer les sentiments suggérés par la vue de la campagne, cette symphonie de l'*Orfeo*, sans plus d'intentions descriptives, voudrait rendre le charme des prairies et des bois où grandit l'amour du poète.

Une autre symphonie des *viole da braccio* au 3^e acte, d'un caractère tout différent celle-là, prêterait encore à des observations analogues. Ce sont les majestueux accords qui servent de ritournelle au grand air d'Orphée, quand il s'efforce de toucher de pitié Caron et les esprits infernaux gardant les abords des rivages funèbres (1) :



Elle revient quelques instants plus tard, après la réplique de Caron, et c'est à ses accents que s'assoupit un instant le nocher des Enfers. Sa place, avant et après que le chantre de Thrace a fait entendre sa voix, les quelques vers qu'il prononce ensuite (*Ei dorme, e la mia cetra Se pietà non impetra Nel indura core...*) donnent à penser que ces graves harmonies doivent figurer aux auditeurs celles-là même dont résonnait la lyre mélodieuse. Et cette opinion, je l'avoue, me semble singulièrement vraisemblable quand on retrouve le même motif, au cinquième acte, annonçant la venue d'Apollon, en manière de ritournelle à son premier récit (2).

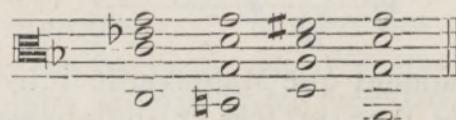
Que le groupe des violes ou, pour mieux dire, comme nous l'avons vu, des violons, en dehors des cas où il est mis de la sorte symphoniquement en évidence,

(1) M. Romain Rolland (*Histoire de l'Opéra en Europe*, p. 100) a cru que cette ritournelle devait être exécutée par cinq trombones. M. Vincent d'I dy, dans son adaptation de l'*Orfeo* en vue des exécutions de la *Schola*, a adopté également cette instrumentation.

C'est une erreur évidente. Elle provient encore de la disposition typographique de la réédition d'Eitner. Eitner a supprimé, au début du 3^e acte, une vingtaine de lignes de récitatif entre Orphée, l'Espérance et Caron. De la sorte, la ritournelle s'est trouvée faire suite immédiatement au prélude de l'acte, écrit pour les cornets et les trombones. Comme, dans le texte (ce qui arrive assez souvent d'ailleurs), aucune indication formelle ne désigne ici les instruments, on a pensé naturellement que cette symphonie à cinq parties devait être orchestrée comme la précédente, qu'elle semblait continuer.

Mais il eût suffi, pour se convaincre que ce n'était pas l'intention du compositeur, de faire réflexion qu'à la seconde apparition du thème, il s'expliquait clairement (*Questa sinfonia si sonò pian piano con viole d'i braccio, un organo di legno ed un' contrabasso di viola*). Or c'est une règle partout suivie dans l'*Orfeo* qu'une phrase qui se répète soit toujours redite par les mêmes instruments. La pensée musicale et les détails sonores de sa réalisation demeurent inséparables.

(2) Cette idée de représenter la lyre d'Apollon ou d'Orphée par des accords de violes n'était point nouvelle. Marco da Gagliano, dans sa *Dafne*, l'avait déjà mise en pratique. Au cours de ce drame lyrique, Apollon, la lyre en main, vient chanter un air. Dans sa préface le musicien a soin de recommander d'avoir pour ce passage quatre joueurs de violes, invisibles, sur le théâtre. Et quand le dieu touchera les cordes de sa lyre, ils feront entendre les quatre accords suivants :



Après ce court prélude, qu'il faudra jouer en observant de tirer l'archet « si également, dit le compositeur, qu'il semble qu'il n'y ait qu'un seul instrument », la basse continue, seul accompagnement de tout l'opéra, reprendra aussitôt.

serve encore à soutenir les chœurs, il n'y a rien là que de très naturel. Cet emploi est constant. Le rôle des instruments, en ce cas, se borne à doubler les voix, partie par partie, la partition ne portant d'ailleurs aucunes lignes de musique qui leur soient alors spécialement affectées. Il va sans dire que clavecins, *chitaroni*, orgues, harpe même exécutent simultanément la basse continue, simplement alors pour augmenter tant soit peu la sonorité. Il est assez fréquent que le musicien ait recours en plus au *contrabasso di viola*, afin de donner plus de corps à la basse. En somme, les instruments à cordes sont écrits ici comme ils le seront à l'époque classique et comme ils le sont encore.

(*A suivre.*)

Henri QUITTARD.

Musique du moyen âge

L'ŒUVRE MÉLODIQUE DES TROUBADOURS ET DES TROUVÈRES.

EXAMEN CRITIQUE DU SYSTÈME DE M. HUGO RIEMANN

(*fin.*)

Il nous reste en dernier lieu à faire la preuve définitive et concrète de tout ce que nous avons avancé, c'est-à-dire du caractère réellement mesuré des monodies médiévales et de la nature du rythme ternaire employé dans ces compositions. La déduction médiate a-t-elle paru insuffisante comme moyen d'investigation musicologique ? Nous donnerons ici des faits, et ces faits entraîneront les mêmes conclusions auxquelles la logique du raisonnement nous a précédemment amenés.

1^o Nous avons dit plus haut que l'*ars mensurabilis* a connu la monodie mesurée : nombre de documents de l'époque franconienne en effet sont là pour l'attester.

Les manuscrits dont la notation est encore un système obscur et dont il s'agit de prouver le caractère mesuré, — les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris (franc. 844, 845, 847, 12615, 24406 ; nouv. acq. franc. 1050), le chansonnier de la bibliothèque de l'Arsenal 5198, — ne remontent pas plus haut que le second tiers du XIII^e siècle. Les signes paléographiques et la présence dans ces manuscrits de pièces dont la date est certaine en font foi. Nous en dirons autant des chansonniers provençaux de Paris (Bibl. Nat., fr. 22543) et de Milan (Bibl. Ambrosienne, R. 71. suppl.), où les mélodies sont notées. L'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* de Florence (Bibl. Laurent. Plut. xxix, 1) contient des poésies latines, où il est fait allusion à des événements survenus dans les quarante premières années du XIII^e siècle, et l'écriture

du manuscrit ne paraît pas antérieure à la fin du même siècle. Le manuscrit de Tolède (Madrid, Bibl. Nat., Hh, 167) est exactement dans ce cas, et, en ce qui concerne le ms. Egerton 274 du British Museum, la rubrique *Dicta magistri Philippi quondam cancellarii Parisiensis* ne nous permet pas de faire remonter ce recueil plus haut que l'année 1236, qui fut celle de la mort du célèbre chancelier

C'est donc le second tiers du XIII^e siècle qui a vu la naissance de ces manuscrits, dont la lecture fait l'objet de nos recherches. Mais, à quinze, vingt, trente ans de là, nous rencontrons les manuscrits du système franconien et ils sont chronologiquement trop proches des précédents pour qu'en vérité on ait raisonnablement le droit de croire qu'une évolution aussi grave ait pu se produire dans un laps de temps aussi court, à savoir que les monodies mesurées des manuscrits franconiens n'aient point été mesurées, quelques années plus tôt, dans les autres manuscrits où ces mêmes pièces se retrouvent déjà (1).

Nous croyons intéressant de donner, si incomplète soit-elle, une énumération de manuscrits où se rencontrent des pièces monodiques de la fin du XIII^e siècle et des premières années du siècle suivant, dont le caractère mesuré est attesté par la notation.

a) — Le manuscrit français 846 de la Bibliothèque Nationale de Paris (anc. 7222³, Cangé 66). La distinction des brèves et des longues, et par là des signes indicateurs des modes, est nettement accusée. Notation de transition analogue à celle des fascicules II à VII de Montpellier. Certaines pièces sont ainsi très heureusement transcrrites, mais pour d'autres le copiste, qui ne connaissait que la technique imparfaite de l'époque préfranconienne, en donne un texte assez confus. Voici l'indication de quelques chansons de ce manuscrit, très précieuses pour la thèse que nous soutenons : la mensuration en est évidente et la lecture assurée.

Apris ai qu'en chantant plour (II^e mode), fol. 10 v^o.

Au comencier de totes mes chançons (III^e mode), fol. 12 v^o.

Au tans d'aoust que fuille de boschet (III^e mode), fol. 13 v^o.

De tous maus n'est nuns plaisanz (I^{er} mode), fol. 35 r^o.

Dou très douz non a la virge Marie (VI^e mode), fol. 36 v^o.

(1) Peut-être même la réforme franconienne avait-elle eu lieu déjà que l'on notait encore avec un des systèmes plus anciens. Cela est vraisemblable : en matière de sémiographie musicale, la tradition est obstinée. Ainsi deux siècles après l'emploi de la diastématie, on se servait encore à Saint-Gall de la vieille écriture neumatique. Aujourd'hui même, les Arméniens de Venise n'ont point abandonné leurs anciens livres de chant, notés avec les neumes du XII^e siècle, parfaitement illisibles d'ailleurs, pour eux comme pour tout le monde.

De bone amour et de leaul amie (III^e mode), fol. 41 r°.
 En mai par la matinee (I^{er} mode), fol. 49 v°.
 J'aloie l'autrier errant (II^e mode), fol. 57 v°.
 L'an que fine fueille et flor (II^e mode), fol. 73 v°.
 Par Deu, sire de Champaigne et de Brie (III^e mode), fol. 96 v°, etc.

Les chansons de ce manuscrit sont classées par ordre alphabétique, sans noms d'auteurs. Ce *codex* appartient au treizième siècle. Nous en avons donné un fac-simile dans *Les plus anciens monuments de la musique française*, planche XI.

b) — Le manuscrit français 844 R) contient deux chansons, l'une de Blondel de Nesle, *De la pluz douce amour*, fol. 142 v°, l'autre de Guillaume le Vinier, *Dame des cius*, fol. 113 r°, la première en deuxième mode, la seconde en troisième, dont l'écriture, d'une autre main et dans une encre plus pâle que le reste du manuscrit, est proprement franconienne.

c) — Le manuscrit français 22543 du même dépôt, qui nous a conservé les mélodies d'un grand nombre de poésies de troubadours, est important à citer, car certaines parties de ce recueil, en particulier celle où se trouvent les compositions de Guiraut Riquier, font usage des ligatures de la théorie franconienne.

d) — Le manuscrit du séminaire de Soissons, qui renferme les chansons pieuses de Gautier de Coincy, en a quelques-unes, *Ave gloria virginum regina*, en I^{er} mode (fol. 1 r°); *Amours qui bien set enchanter*, en II^e mode (fol. 4 v° et 103 r°); *Royne celestre*, en III^e, puis en I^{er} mode (fol. 5 r° et 102 v°); *Talenç m'est pris or en droit*, en III^e mode (fol. 5 v°), etc., qui sont notées dans le système franconien.

e) — Les mélodies du « Jeu de Robin et Marion » dans le manuscrit français 25566 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Publiées par De Coussemaker dans les *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle* (1872). Fac-similé très probant dans *Les plus anciens monuments de la musique française*, planche xvii. Explications paradoxales de Riemann, *Handbuch*, pp 279 et ss. Adam de la Halle, encore qu'on ignore les dates précises de sa naissance et de sa mort, dut écrire vers 1280 le « Jeu de Robin et Marion ».

f) — Les refrains intercalés dans le roman de « Renart le Noviel » et conservés dans les manuscrits français 25566 et 1593 de la Bibliothèque Nationale. L'œuvre de Jacquemart Gielée nous fait descendre jusqu'au dernier quart du treizième siècle.

g) — Les *Cantigas de Santa Maria* du roi de Castille, Alphonse X le Sage. Ce royal troubadour mourut en 1284. Trois manuscrits nous

ont conservé la musique des *Cantigas*. L'un est à la Bibliothèque Nationale de Madrid, où il porte la cote 10069 : ce manuscrit serait contemporain du poète et porte des annotations, qui, au jugement des paléographes compétents, pourraient être de la main même du roi. Les deux autres sont à la bibliothèque du Palais de l'Escorial (j. T. 1, et j. 6. 2) : ils ont été écrits également dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Nous avons personnellement étudié ces trois manuscrits, qui sont le plus vaste répertoire de mélodies mesurées du moyen âge, et nous leur consacrons un article dans un des prochains numéros des *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1907).

h) — Les interpolations lyriques du « Roman de Fauvel » dans le manuscrit français 146 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Il faut placer aux environs de l'année 1315 la rédaction de ce texte. Indépendamment des motets à deux et trois parties, il y a dans ce manuscrit des pièces monodiques, qu'une table ancienne, en tête du recueil, dénomme proses, lais, rondeaux, balades et refrains. Ces pièces ont un grand intérêt pour l'objet de notre étude : ce manuscrit nous donne dans une excellente notation mesurée un certain nombre de compositions monodiques, que nous possédons sous une forme incomplète et primitive dans les manuscrits de Paris, Bibliothèque Nationale, latin 15139, et Florence, Bibliothèque Laurentienne, xxix, 1. Le « Roman de Fauvel » clôt la série des monuments de l'*ars mensurabilis* ancien : peu après les œuvres inspirées de l'*ars nova* de Philippe de Vitry ouvrent une ère nouvelle à la musique mesurée.

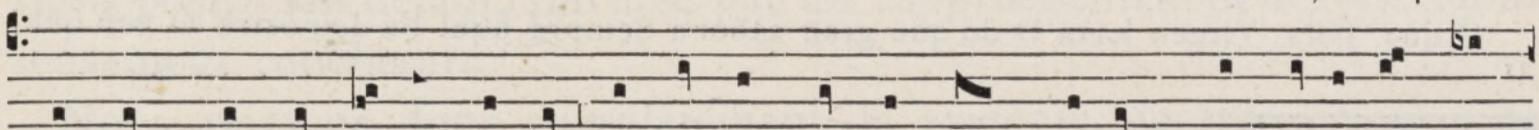
2^o Ces textes, qui sont déjà une preuve positive de la mensuration des mélodies et qui vont si nettement à l'encontre du système de Riemann, auront-ils pour effet de confirmer ou d'infirmer les principes de transcription proposés par nous ? Or, nous pourrions les publier tous ici, et pas un seul de ceux que nous venons d'énumérer n'apporterait une note discordante. En effet, la théorie des formules modales, si importante dans la notation mesurée primitive, est commune encore à toutes les monodies de l'époque franconienne ; le premier mode mensuraliste, le second et le troisième sont aussi les plus fréquemment employés ; les équivalences, *equipollentie*, jouent toujours le rôle que nous leur avons déjà reconnu. Bref, la nature du rythme ternaire que, dans nos reconstitutions, nous avons affecté aux chansons de troubadours et de trouvères est bien la même que nous rencontrons encore dans les textes un peu postérieurs du système franconien.

Voici quelques exemples à l'appui de notre affirmation. Ils sont em-

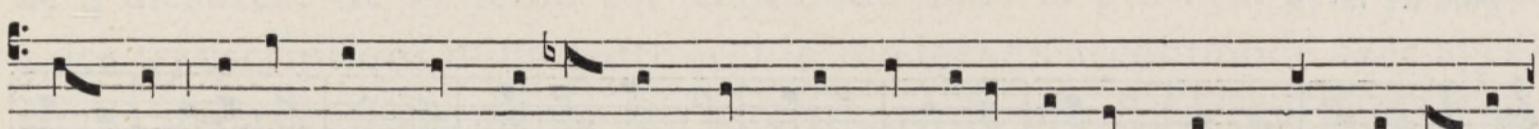
pruntés aux sources que nous venons de citer : ce sont des documents proprement franconiens. Ils appartiennent à l'état définitif, à la phase dernière de la notation mesurée.

GAUTIER DE COINCY.

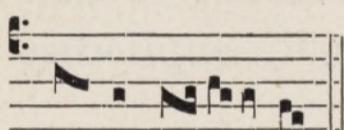
Ms. du Séminaire de Soissons, fol. 4 v°.



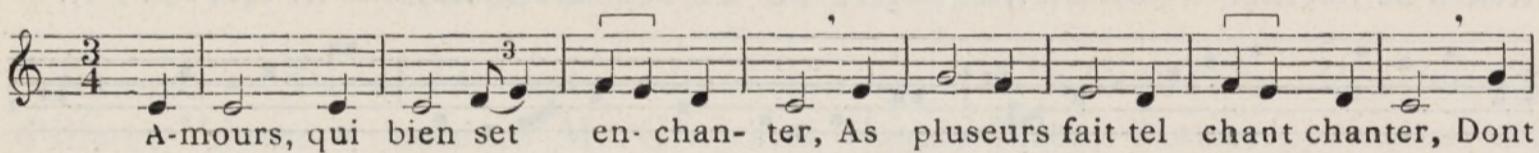
Amours, qui bien set enchanter, As pluseurs fait tel chant chanter, Dont les a-mes des-



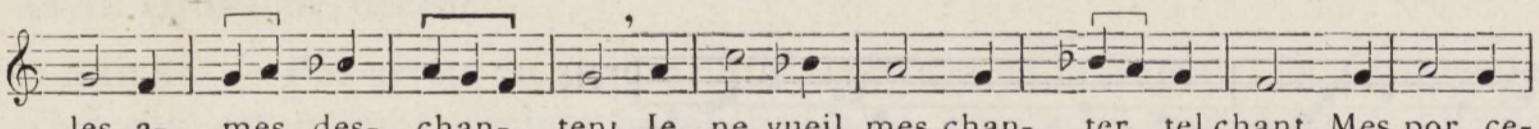
chantent. Je ne vueil mes chan-ter tel chant, Mes por celui noviau chant chant De cui li



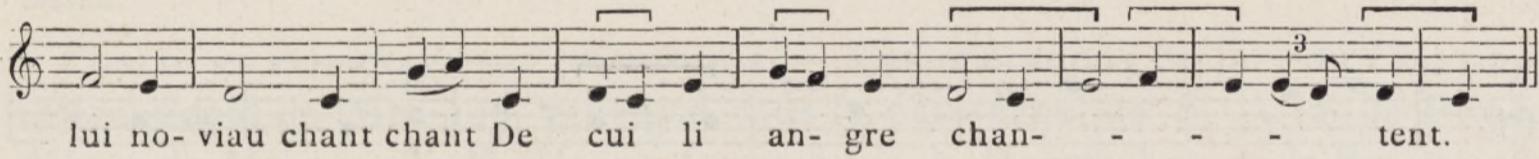
angre chan-tent.



A-mours, qui bien set en- chan- ter, As pluseurs fait tel chant chanter, Dont



les a- mes des- chan- ten!. Je ne vueil mes chan- ter tel chant, Mes por ce-

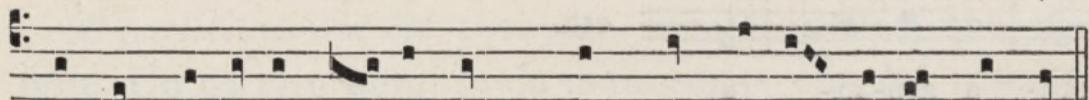


lui no- viau chant chant De cui li an- gre chan- - - tent.

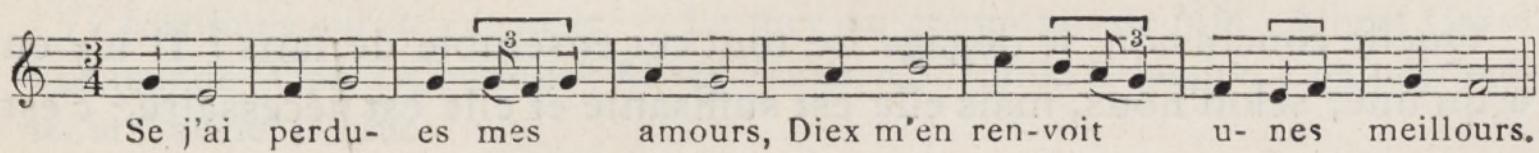
*
**

RENART LE NOVIEL.

Bibl. Nat., ms. fr. 25566, fol. 147 r°.



Se j'ai perdu-es mes amours, Diex m'en renvoit unes meilleurs.

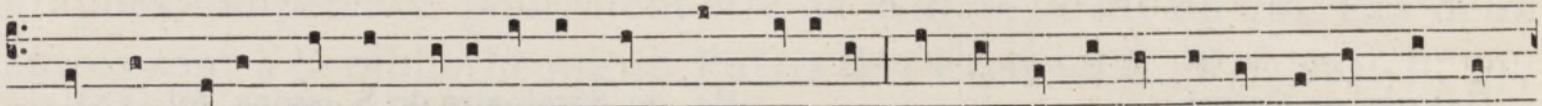


Se j'ai perdu- es mes amours, Diex m'en ren-voit u- nes meilleurs.

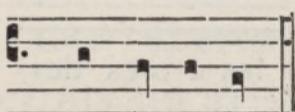
* *

Estrillo de la CXXIV^e cantiga
d'ALPHONSE LE SAGE.

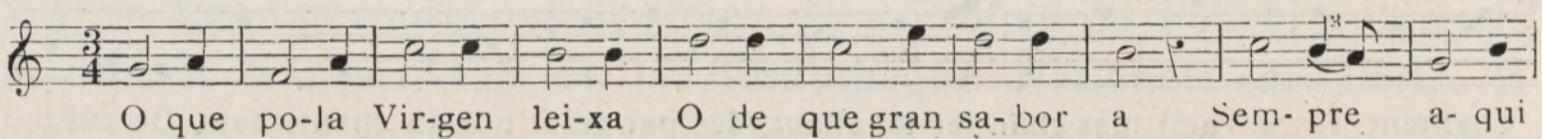
Escorial, fol. 174 v°.



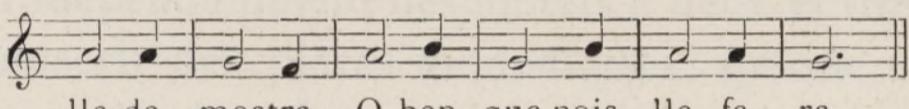
O que pola Virgen leixa O de que gran sabor a Sempre aqui lle demostra O ben que



pois lle fa-ra.



O que po-la Vir-gen lei-xa O de que gran sa-bor a Sem-pre a qui

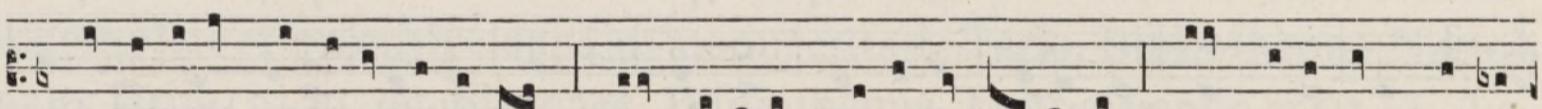


lle de-mostra O ben que pois lle fa-ra.

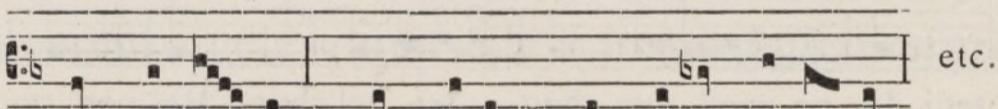
* *

ROMAN DE FAUVEL.

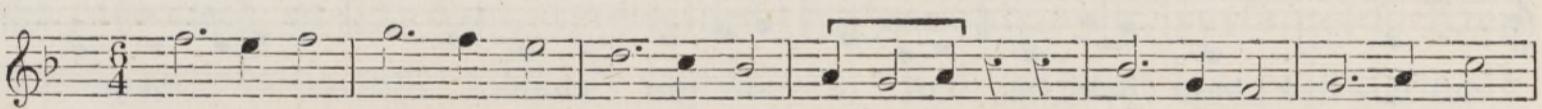
Bibl. Nat., ms. fr. 146, fol. 3 1°.



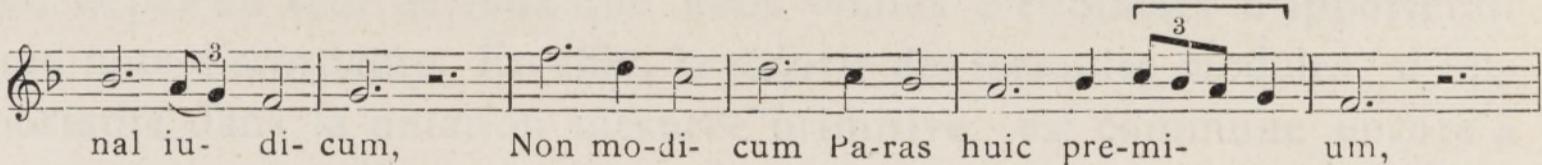
O va-rium Fortune lubricum, Dans dubium Tribunal iu-dicum, Non modicum Paras



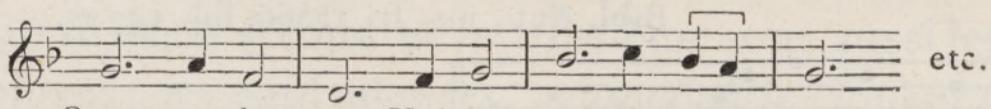
huic premi- um, Quem cole-re Vult tu-a gra-ci- a etc.



O va-ri- um For-tu- ne lu-bri- cum, Dans du-bi- um Tri- bu-



nal iu- di-cum, Non mo-di- cum Pa-ras huic pre-mi- um,



Quem co- le- re Vult tu- a gra- ci- a etc.

* *

Quelle conclusion se dégage de tout cet ensemble de faits ? Il n'y en a qu'une, selon nous, mais elle est suffisante et elle est nécessaire : c'est

la constatation d'une parfaite unité dans la pratique rythmique de la musique mesurée du moyen âge antérieurement à l'*ars nova* de Philippe de Vitry. Telle nous l'avons rencontrée dans la musique polyphonique, telle nous la rencontrons encore dans la monodie du même temps, attestée par l'écriture du document et, quand ce critérium positif fait défaut, affirmée par un rapprochement de textes rigoureusement concluant.

Nous rejetons donc complètement le système de transcription de M. Hugo Riemann, et sa mesure à 4 temps et sa phrase mélodique de 4 mesures. Ce système est commode dans la pratique; il conduit à des transcriptions dont notre oreille moderne s'accorde avec agrément; mais cet éloge même fait la critique du principe, car le système de Riemann est en opposition avec tout ce qu'enseignent les théoriciens et les textes musicaux du moyen âge. Le treizième siècle a eu son esthétique: il y a danger à lui substituer la nôtre.

PIERRE AUBRY.

Actes officiels et Informations.

RENNES. — Par arrêté en date du 28 juin 1907, M. le Préfet du département d'Ille-et-Vilaine a nommé M. Gravrand (Louis-Joseph-Marie) professeur de violon à la succursale du Conservatoire national, à Rennes, en remplacement de M. Grouanne, décédé.

AMIENS. — Par arrêté du 20 juin de M. le Préfet de la Somme, M. Chastelain (Georges) est nommé professeur de hautbois, basson et saxophone à l'Ecole nationale de musique d'Amiens, en remplacement de M. Eckmann, démissionnaire.

CONCOURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE. — Les opérations du jury du Concours international de Musique, organisé sous le patronage de S. A. S. le Prince Albert de Monaco, de M. Henry Deutsch (de la Meurthe) et de la Société des Grandes Auditions musicales dont la présidente est M^{me} la Comtesse Greffulhe, viennent de se terminer au Pavillon de Hanovre, chez l'éditeur Gabriel Astruc, qui est l'organisateur de cette intéressante manifestation artistique.

Voici les résultats des délibérations du jury :

Concours d'Opéra et Drame lyrique: Prix 30.000 fr.

68 partitions ont été envoyées sur lesquelles une première élimination a été faite. Un certain nombre de manuscrits ont été réservés qui seront soumis au jury au mois d'octobre prochain.

Concours d'Opéra comique : Prix 12.000 fr.

13 partitions ont été envoyées. — Le jury se composait de MM. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique; Alfred Bruneau, Camille Erlanger, Louis Schneider et Gabriel Astruc.

Le prix a été décerné, à l'unanimité, à l'ouvrage portant le n° 210 et l'épigraphé : « Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger », et intitulé « *Madame Pierre* », dont la partition est de M. Edmond Malherbe et le livret de MM. Henri Cain et Isidore Marx.

Concours de Ballet : Prix 8.000 fr.

36 partitions ont été envoyées. — Le jury se composait de MM. Gaston Salvayre, Gabriel Pierné, Emile Pessard, Louis Ganne, Georges Caussade, André Bloch et Fernand Bourgeat.

Le jury a décidé qu'il n'y avait pas lieu d'attribuer de premier prix, mais une mention et une prime de 4.000 fr. ont été décernées à la meilleure œuvre présentée au concours, que le jury a jugé être *La Soubrette*, portant le n° 184 et l'épigraphé « Côte d'Azur ». Auteur de la partition, M. Giacomo Orefice ; livret de M. Achille Tedeschi

Concours de Musique de chambre.

Le jury se composait de MM. Vincent d'Indy ; Henry Marcel, ancien directeur des Beaux-Arts ; Edouard Colonne ; Fernand Halphen ; André Bloch ; Alfred Cortot ; Jacques Thibaud ; Pablo Casals et Louis de Morsier.

A. — **Trio** : Prix 3 000 fr.

59 œuvres ont été envoyées. — Le jury a décidé que le prix serait partagé entre les œuvres portant les n°s et épigraphes suivants : 61, *In Memoriam* ; auteur : M. Julius Röntgen, d'Amsterdam, et 129, *Qui vivra verra* ; auteur : M. Herriot Levy, de Chicago.

B. — **Sonate** : Prix 2.000 fr.

68 partitions ont été envoyées. — Le prix a été décerné à l'œuvre portant le n° 189 et l'épigraphé *Archet* ; auteur : M. Michel Esposito, de Dublin.

II. AUTRE CONCOURS. — La Société des compositeurs de musique met au concours, réservé aux seuls musiciens français, pour l'année 1907, les œuvres ci-après :

1. — **Oeuvre symphonique**, pour piano et orchestre ; en une ou plusieurs parties. (Durée environ vingt minutes)

Prix 500 francs (fondation Pleyel Wolff Lyon) et exécution à l'un des concerts de la société.

(Joindre une réduction de l'orchestre séparée pour un deuxième piano. En cas d'exécution, l'auteur devra fournir les parties d'orchestre).

2. — **Deus Abraam**, duo pour ténor et baryton avec accompagnement d'orgue et chœur à trois ou quatre voix inégales (à la volonté de l'auteur).

Prix Samuel Rousseau 300 fr., offert par M^{me} Samuel Rousseau.

Les manuscrits devront être parvenus le 31 décembre 1907, au plus tard, à l'Archiviste de la Société, 22, rue Rochechouart (9^e).

Pour le règlement et tous renseignements, s'adresser à M. Lefèbure, 22, rue Rochechouart, ou au Secrétaire général, 45, rue Saint-Ferdinand (17^e).

Le Gérant : A. REBECQ.