

LA

# REVUE MUSICALE

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

N° 22 (septième année)

15 Novembre

1907

## Publications et œuvres récentes.

« LE CHEMINEAU », MUSIQUE DE XAVIER LEROUX, LIVRET DE J. RICHEPIN, A L'OPÉRA-COMIQUE. — En passant de l'Odéon à l'Opéra-Comique, cette œuvre originale reçoit des éloges et des blâmes qui, d'une part comme de l'autre, sont excessifs et bien de nature à rendre sceptiques les artistes sur la valeur de la « critique ». Dans *le Matin*, M. Alfred Bruneau loue la musique du *Chemineau* sans réserves et sur le ton dithyrambique. Dans *le Temps*, M. Pierre Lalo déclare tout simplement que cette musique « n'existe pas ». — M. Leroux est certainement un compositeur de très grand talent, énergique et coloré, renchérissant, pour la peinture de la passion, sur la manière de M. Massenet (dont il procède), en ajoutant à cet art élégant plus de fougue et d'éclat, et un peu de dévergondage sensuel. Dès le début de la pièce, on voit, à la *netteté* du dessin, qu'on a affaire à un maître. Il y a quelques pages, — quelques-unes ! — où les dessins de l'orchestre et les cuivres font, avec les voix, un beau contrepoint personnel et hardi, dans le goût du jour, donnant beaucoup de relief à l'expression. M. Leroux a écrit pour le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> acte des préludes d'une haute valeur symphonique, où apparaît plus que partout ailleurs le vrai musicien, et dont j'ai beaucoup goûté l'ampleur mélodique. Mais je comprends — sans la partager — l'opinion de M. Pierre Lalo. Il y a réellement des scènes — et ce sont les meilleures du livret — où le pathétique d'action est à tel point suraigu, que les chanteurs ne chantent plus, ne peuvent pas chanter, abandonnent le chant pour le cri, pour le rugissement, pour je ne sais quoi d'antimusical qui serait beaucoup mieux à sa place au théâtre de la Porte-Saint-Martin, de telle sorte que tout ce qui peut être dit par l'orchestre en de tels moments est considéré par l'auditeur comme « inexistant ».

*Le Chemineau* est un exemple typique des erreurs et des excès qui sont en train de perdre la comédie lyrique. Il n'y a eu qu'une voix, dans le public, pour applaudir le jeu puissant et admirable des interprètes. Je trouve que ces interprètes — qui, en d'autres circonstances, se sont montrés de beaux chanteurs — sont de grands coupables. Ils trahissent le premier de leurs devoirs, lequel est de chanter, pour provoquer des applaudissements trop faciles par le « vérisme » de leur jeu. Darwin, parlant de ce qui sort de la gorge d'un grand singe anthropoïde, appelle cela « des manifestations vocales », faute de pouvoir employer un mot plus précis et d'ordre plus élevé. Dans *le Chemineau*, il y a beaucoup de manifestations de ce genre-là, et pour un musicien qui est venu avec l'espoir d'entendre de la musique, c'est intolérable ! Le soir de la première, derrière le



rideau retombé, un homme (éminent) du théâtre me disait, pour traduire sa satisfaction et en prenant à rebours ma réclamation « :... N'est-ce pas ? c'est tellement près de la vérité *qu'on oublie le chant*. » Oui, on l'oublie. Et c'est un crime artistique. Il y a un moyen beaucoup plus simple de « faire oublier » le chant : c'est de le supprimer. Cette suppression une fois réalisée, celle de l'orchestre s'impose. Nous-mêmes, spectateurs jobards qui applaudissons des monstres, nous n'avons pas besoin de nous déranger si nous voulons des spectacles naturalistes ou véristes : nous en trouverons partout.

Ce qu'il faut dire aux littérateurs, c'est que la « comédie lyrique » n'est pas la même chose que le mélodrame, et que ce qui est bon pour l'Odéon ou l'Ambigu n'est pas nécessairement bon pour la salle Favart.

Ce qu'il faut dire à ces grands enfants que sont les artistes du chant, c'est que, s'ils abandonnent la musique pour le réalisme à outrance, ils se mettent sur le même niveau (et sans certitude de supériorité) que plusieurs cabots de music-hall qui, dans le genre « imitation », sont d'une force incomparable.

Etre VRAI tout en ayant du STYLE : voilà l'idéal que devrait avoir toujours présent à l'esprit quiconque touche à la musique. (Voyez *l'Arlésienne* de Bizet. Rappelez-vous ce qu'était M<sup>me</sup> Viardot dans *Orphée* ou *Fidès*!...)

Je dois ajouter que l'histoire de ce *Chemineau* me répugne profondément. Je ne puis m'intéresser à un chemineau qu'à cause des circonstances qui l'ont réduit à se faire chemineau. En soi, le fait de passer sa vie à soulever la poussière des routes avec des souliers éculés ne m'inspire aucun intérêt enthousiaste. Je suis plutôt froid. Or le livret ne nous dit pas ce qu'a été cet infatigable marcheur avant d'entrer en exercice. La vocation ? J'y crois peu.

Que ce chemineau — terriblement « romantique » et 1830 — noue, en passant dans une ferme, une intrigue d'amour avec une femme aux cheveux filasse (et cela *ex abrupto*, sans s'être même rafraîchi dans l'eau claire du ruisseau), c'est un défi au bon sens ; qu'il séduise ladite femme aux cheveux filasse, c'est un cas qui relève plutôt de la cour d'assises.

Que *vingt ans après*, ce même chemineau, qui doit être en état lamentable, soit accueilli avec sympathie par celle qu'il a violentée, c'est le comble de l'in-vraisemblance ; et qu'à tout cela se mêlent les scandales que produit la présence d'un bâtard dans une famille de paysans, c'est le comble du spectacle pénible. Je sors avant la fin de la pièce, incapable de la supporter plus longtemps, malgré le talent de Xavier Leroux.

Il est entendu que l'art est absolument libre. Je réclame la même liberté pour le spectateur. — J. C.

AU THÉÂTRE SARAH BERNHARDT. — La « Société d'histoire du théâtre », présidée par M. Victorien Sardou, a inauguré au théâtre Sarah-Bernhard, le samedi 9 novembre, la série de ses matinées. Elle doit passer en revue les grandes époques et les principaux aspects de l'art dramatique, avec des conférenciers tels que MM. Henri Roujon, Marcel, M<sup>me</sup> Séverine, MM. Ginisty, Franck-Nohain, Mounet-Sully, etc., etc..., dont la parole sera illustrée par un choix des meilleurs artistes de Paris. La Société avait demandé à M. Jules Combarieu la causerie d'ouverture. Le sujet choisi par notre directeur était « l'Opéra comique d'hier et d'aujourd'hui ». MM. Fugère, Devriès, Vignaud, M<sup>mes</sup> Vallandri et Tiphaine, figuraient au programme de cette matinée, et c'est assez dire le succès qu'elle a



obtenu. M. Combarieu n'ayant pas écrit tout ce qu'il a dit et désirant revoir ses notes, nous ne pourrons publier que dans notre prochain numéro cette causerie qui a touché à quelques principes importants en matière d'histoire et de musique.

E. D.

M. WILLEM MENGELBERG AUX CONCERTS DU CHATELET. — M. Colonne avait cédé cette fois la direction de son orchestre à M. WILLEM MENGELBERG, chef d'orchestre du *Concertgebouw* d'Amsterdam. Il ne pouvait faire un meilleur choix. M. Willem Mengelberg n'est pas seulement un des compositeurs les plus en vue de l'école néerlandaise : c'est le meilleur chef d'orchestre que possède actuellement la Hollande, et j'en connais peu en Europe qui puissent lui être comparés. Je vais dire de lui tout le bien que je pourrai, et je suis sûr que je ne l'aurai point assez loué.

Jeune, vigoureux, à l'allure militaire, au geste décidé, il ne craint pas, en dirigeant son orchestre, de se dépenser sans compter. Tandis que sa main droite bat la mesure, sa main gauche nuance ou martèle la phrase, la caresse, la pétrit. On dirait que ses muscles supportent, meuvent et traînent toutes les forces orchestrales. Cette vigueur se traduit dans l'exécution par une fermeté et une fougue incomparables, et elle n'exclut pas la plus subtile délicatesse : les plus fines nuances, les moindres intentions de l'auteur, sont minutieusement détaillées et mises en relief, parfois même avec quelque excès de scrupule. Mais, à mon sens, la qualité la plus remarquable de M. Mengelberg, c'est l'intelligence, la clarté, c'est l'art avec lequel il débrouille les passages les plus enchevêtrés détachant et coordonnant les éléments divers de l'ensemble symphonique, soulignant les rentrées importantes, décortiquant pour ainsi dire l'œuvre qu'il interprète et jetant partout la lumière. Cette direction, à la fois vigoureuse, délicate et claire, explique en partie l'accueil en somme très favorable qu'on a fait aux œuvres exécutées.

Après l'*Ouverture de Coriolan*, qui se recommandait assez par elle-même et qui fut interprétée d'une façon très dramatique (peut-être trop), M. Mengelberg nous donna deux mélodies d'un de ses compatriotes, M. A. DIEPENBROCK, compositeur hollandais fort renommé dans son pays. Je n'ai pas beaucoup goûté ces mélodies d'ailleurs subtilement orchestrées et remarquablement chantées par M. Jan Reder. *La Chanson du roi de Thulé* et surtout l'adaptation musicale du *Recueillement* de Baudelaire m'ont paru assez ternes, lourdes et confuses. En particulier dans le sonnet de Baudelaire, si *musical* par lui-même et pour cela si peu propre à la musique, je trouve la mélodie du second quatrain singulièrement banale.

L'exécution de la *Symphonie pathétique* de TSCHAIKOWSKY fut un tour de force de M. Mengelberg. Il la conduisit avec tant de conviction et de chaleur que pour un peu il nous forçait à l'admirer d'un bout à l'autre, ce qui, certes, eût été un peu excessif. On a dit tant de méchancetés sur cette symphonie qu'il me prend parfois l'envie d'en dire du bien. Pourtant il faut reconnaître qu'elle a le grand tort de s'intituler « pathétique » ; que l'auteur s'y abandonne çà et là à la plus déplorable facilité, et que telle phrase de l'*Allegro con grazia*, un peu confuse d'affronter l'atmosphère recueillie du grand concert, serait plus à son aise dans nos restaurants de nuit. Mais ce diable d'homme transfigure tout ce qu'il touche : faisant valoir les belles pages (il y en a), échauffant les endroits ternes, affir-



mant les banalités comme des audaces, il a merveilleusement animé tout l'ensemble, auquel on a fait une ovation presque unanime.

Je ne me donnerai pas le ridicule de prétendre juger en quelques mots l'œuvre de RICHARD STRAUSS intitulée *Une Vie de héros*, que M. Mengelberg nous a donnée pour finir et qui fut supérieurement exécutée. Je dirai simplement quelques-unes de mes impressions. Cette œuvre, exécutée déjà à Paris, aux concerts Chevillard, en 1903 et en 1904, paraît assez inférieure à la magnifique *Sinfonia domestica*. J'y vois peu de *musique*, au sens fort où j'entends le mot : c'est le développement symphonique d'une idée littéraire, et qui, malgré tout, reste toujours littéraire, bien que les divers épisodes en lesquels elle se divise naturellement soient enchaînés et unifiés par des combinaisons de thèmes, et bien que l'ensemble donne une indéniable impression de grandeur et de puissance grâce au prodigieux talent d'orchestration de l'auteur. Je cherche une scène, des décors, des acteurs, et j'ai le sentiment très curieux que cette musique ne se suffit pas à elle-même, et qu'elle ne porte pas en elle-même sa pleine signification et sa puissance émotive. Bien que l'esthétique de la *Domestica* ne soit pas au fond très différente, on y trouve une plénitude de sentiments et une abondance d'idées musicales qui me paraissent faire le plus souvent défaut dans *Une Vie de héros*.

« LE CHANT DE LA DESTINÉE », DE M. GABRIEL DUPONT (même concert, 27 octobre). — Après une bonne exécution de la *Symphonie en sol mineur* de Lalo et du 9<sup>e</sup> *Concerto* de Mozart, dont M. Raoul Pugno a fait revivre les grâces un peu surannées, M. Colonne nous a donné une œuvre nouvelle de Gabriel Dupont, le *Chant de la Destinée*. L'an dernier, nous avons entendu au Châtelet les *Heures dolentes* avec curiosité et sympathie. Cette année, l'auteur de la *Cabrera* nous apporte une œuvre encore plus haute d'inspiration et plus personnelle de facture. C'est une sorte de poème symphonique dont le sujet est indiqué par ce vers de Jules Laforgue, inscrit en tête de la partition :

Berce-moi, roule-moi, vaste fatalité !

Certes l'idée était belle, grandiose, et j'en connais peu qui soient plus aptes à déchaîner la musique. Comment le musicien allait-il nous faire sentir le mouvement et le grondement de cette houle infinie ? Séduit par l'idée, j'attendais cette musique, et, pour un peu, j'aurais cru que je l'entendais presque. Dois-je dire que je n'ai pas été pleinement satisfait à l'audition de l'œuvre de M. Dupont ? Malgré le beau début, si morne et si profond, malgré la réelle ampleur de certaines parties du développement, malgré telle phrase exaspérée où les cuivres élèvent très suffisamment la voix, il me paraît que l'ensemble manque de puissance et de simplicité forte. A mon goût, la « fatalité » de M. Gabriel Dupont (qu'il me pardonne l'expression) est un peu trop une fatalité « à crise de nerfs ». La vraie force se passe de ces outrances. Si l'auditeur a le droit d'être particulièrement exigeant en présence d'une telle œuvre, c'est que l'idée poétique qui la soutient nous élève d'un coup sur les plus hauts sommets de la musique et nous fait songer instinctivement aux inspirations les plus surnaturelles d'un Beethoven. Peut-être l'auteur n'a-t-il voulu faire que ce qu'il a fait et substituons-nous un autre idéal au sien ; mais je crois bien plutôt qu'en définitive la conception, dans le *Chant de la Destinée*, reste supérieure à la réalisation. Faut-il pour cela blâmer l'auteur d'avoir voulu développer musicalement une si grande idée ? Qu'il en soit au contraire mille fois loué. De tels exemples rappellent à ceux qui



l'oublie qu'une œuvre musicale peut être autre chose qu'un bibelot de salon et ne doit pas nécessairement être toujours « charmante ». D'ailleurs, si M. Gabriel Dupont n'est peut-être pas encore parfaitement maître de tous ses moyens d'expression, au cours de ses œuvres successives nous avons assisté à un développement continu de son talent, et dans *le Chant de la Destinée* la nature volontaire du style en même temps que la hauteur de la conception permettent d'affirmer, comme on l'avait pressenti à propos des *Heures dolentes*, que nous sommes en présence d'une réelle et grande personnalité d'artiste.

Dans la deuxième partie du concert, consacrée à la mémoire de Grieg, M<sup>lle</sup> Hélène Demellier a interprété avec une voix délicieusement fraîche et un sentiment très pénétrant quelques mélodies du maître de Bergen, et l'on a applaudi comme l'on pense le *Concerto en la mineur* et la 1<sup>re</sup> suite d'orchestre de *Peer Gynt*.

PAUL-MARIE MASSON.

M. GABRIEL PIERNÉ. EXÉCUTIONS DIVERSES. — Pendant que M. Ed. Colonne fait applaudir l'art français à Moscou, M. Gabriel Pierné l'a remplacé au pupitre (10 novembre) et a été très chaleureusement accueilli par le public. Il a conduit avec un sens artistique admirable des chefs-d'œuvre tels que l'ouverture du *Freischütz*, la symphonie en *ré* de César Franck, *Siegfried-Idyll*, la *Chevauchée des Walkyries*. La danse de *Salomé*, de R. Strauss, qui figurait au programme et qui a eu beaucoup de succès, est une page extraordinairement colorée et puissante, mais avec un grave défaut : la lourdeur. Sous prétexte de donner une impression de grâce lascive, le rythme est marqué par des touches et des intensités de couleur tellement distantes qu'il produit un effet d'incohérence et de gêne. Le coloris, avec ses paquets de dissonances, est éblouissant ; mais notre Debussy, dans ses *Danses sacrées et profanes* pour harpe chromatique, a montré tout autant d'imagination avec plus de légèreté. La cantate de M. Le Boucher, *Selma*, qui a obtenu le dernier grand prix de Rome, a un peu souffert de tels voisinages. C'est une très bonne cuisine instrumentale, dont le goût rappelle tour à tour les cantates de Bach et la musique de M. Massenet ; mais les idées originales font défaut.

Aux concerts Lamoureux (où les affaires semblent baisser, à en juger par la rareté des billets d'invitation), il faut signaler une belle composition pour harpe, de M. Th. Dubois ; j'en ai beaucoup goûté l'élégance, le charme aisé et la poésie.

Je ne puis que signaler pour aujourd'hui le très grand succès obtenu à la salle Gaveau par Pierre Sechiari et son orchestre (14 novembre). Cette nouvelle association (dont le siège est 59, rue du Rocher) vient d'inaugurer avec éclat la série de ses concerts. Nous donnons plus loin quelques renseignements utiles à retenir. — E. D.

L. THIRION : *Sonate pour piano en quatre parties* (Paris, Demets, 1907). —

ALBERT GROZ : *Epithalame pour piano*, Paris, Demets, 1907. — P. DE BRÉVILLE, *Portraits de Maîtres*, Paris, Demets, 1907. — SWAN HENNESSY, *Au Village, petite suite caractéristique*, Paris, Demets, 1907.

J'ai sous les yeux quatre œuvres nouvelles, d'importance inégale, écrites toutes les quatre pour le piano. Si elles ne sont pas toutes des œuvres de premier ordre (ce qui eût été bien étonnant), elles sont néanmoins intéressantes à des degrés divers, et méritent, à ce titre, qu'on en dise quelques mots.



Je commencerai par la plus importante et la plus méritoire, la *Sonate* de M. L. Thirion, dédiée à J.-Guy Ropartz et qui a valu l'an dernier à son auteur le prix de la Société des compositeurs de musique. Cette œuvre, qui ne comprend pas moins de trente pages, est solidement charpentée et forme en somme un bel ensemble. Elle se divise en quatre parties qui ont chacune leur caractère propre et dont chacune, malgré certains rappels destinés à assurer l'unité, constitue un tout bien indépendant. La première partie nous présente un thème assez joliment rêveur :

*Modéré* ( $\text{♩} = 104$ ). Le chant en dehors.



auquel M. Thirion fait rendre à peu près tout ce qu'il peut donner. Le motif de la deuxième partie :

*Assez vif* ( $\text{♩} = 138$ ) *Détaché et légèrement.*



n'est peut-être pas d'une grande originalité ; mais il est bien mené et le développement se lit avec agrément. C'est la troisième partie qui me paraît la mieux venue de toute l'œuvre : le thème est joli :

*Lent* ( $\text{♩} = 58$ )



et il est traité avec une heureuse variété. La *Sonate* se termine, avec une certaine rudesse dont nous ne nous plaignons pas, par une quatrième partie qui s'élargit en une sorte de péroraison finale et dont voici le motif :

*Animé, mais très en mesure* ( $\text{♩} = 144$ )





En somme, M. Thirion a du talent, une réelle science et, çà et là, quelques trouvailles qui ressemblent à de l'inspiration. Son œuvre est une promesse.

L'*Epithalame* de M. Albert Groz débute par un point d'interrogation suivi de quelques petits points (?.....), suivis eux-mêmes d'une page de prélude « mystérieux ». Respectons tous ces mystères et passons. *Paysage, Portrait, Amour, Rêves, Gens de la noce, Danses bourgeoises et rustiques, Cloches, Cortège, Epousailles, Duo, Avenir*, voilà un *Epithalame* complet... ou presque. C'est toute une série de tableaux dont, par un sage éclectisme, M. Albert Groz n'a pas exclu les chromos. On y rencontre parfois quelque phrase intéressante qui prouve que l'auteur gagnerait à être un peu plus difficile pour lui-même. Je cite par exemple le thème du passage intitulé *Amour* :

*Lent et expressif* (♩ = 44)



Ajoutons que cet épithalame *pour piano* n'est pas toujours écrit pour le piano et que plusieurs passages en sont inexécutables.

Que dire des *Portraits de Maîtres* de M. P. de Bréville? Je dirai tout d'abord qu'ils sont très bien faits. Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, César Franck, Ernest Chausson surtout, y sont fort heureusement caractérisés. Mais, si je n'ai qu'à louer l'auteur, peut-être ajouterai-je quelques réserves sur le genre. Faire le « portrait » d'un musicien... en musique, ce ne peut être faire autre chose qu'un pastiche plus ou moins ingénieux. Et c'est bien au fond ce qu'a fait M. de Bréville avec un talent fort remarquable. Des réminiscences, des allusions, des imitations de style, voilà ce que l'on trouve dans les *Portraits de Maîtres* et ce qu'on ne pouvait manquer d'y trouver. Je me contente de citer, comme exemple du procédé, le début du portrait de César Franck :

*Doucement*



M. de Bréville paraît mettre sa gloire à abdiquer sa propre personnalité pour prendre celle d'autrui, et il cite tout au long, dans sa partition même, le mot de l'Alberich de Wagner : « En d'autres formes, comme je veux, je transforme la mienne, grâce à ce heaume. » Le talent personnel de M. de Bréville nous fait regretter qu'il possède le heaume d'Alberich.

M. Swan Hennessy nous a donné une « petite suite caractéristique » intitulée *Au Village*. Le titre et le sous-titre sont entièrement sans prétentions et, à la lecture, on trouve que l'auteur a bien rempli son programme. Cinq petits



ableaux : *Noce campagnarde*, *Fillettes*, *Basse-Cour*, *Sur l'herbe*, *Au bord du ruisseau*. Ils sont simples, alertes, et « le style en est vieux ». Mais peut-il en être autrement *au village* ? A tout prendre, je préfère la *Noce campagnarde* de M. Hennessy à celle de M. Albert Groz :

*Vivace assai* (♩ = 120)



Et puis on ne saurait contester sans injustice à M. Hennessy le talent d'imiter en musique le chant du coq, ce qui est quelque chose :



On doit surtout reconnaître, ce qui est beaucoup mieux, qu'il a quelques idées assez *senties* (voir par exemple *Sur l'herbe*), bien qu'insuffisamment développées.

En somme, pour finir par une banalité que l'on voudrait pouvoir répéter un peu moins, il y a incontestablement dans ces œuvres, à des degrés divers, du savoir et du talent, mais l'inspiration véritable y fait trop souvent défaut. Aussi bien est-ce le fonds qui manque le plus.

PAUL-MARIE MASSON.

« NOTES ET CADRANS DE MUSIQUE », par Ch. DUCUP DE SAINT-PAUL (chez Costallat et C<sup>ie</sup>, éditeurs de musique, Paris). — Ce titre est trop modeste : l'auteur n'a pas rédigé de simples « notes » sur quelques points épars de la musique ; il a édifié un gros ouvrage, qui débute par l'origine des gammes et se termine par la réalisation d'un accompagnement musical ; c'est donc un traité complet de musique qu'il nous présente. Pour mieux renseigner le lecteur, nous reproduisons l'« Avertissement » que l'éditeur a placé en tête de l'ouvrage (juin 1906) :

« LES NOTES ET CADRANS DE MUSIQUE comportent trois séries de Notes que l'auteur se propose de faire paraître dans un délai aussi court que peut le comporter le travail matériel assez considérable imposé par cette publication.

« La série A, consacrée à l'origine et aux propriétés des GAMMES, se divise en quatre Notes :

« Note I (*parue*) est l'exposé de la *création naturelle du système musical par consonances parfaites exclusivement*.

« Note II (*non parue*) comprend :

« 1° La *formation du système musical par consonances parfaites au moyen des progressions double et triple* ;

« 2° La *formation des gammes harmoniques en utilisant à la fois les consonances parfaites et les consonances imparfaites* ;

« 3° La *création des gammes tempérées*.

« Note III (*non parue*) traite du système musical chez les Chinois, les Grecs, les Persans, les Arabes.



« Note IV (à l'impression) traite des principes d'acoustique et d'esthétique musicale.

« La série B forme une seule Note (*parue*) donnant la solution des questions relatives à la lecture et à l'écriture musicales (clefs, transpositions).

« La série C comporte quatre Notes sur des sujets divers :

« Note I (*non parue*) sur les notes communes à des tonalités données.

« Note II (*non parue*) sur les accords communs à des tonalités données.

« Note III (*parue*) sur les intervalles et les nombres modulants.

« Note IV (*parue*) sur le *chiffrage* et la réalisation d'une partie supérieure. »

Ce simple exposé est assez clair pour que l'on se rende compte de l'importance de cette publication, et il nous dispense d'en faire une analyse détaillée. Ajoutons seulement que les matières sont traitées avec un talent et une conscience parfaits, et que l'ouvrage est illustré de figures et de cadrans en sept couleurs, que l'auteur a dessinés avec le plus grand soin, et que l'éditeur a reproduits avec une fidélité remarquable. Figures et cadrans parlent aux yeux avec une saisissante clarté : en somme, cette publication fait honneur à l'auteur et à l'éditeur.

A ces éloges mérités nous ajouterons pourtant quelques critiques.

I. — L'auteur représente les sept notes de la gamme par les sept couleurs du spectre (1). Cela est fort bien ; mais il aurait dû représenter la note grave par la couleur rouge, et la note aiguë par la couleur violette qui correspond à des vibrations plus rapides. Pourquoi a-t-il fait le contraire ? La clarté de ses figures et de ses cadrans n'en eût pas souffert.

II. — L'auteur est parfois trop consciencieux ; il devient méticuleux. Comme il ne dédaigne pas le langage mathématique (fractions continues, permutations circulaires, polygones étoilés, etc.), nous lui citerons cet exemple :

Lorsqu'on possède les deux équations :

$$\begin{array}{rcl} \text{Oc} & = & \text{Q} + \text{K} \\ \text{octave} & = & \text{quinte} + \text{quarte} \\ \text{T} & = & \text{Q} - \text{K} \\ \text{ton} & = & \text{quinte} - \text{quarte} \end{array}$$

le plus mince algébriste en tire sans difficulté :

$$\text{T} = \text{Oc} - 2 \text{K} = 2 \text{Q} - \text{Oc}$$

Pourquoi délayer cela en plusieurs pages et figures ?

Cette minutie de détails se retrouve, à notre avis, trop souvent. S'agit-il, par exemple, de construire des gammes par le procédé de Pythagore, comme on peut appliquer ce procédé de plusieurs façons, l'auteur nous expose par le menu la formation des gammes, depuis la gamme à 2 sons différents jusqu'à la gamme à 7 sons (gamme diatonique) et les modes qui en dérivent ; puis il décrit les gammes chromatiques à 12 sons, lesquelles permettent d'établir  $12 \times 7 = 84$  modes diatoniques ; enfin, sous prétexte que les échelles de quintes, de quarts et d'octaves sont illimitées dans les deux sens, il effectue d'abord la *division limmatique* de l'octave, qui conduit à une gamme à 17 sons, d'où l'on peut extraire 47 gammes diatoniques régulières différentes, déterminant 329 modes ; et il pousse jusqu'à la *division commatique* de l'octave, qui détermine des gammes

(1) Il ne vise nullement les phénomènes d'audition colorée.



à 24 et à 53 sons ! Il en résulte que la Note I s'enfle en un gros volume de 236 pages, sans que le sujet soit épuisé : les gammes seront traitées autrement dans les Notes II, III et IV. Nous craignons que cette surabondance ne fatigue beaucoup de lecteurs.

III — L'auteur nous paraît doué d'un optimisme exagéré. Il approuve tout (1) ce qui existe en musique ; il justifie les appellations quinte, quarte, portée, renversement, redoublement, etc. ; il va jusqu'à écrire dès le début de son ouvrage (page 1) :

« Si, par un cataclysme terrestre quelconque, notre système musical était  
« définitivement perdu, on serait amené fatalement à le retrouver tôt ou tard,  
« tel qu'il existe aujourd'hui, après avoir passé par des transformations iden-  
« tiques ou analogues à celles que nous allons rappeler.

« Nos études nous ont conduit à quelques résultats intéressants, qui parais-  
« sent être le complément de toute histoire de la musique, et nous permettent  
« de formuler l'assertion suivante. »

Il reproduit cette phrase optimiste à la page 7 à peu près dans les mêmes termes, mais ce qui n'était qu'une « assertion » est devenu un « principe » :

« Le résultat de nos recherches a confirmé cette manière de voir, et nous  
« autorise à poser le principe suivant, qu'il paraît, au premier abord, téméraire  
« d'énoncer :

« Si, par un cataclysme terrestre quelconque, etc... »

Or est-il bien certain que les transformations subies par les gammes depuis l'origine et les causes de ces transformations soient bien celles qu'a trouvées M. de Saint-Paul ? C'est fort douteux.

Sans doute « les anciens inventeurs de la gamme ne pouvaient être ni de  
« savants physiciens ni de profonds mathématiciens, et ils n'avaient que des  
« notions très rudimentaires sur les lois acoustiques » ; mais n'allons pas jusqu'à dire qu'ils « soupçonnaient à peine... l'existence des mouvements vibratoires » et « ignoraient absolument l'existence des sons harmoniques qui est une notion  
« toute moderne » (page 8). — Il n'est pas douteux qu'Orphée ait vu et senti vibrer les cordes de sa lyre. D'autre part, il existe au musée national de Copenhague une collection de *lurs*, ou cors préhistoriques, remontant à 2.500 ans environ. Or, avant qu'on se soit risqué à fabriquer ces instruments en bronze (2), il fallait qu'on eût reconnu depuis longtemps la série des sons que donnent les longs tuyaux ou les simples roseaux, c'est-à-dire les « sons harmoniques » : la connaissance de ces sons n'est donc pas « toute moderne » ; elle doit remonter aux premiers âges de l'humanité.

Aussi trouvons-nous bien peu rationnelle la thèse que développe M. de Saint-Paul, thèse d'après laquelle les hommes primitifs auraient commencé par se mettre à la recherche des « consonances », c'est-à-dire de deux sons sonnant ensemble, et se mélangeant si bien qu'ils semblent n'en former qu'un seul. Cette idée ne serait admissible que si la musique primitive eût été « harmonique » au lieu d'être « mélodique ». — Nous croirions donc volontiers, et contrairement à

(1) Nous devrions dire « tout », à deux exceptions près : 1° il n'emploie pas l'expression *demi-ton*, qui répugne à son esprit mathématique ; 2° il critique l'écriture musicale actuelle, qui est si critiquable, et même il en propose une nouvelle, en ne conservant qu'une clef. Cette innovation, si elle était adoptée, constituerait un progrès réel.

(2) Leur fabrication est si excellente que l'on peut encore jouer de ces instruments.



l'auteur, que les « intervalles », et non les « accords » d'octave, de quinte et de quarte, ont été vite connus par les « harmoniques » des tuyaux, et qu'il en est résulté d'abord la *flûte de Pan*, instrument si facile à construire, à côté du grand travail que nécessitait la simple *lyre d'Orphée*, à côté du travail colossal qu' imagine M. de Saint-Paul, en supposant autant de tables d'harmonie que de cordes consonantes.

Nous irons plus loin : si l'on se fût livré d'abord à la recherche des « consonances », comme l'indique l'auteur, certes on eût trouvé l'intervalle d'octave, et celui de double octave, mais on n'eût pas trouvé que les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> intervalles d'octave se divisent comme le 1<sup>er</sup>. Dans le second, on eût trouvé la « consonance » de *dixième* =  $5/2$ , bien meilleure que celle de *onzième* ou de *quarte redoublée* =  $8/3$  ; dans le 3<sup>e</sup> intervalle on eût trouvé la « consonance » de *dixième redoublée* (harmonique 5), bien meilleure que celle de *onzième redoublée* =  $16/3$ . Il s'ensuit que l'auteur eût été empêché de conclure que *les consonances se répètent périodiquement à l'infini, aussi bien dans le grave que dans l'aigu*.

Cette dernière erreur n'est pas personnelle à M. de Saint-Paul ; elle est partagée par la plupart des auteurs ; il en est ainsi de beaucoup d'autres erreurs, qui sont regardées comme étant des axiomes, et qu'on retrouve dans l'ouvrage que nous critiquons. Citons les deux erreurs principales.

A. — L'auteur croit que les « intervalles » peuvent être obtenus d'autant plus justes qu'ils sont plus consonants. La vérité est qu'on peut altérer une *octave grave* d'un comma sans que la consonance disparaisse ; mais une *quarte* deviendrait dissonante si on l'altérait de la même quantité ; et la dissonance serait encore plus marquée sur les *tierces* et les *sixtes*.

B. — L'auteur croit que les intervalles « redoublés » sont consonants au même titre que les intervalles simples. Il n'en est rien : par le redoublement, aucun intervalle ne conserve sa consonance ; il y a toujours changement en mieux ou en pis. Exemples :

L'octave devient de moins en moins consonante, puisque l'accord  $2/1$  devient successivement  $4/1$ , puis  $8/1$ , puis  $16/1$ , etc.

La quinte s'améliore par le premier redoublement, puisque l'accord  $3/2$  devient la douzième  $3/1$  (ou harmonique 3). Mais les redoublements qui suivent nous mènent aux harmoniques 6, 12, etc., qui « consonent » moins bien avec le son fondamental I.

La quarte, que l'on appelle « renversement » de la quinte, s'améliorerait par des redoublements au grave ; mais par son premier redoublement à l'aigu, elle devient une onzième  $8/3$ , consonance très imparfaite, et les redoublements suivants mènent aux dissonances  $16/3$ ,  $32/3$ , etc.

La tierce majeure  $5/4$ , dite « consonance imparfaite », devient une consonance aussi « parfaite » que la quarte, par un premier redoublement, et s'améliore encore par un second redoublement, puisqu'elle devient une dixième redoublée, ou harmonique 5, etc., etc.

Nous avons démontré tous ces faits dans notre dernier ouvrage, et nos démonstrations n'ont pas été réfutées. Mais comme elles peuvent être ignorées de beaucoup de lecteurs, nous ferons ici une démonstration directe de la variabilité de consonance en ce qui concerne les octaves redoublées successives. Voici cette démonstration :

Tous les musiciens sont d'accord pour admettre que le classement des



« consonances parfaites » par ordre de meilleure consonance est le suivant :

1<sup>o</sup> Unisson, 2<sup>o</sup> octave, 3<sup>o</sup> quinte, 4<sup>o</sup> quarte.

Or, si l'on se reporte à la définition du « redoublement », il est clair que l'octave n'est pas autre chose que l'unisson « redoublé » (1). Donc le 1<sup>er</sup> redoublement, qui transforme l'unisson en octave, diminue la perfection de la consonance appelée unisson. Donc de même les accords « redoublés » ont une consonance qui diffère de celle des accords « simples ». Donc aussi c'est une erreur d'affirmer que *les consonances doivent se répéter périodiquement d'octave en octave* (p. 18). Donc encore les assemblages de notes « serrées » entre une note et son octave, que l'on appelle des « gammes », sont un produit tout à fait *artificiel*. Donc enfin la *gamme naturelle* n'existe pas.

En dépit de ces critiques, dont les dernières ne visent pas M. de Saint-Paul en particulier, étant d'ordre très général, nous résumerons ainsi notre opinion : tant que subsisteront les errements actuels, c'est-à-dire pendant de longues années encore, les *Notes et Cadrans* constitueront un ouvrage très didactique, dont la lecture ne pourra qu'être profitable à tous ceux, théoriciens et praticiens, qui aiment la musique non seulement pour les jouissances faciles qu'elle procure, mais aussi pour les problèmes difficiles qu'elle soulève. M. de Saint-Paul en a résolu quelques-uns — écriture, transposition, chiffage, réalisation d'une partie supérieure — d'une façon nouvelle et élégante : ce n'est pas un mince mérite.

Dr A. GUILLEMIN,

*Professeur à l'Ecole de Médecine d'Alger.*

**Correspondance.** — Nous recevons la lettre suivante que nous reproduisons sans commentaires, laissant à nos lecteurs, qui ont sous les yeux la critique et la réponse, le soin de décider si M. Maurice Gandillot, avec sa théorie des « rapports simples », a bien réfuté toutes nos objections et se trouve réellement en état de donner une « théorie de la musique ».

Condat, par Limoges, le 7 octobre 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Dans la *Revue musicale* du 1<sup>er</sup> octobre dernier, vous avez consacré quelques pages à la critique de ma conception de la musique. Je me propose ici de vous répondre en suivant l'ordre même que vous avez adopté ; mais, au préalable, je voudrais vous signaler que beaucoup de nos dissentiments me paraissent provenir de malentendus dont voici, je crois, la cause : votre critique porte exclusivement sur mon article *Théorie de la musique* ; celui-ci, ayant eu pour but de résumer un ouvrage assez étendu (*Essai sur la gamme*), a dû nécessairement être rédigé en termes fort brefs. C'est à cette extrême concision de l'article (2) que

(1) Cette expression est certainement plus correcte que celle d'« unisson augmenté » qu'emploie M. de Saint-Paul pour désigner l'intervalle chromatique *do-do #*.

(2) Article paru dans la *Revue scientifique* des 30 mars et 6 avril 1907. Il est malaisé de résumer en quelques colonnes un volume (*Essai sur la gamme*, Gauthier-Villars) de près de 600 pages in-octavo, où la clarté n'a pu être obtenue qu'en accompagnant le texte de très nombreux



tiennent sans doute plusieurs des malentendus qui nous divisent, et c'est pour-quoi j'accepte bien volontiers d'en prendre à ma charge l'entière responsabilité ; mais j'aurai soin, chemin faisant, de citer parfois (entre parenthèses) certaines pages de l'*Essai*, afin de vous permettre de vérifier qu'il n'existe aucune contradiction entre cet ouvrage et le résumé critiqué — ou le commentaire que j'y ajoute aujourd'hui.

Avant d'énoncer vos neuf chefs d'accusation, vous vous demandez si, en 1907, il est bien nécessaire de discuter une théorie fondée sur le principe depuis si longtemps condamné des *rapports simples*.

Ne voyez pas dans ce principe une idée philosophico-sentimentale assez naïve à laquelle on a raison de ne plus croire aujourd'hui ; voyez y seulement ce que je vous indiquais sommairement dans une lettre antérieure (1). Si j'entends à la fois les notes A et B (notes faisant respectivement A et B vibrations par seconde), je ne vois pas comment j'apprécierai *directement* leur rapport ( $\frac{B}{A}$ ), non plus d'ailleurs que leur intervalle musical ( $\log. \frac{B}{A}$ ). Mon cerveau reçoit uniquement les pulsations A et les pulsations B, et, au point de vue de l'intervalle musical, la seule chose qui puisse déterminer en moi une sensation reconnaissable, c'est ce fait matériel des coïncidences entre les pulsations des deux séries simultanées. Ces coïncidences sont très fréquentes ou assez fréquentes, suivant qu'il s'agit de consonances ou de dissonances ; elles deviennent de plus en plus rares quand on passe des douze sons de la gamme chromatique à leurs enharmoniques ; c'est pourquoi on peut dire que la gamme ne comprend que des notes dont les coïncidences avec la tonique se produisent suivant une périodicité assez simple, et par suite forment *rapports simples* (2) ; si j'admets ces rapports, ce n'est pas pour eux-mêmes, c'est pour les *coïncidences*, pour les *verniers* (*Essai*, p. 35) qu'ils déterminent : considérez-moi donc comme « coïncidiste » ou comme « verniériste », si vous jugez qu'en 1907, il n'y a plus lieu de discuter avec un partisan des rapports simples (3).

J'arrive maintenant à vos neuf objections et vais les étudier une à une.

dessins ou exemples de musique. On m'avait beaucoup pressé de le faire, et c'est pourquoi je l'ai tenté, mais je reconnais bien volontiers que mon résumé n'est point un article de polémique ; il peut renseigner un indifférent, mais non convaincre un adversaire, car, ainsi qu'il y est spécifié dès le début, la nécessité de faire court m'a obligé à laisser continuellement au lecteur le soin de rétablir lui-même les démonstrations écourtées ou supprimées.

(1) Lettre particulière, mais dont vous avez précisément publié le passage visé ici (*Revue musicale* du 1<sup>er</sup> octobre 1907, p. 454) ; je m'abstiens donc de le reproduire.

(2) Car les rapports ne sont simples que quand la périodicité l'est aussi, et réciproquement (*Revue musicale* précitée du 1<sup>er</sup> octobre 1907, p. 454). A titre d'exemple, je citerai ici la tierce *do mi* et la quarte diminuée *do fa b* dont il va être question au n° 2 ci-après. Dans la tierce, les pulsations *do* coïncident de 4 en 4 avec les pulsations *mi* (celles-ci de 5 en 5) ; dans l'intervalle *do fa b*, presque égal au précédent mais étranger à la gamme, c'est seulement de 405 en 405 que les pulsations *do* coïncideraient avec les pulsations *fa b* (celles-ci de 512 en 512).

(3) Encore ne vous laissez-vous pas arrêter par le mot, mais sur bien des harmonistes (je le sais par des amis) sa puissance est irrésistible. Plusieurs refusent de prendre connaissance d'une théorie dont on leur a dit qu'elle admettait les *rapports simples* ou qu'elle avait un *fondement mathématique*,... etc. Pour les rapports simples, vous voyez ce qu'il en faut penser ; quant à la mathématique, celle qui sert à édifier la théorie de la consonance se réduit vraiment à bien peu de chose ; et quand on sait, par exemple, reconnaître que les sons 1305 et 870 forment une quinte  $\frac{3}{2}$  (c'est-à-dire que le rapport de 1305 à 870 équivaut à celui de 3 à 2, vu que, dans ces deux couples de nombres, le grand est égal au petit majoré de moitié), on possède un bagage « mathématique » bien suffisant pour contrôler la théorie exposée dans l'*Essai sur la gamme*.



1<sup>o</sup> — Je confondrais entre elles les diverses octaves d'une même note.

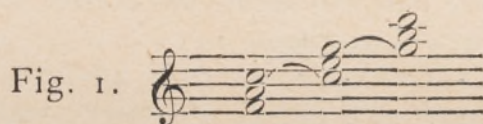
Beaucoup de théoriciens prétendent engendrer la gamme par des successions de quintes ; mais, pour tous les degrés sauf le cinquième, ils doivent user d'un artifice consistant à transporter (sans trop dire pourquoi) d'une ou plusieurs octaves les notes fournies par cette genèse ; ainsi, en partant de *do* = 1, ils engendrent bien *sol* =  $3/2$  au moyen d'une quinte, mais le *ré* que donnent deux quintes est trop haut d'une octave ( $9/4$  au lieu de  $9/8$ ) et doit être redescendu d'autant ; toutes les autres notes exigent l'emploi d'un semblable artifice que vous jugez à bon droit illicite. Votre objection est fort juste, mais elle s'applique à une certaine théorie de la gamme par quintes (gamme que je combats moi-même très expressément : *Essai*, p. 300 ; *article critiqué*, § 18), et non à la théorie de la consonance, où les *ré* des diverses octaves sont également légitimes (1) comme formant les rapports simples  $9/8$ , ou  $9/16$ , ou  $9/4$ , ou, etc.

Mais puisque je me défends de confondre les diverses octaves d'une même note, peut-être m'objecterez-vous maintenant que les musiciens pourtant font souvent de telles confusions et ne s'en trouvent pas plus mal ; c'est ainsi que quand ils traitent, par exemple, de l'accord *do mi sol*, ils l'écrivent tantôt très serré, contenu dans une simple quinte, tantôt très large, s'étendant sur deux octaves et plus.

A quoi je vous répondrai que je n'ignore pas et que la théorie explique (*Essai*, p. 24) le privilège des octaves, c'est-à-dire cette consonance exceptionnelle qui autorise *habituellement* les confusions ou substitutions d'octaves dont il vient d'être question ; c'est pourquoi je n'hésite pas à employer parfois, moi aussi, les pratiques des musiciens (2), et c'est sans doute ce qui a pu vous faire croire que je confondais une note avec son octave, c'est-à-dire 1 avec 2.

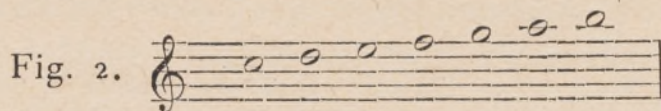
(1) Non seulement la théorie de la consonance reconnaît l'existence de ces divers *ré* (*Essai*, fig. de la p. 27), mais elle explique (*Essai*, p. 2) pourquoi ils ne sont pas toujours équivalents dans les combinaisons harmoniques. La phrase (§ 2 de l'article critiqué) qui a dû donner lieu au présent malentendu constate simplement ce fait incontestable (d'intérêt surtout mnémonique) : *quand on fait abstraction des octaves*, les notes de la gamme peuvent être rangées par quintes, suivant la progression connue *fa, do, sol, ré, la, mi, si*.

(2) Ainsi, pour montrer que notre gamme peut être considérée comme formée de trois échelles, et justifier les noms de celles-ci, je l'ai écrite comme l'indique la figure 1, avec l'échelle domi-

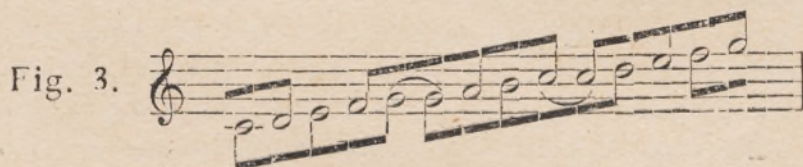


nante (*sol si ré*) au-dessus de l'échelle tonique (*do mi sol*) et l'échelle dominée (*fa la do*) au-dessous.

Et si l'on m'objectait que la gamme est représentée par la figure 2, et non par la figure 1, je



répondrais que c'est là une considération purement factice et conventionnelle ; qu'en réalité, quand j'écris un air en *do*, les ressources dont je dispose ne se réduisent pas à cette série de 7 sons, mais comprennent la série complète, longue de plusieurs octaves, obtenue en prolongeant la série précédente vers le haut et vers le bas autant que le permet la condition de perceptibilité agréable (haut) et facile (bas). Or, si on écrit tout ou partie de cette série, on vérifie bien facile-





2° — Vous trouvez qu'en bonne logique je devrais, contrairement à l'usage, admettre toutes les notes, fussent-elles surchargées d'accidents simples, doubles, triples, etc...

Je ne m'explique pas votre objection. Si nous sommes dans le ton de *do* = 1, assurément la note *fa*  $\flat$  =  $512/405$  pourrait être conçue, arithmétiquement parlant. Mais constituerait-elle un rapport simple au même degré que *mi* =  $5/4$  dont la hauteur est presque exactement la même ? Non, n'est-ce pas ? C'est pourquoi la gamme de *do* comprend *mi* et non pas *fa*  $\flat$  ; c'est aussi pourquoi si, étant en *do*, j'entendais *fa*  $\flat$ , j'interpréterais ce son comme *mi* et non comme *fa*  $\flat$ , quelle que fût la précision de son exécution.

Cette question présente d'ailleurs une étroite connexité avec la suivante.

3° — Vous dites que, selon le cas, je distingue ou confonds les notes appelées synonymes, par exemple *sol*  $\sharp$  et *la*  $\flat$ , et qu'il faudrait cependant choisir.

Faut-il vraiment choisir ? Faut-il qu'une porte soit ouverte ou fermée ? Si, dans un air en *do*, vous me faites entendre la succession *do fa sol*  $\sharp$ , quelle que soit la précision du *sol*  $\sharp$ , il y a gros à parier que, pour une raison semblable à celle du n° précédent, je comprendrai *do fa la*  $\flat$ , en sorte que, dans ce cas, la porte sera fermée au *sol*  $\sharp$  ; mais si vous m'avez marqué, si faiblement que ce soit, la possibilité d'une oscillation en *la*, j'accepterai très bien que la troisième note soit un *sol*  $\sharp$ , et la porte sera ainsi ouverte à cette note ; j'estime même qu'une voix juste peut chanter successivement et distinctement les deux enharmoniques, *sol*  $\sharp$  et *la*  $\flat$ . (*Essai*, air de la p. 384.)

Pour bien montrer que la distinction précédente n'est pas une vaine subtilité, permettez-moi une comparaison entre notre langue maternelle et celle des musiciens. En français, les mots « premier homme » et « premier rhum » se prononcent à peu près de même, mais cette similitude ne me gêne pas pour comprendre, si on me dit par exemple, qu'à l'origine du monde, le *premier homme* créé fut Adam et que, parmi tous les taffias des Antilles ou d'ailleurs, le *premier rhum* du monde est le rhum Tartempion (1). Suivant qu'il s'agira des origines de notre espèce ou d'une question de spiritueux, les syllabes dont je parle évoqueront en moi l'idée d'Adam ou de Tartempion, même si elles ne sont pas parfaitement prononcées (2). De même, dans la langue musicale, le son fourni par la touche noire comprise entre le *sol* et le *la* du clavier m'apparaît comme *la*  $\flat$  ou comme *sol*  $\sharp$ , selon le sens de la phrase ou le ton établi.

4° — Vous dites que certaines notes de la gamme sont *mobiles*, qu'elles peuvent être engendrées par des facteurs autres que 2, 3 et 5, et qu'il est impossible de les mesurer théoriquement.

Je répondrai qu'en effet certaines notes peuvent se présenter avec des hauteurs

ment qu'elle se compose exclusivement d'une succession d'échelles toniques, dominantes, et dominées, s'emboîtant les unes dans les autres sans laisser de côté aucune des notes appartenant à la tonalité dont il s'agit ici (diatonique).

(1) Ne m'accusez pas ici de plaisanter hors de propos : la musique est un langage où nos modulations enharmoniques jouent le rôle de véritables calembours (*Essai*, p. 555).

(2) Ceci répond en passant à l'objection : « Comment la musique serait-elle fondée sur des rapports simples, puisque ses intervalles, réalisés sur nos instruments imparfaits, ne sont qu'à peu près justes et correspondent par suite à des rapports complexes ? »

Ainsi que vous l'avez fait remarquer à plusieurs reprises dans votre récent ouvrage *la Musique, ses lois, son évolution*, la musique est un véritable langage ; et si celui qui le parle commet parfois quelque erreur de prononciation, l'auditeur, guidé par le sens de la phrase, comprend néanmoins sans peine, tant qu'il n'y a pas amphibologie réelle.



variables, prévues par la théorie de la consonance (*Essai*, p. 282, 383, et *passim*) ; ainsi, pour le *fa* dont l'étude a été faite récemment ici même (*Revue musicale* du 1<sup>er</sup> septembre, 1907, p. 441), j'aboutis à des nombres semblables (*Revue musicale* du 1<sup>er</sup> octobre 1907, p. 458) à ceux qu'indiquait l'excellent article de M. Dador.

Je suis également d'accord avec vous pour admettre que 2, 3 et 5 ne sont pas forcément les seuls facteurs intervenant en musique (*Essai*, p. 313, ou § 19 de l'article critiqué).

Mais je ne crois pas à l'impossibilité de calculer la hauteur des notes que vous appelez mobiles. Si cette impossibilité était réelle, comment M. Dador aurait-il abouti à ces conclusions (sur les divers *fa*) que vous approuvez, et comment aurais-je pu de mon côté arriver au même but, malgré la différence probable des méthodes employées (1) ?

5° — Vous pensez que la gamme ne nous est fournie, ni par la nature, ni par l'art, ni par la mathématique, qu'en réalité elle n'existe pas et que mon recensement théorique de 2048 gammes trigènes est un pur jeu d'esprit.

Nos opinions sont peut-être moins divergentes qu'on ne dirait au premier abord. Si, des 2048 gammes théoriques, je retranchais celles qui font double emploi ou manquent de valeur scientifico-artistique (*Essai*, p. 320), ce dénombrement (que je n'ai jamais fait, vu son manque d'intérêt) fournirait sûrement un total très élevé : telle est la conclusion pratique à tirer du calcul critiqué.

Mais vous-même n'affirmez-vous pas que les gammes sont très nombreuses ? Quand vous dites « il n'y a pas de gamme », cela ne signifie pas : « le nombre des gammes est zéro », car alors il ne nous resterait plus aucune note pour écrire de la musique ; cela signifie, au contraire, l'autre extrême, lequel, selon l'usage, touche le précédent : « le nombre des gammes est infiniment grand », ou tout au moins le nombre des gammes est assez grand pour qu'on puisse disposer de sons variables et plus nombreux que ceux de ces séries (gammes) généralement acceptées par les musiciens comme exprimant la tonalité. Vous concluez donc un peu dans le même sens que moi, et c'est ainsi que vous expliquez pourquoi une même note peut avoir beaucoup d'intonations différentes : témoin les divers *fa* signalés récemment par M. Dador. Mais il me semble que votre manière de voir consiste moins à vider le débat qu'à l'écarter ; si elle vous révèle la multiplicité des *fa*, elle ne vous permet pas d'en calculer les diverses hauteurs. Et puis, si vraiment il n'y avait pas de gamme, il n'y aurait pas de fausses notes, et vous savez si celles-ci constituent une cruelle réalité. C'est pourquoi, au lieu de « il n'y a pas de gamme », il me paraît plus exact de dire : « il y a beaucoup de gammes. »

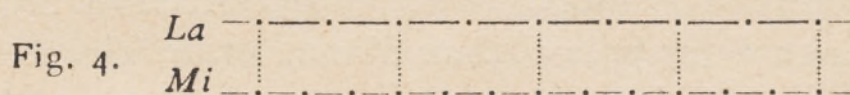
Vous dites aussi : « Il n'y a pas de rapport  $3/2$  », ce qui signifie que, quand on entend *la* = 870 et *mi* = 1305 joués par l'orchestre, on ne peut être sensible au rapport  $3/2$  formé par cette quinte, attendu qu'on est dans l'impossibilité de « compter et comparer » des vibrations aussi nombreuses.

Il y a là un grave malentendu, facile pourtant à éclaircir. Ainsi que je vous l'ai déjà écrit (*Revue musicale* du 1<sup>er</sup> octobre 1907, p. 454) et que je le rappelle au début de cette lettre, la sensation quinte, se produisant quand la note aiguë fait 3 vibrations pour 2 de la note grave, résulte de ce que, par exemple, les

(1) Parlant de ma lettre relative aux divers *fa* signalés par M. Dador, vous croyez y relever une contradiction avec l'article que vous critiquez. Votre observation est sans doute motivée par une erreur de lecture que vous reconnaîtrez vous-même aisément (le *fa* # appartient à *sol* normal, et non à *do* pseudique).



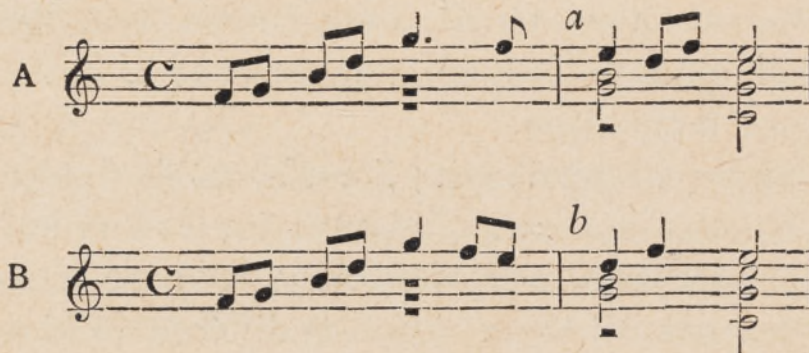
vibrations d'un *la*, de 2 en 2, et celles d'un *mi*, de 3 en 3, impressionnent l'oreille simultanément, ainsi que le représente le schéma ci-dessous (fig. 4).



Celui-ci est formé par la juxtaposition de plusieurs petites figures élémentaires ou *verniers* parfaitement semblables les unes aux autres, et comprenant chacune 2 vibrations *la* pour 3 vibrations *mi*. Combien y a-t-il de ces verniers juxtaposés ? Peu importe ! Qu'il y en ait 3, 6, 9, 870, 1305 ou tout autre nombre, l'œil reconnaît toujours immédiatement leurs proportions relatives, ou, si vous préférez, leurs coïncidences caractéristiques. L'oreille fait de même quand résonnent les notes *la* et *mi* ; ne pouvant ressentir autre chose que ces coïncidences, c'est à celles-ci, donc à la proportion de 2 à 3, qu'elle est sensible, et non point aux nombres absolus 870 et 1305 (1). Ceux-ci, que vous trouvez déjà très grands, deviendraient formidables si les acousticiens prenaient l'habitude de compter les vibrations, non plus par seconde, mais par minute ou par heure ; au contraire, ils se réduiraient précisément à ces chiffres 2 et 3 que vous acceptez si les acousticiens comptaient par 435<sup>e</sup> de seconde. Mais qu'importe à l'oreille ! la seule chose qu'elle perçoive est indépendante des habitudes des physiiciens (2).

6°. — Dans l'exemple A ci-dessous (3), vous trouvez « étrange » que je qualifie l'accord *a* de dissonant et vous me reprochez de ne considérer les combinaisons

Fig. 5.



harmoniques qu'« avec un fil à plomb », c'est-à-dire *verticalement*, tandis qu'il faut tenir compte de la succession mélodique, c'est-à-dire regarder *horizontalement*.

C'est précisément en m'appuyant sur ce principe que je vais contester votre critique.

Pour discuter l'exemple A, vous le tronquez et n'en citez que la seconde moitié. Si vous faites abstraction de la première, vous ne pouvez plus tenir compte

(1) Du moins quand il s'agit d'apprécier un intervalle, et non une hauteur absolue ; c'est pourquoi l'*Essai sur la gamme* ne considère jamais ces grands nombres et s'occupe seulement de leurs rapports.

(2) Retournant vos propres termes, on pourrait dire : 870 et 1305 n'existent que sur le tableau noir ou sur le papier ; au concert, il n'y a que 2 et 3.

(3) L'exemple sur lequel portait votre critique n'était autre que la ligne A de la figure 5, avec cette différence qu'au 2<sup>e</sup> temps de la 2<sup>e</sup> mesure, au lieu des croches *ré* et *fa*, il y avait seulement la noire *ré*. Mais comme vous avez fait observer que ce *ré* aurait pu être remplacé par *fa*, j'ai introduit ici l'une et l'autre note, afin de faire voir que, même avec toutes deux, les conclusions à tirer de l'exemple restent sans changement.



de la succession mélodique, et vous ignorez que le ton de *do* vient d'être posé par ce qui précède ; alors, examinant isolément (verticalement) l'accord *sol si mi*, vous pouvez être tenté de l'assimiler à l'accord parfait de *mi* mineur, et par suite vous trouvez « étrange » que je le déclare dissonant. Si au contraire vous regardez horizontalement, voici, je crois, ce que vous pourriez constater. Dans la version A comme dans la version B, la phrase musicale s'exprime principalement par l'échelle dominante (*sol si ré*) et fait sa cadence finale sur l'échelle tonique (*do mi sol*). Regardant de plus près, on constate que, dans ce qui précède la cadence finale, la version B utilise non seulement l'échelle *sol si ré*, mais encore les notes *fa* et *mi* ; l'adjonction de *fa* réalise la combinaison appelée 7<sup>e</sup> de dominante ; quant au *mi*, bien qu'il appartienne à une échelle (tonique) étrangère à l'harmonie actuelle (dominante), son adjonction ne modifie pas ce que je viens de dire parce que son rôle est ici trop secondaire (note de liaison placée sur la partie faible d'un temps faible). Son rôle devient au contraire prépondérant dans la version A, où il forme le premier temps de la seconde mesure ; cette version emploie les mêmes notes que l'autre et les dispose dans le même ordre, mais modifie légèrement leurs durées, et ce changement a pour effet de réunir sur un temps fort une note *mi* appartenant à l'harmonie finale (échelle tonique) et deux notes, *sol*, *si*, appartenant à l'harmonie actuelle (échelle dominante) : c'est ce mélange de deux échelles différentes qui crée la dissonance ; quand il cesse, quand *mi*, note étrangère, cède la place à *ré*, note intégrante, il y a résolution. Le retour à la consonance résulte de ce que toutes les voix ont rallié des notes d'une même échelle (1).

Je n'ai jamais prétendu que l'accord *sol si mi* fût toujours dissonant ; il est évident qu'il est consonant en *mi*, en *si*..., etc. ; mais dans d'autres tons, il peut apparaître de façon dissonante lorsque, comme vous le recommandez, on tient compte de la succession mélodique.

Voici un nouvel exemple du même fait ; il est formé de deux reprises admettant même chant et même harmonie, avec quelques variantes aux parties basses. Dans chaque reprise, la première mesure est dissonante comme réunissant des notes (9<sup>e</sup> de dominante) appartenant à deux échelles différentes (dominante et dominée) ; la seconde mesure est faite sur l'accord du ton, sauf au premier temps du



dessus, lequel chante encore une note de l'harmonie précédente ; ce premier temps forme donc dissonance et le second, résolution. Ceci est évident pour la mesure 2 comme pour la mesure 2 *bis*, dès qu'on tient compte du sens de la phrase, c'est-à-dire de la succession mélodique ; mais si on considérait isolément l'accord 2, de même origine pourtant que l'accord 2 *bis*, on pourrait prétendre qu'il est consonant ; or il ne l'est pas ici ; il le serait au contraire en *la*, car, dans

(1) La définition habituelle de la consonance, classant dans la même catégorie des accords aussi différents que *do mi sol* et *do mi sol*  $\sharp$ , donne lieu à mille exceptions et contradictions que supprime radicalement la définition adoptée ici. (*Essai*, p. 105.)



ce dernier ton, ses notes constitutives appartiendraient à une même échelle.

7<sup>o</sup> — Vous ne pouvez pas accepter l'idée que la composition musicale soit une sorte de course perpétuelle à la consonance, car vous-même vous aimez beaucoup aussi la dissonance.

La musique est une créature exquise dont la consonance est le sourire et la dissonance la coquetterie. Dans sa prime jeunesse, bonne fille, elle donnait son sourire à tout venant, et dès la première requête du musicien ; mais l'homme s'étant blasé sur son bonheur, je veux dire sur la consonance, la musique a senti la nécessité de devenir coquette et s'est mise à faire désirer ses faveurs ; actuellement, elle les retarde de plus en plus en les faisant précéder de la dissonance. Certes celle-ci nous plaît, comme vous le dites, mais pas « en soi » ; la coquetterie de la belle peut séduire l'amoureux, mais elle ne lui suffit pas : demandez plutôt à Oronte.

Vous me citez la pièce de Schumann (*Bittendes Kind*) qui finit sur un accord de septième. Ah ! la fieffée coquette ; elle en use avec nous comme autrefois Célimène avec Oronte. Mais qu'y faire ? En tous cas, je ne vois rien là qui puisse infirmer ma comparaison entre la composition musicale et une sorte de course à la consonance, celle-ci se refusant et se donnant tour à tour (1).

8<sup>o</sup> — Vous me reprochez de ne pas spécifier le genre de musique auquel s'applique la théorie de la consonance. Mais il n'y a pas lieu de spécifier ; cette théorie dépend uniquement du fonctionnement du cerveau humain, et c'est pourquoi elle reste la même, qu'il s'agisse de la musique européenne ou exotique, actuelle ou passée (2). Elle s'applique notamment à certaines gammes que d'aimables correspondants m'ont signalées, les considérant, il est vrai, comme de nature à ruiner la théorie de la consonance ; dans quelques lignes, nous allons en trouver un nouvel exemple.

Vous m'objectez que les lois de la musique changent d'un pays à l'autre, ou d'une époque à la suivante. Il y a là un nouveau malentendu. Dans une même prairie des promeneurs peuvent cueillir des bouquets assez différents, bien que prélevés sur la même collection de fleurs ; de même, en musique, l'homme peut combiner et préférer tour à tour des styles très divers bien qu'obtenus au moyen de ressources fournies par une même loi fondamentale. De cette diversité il ne faudrait pas conclure à l'inexistence d'une telle loi ; son existence, au contraire, apparaît comme très probable quand on constate qu'elle nous permet de reconstituer *théoriquement* la série des principaux styles musicaux créés *pratiquement* par la géniale intuition des Maîtres. (*Essai*, p. 468.)

Enfin vous me citez la gamme de *sol* du mode Nihavend, et, après avoir rapporté ses nombres de vibrations à grand renfort de parties décimales et de fractions ordinaires, vous me demandez si ces nombres très *complexes* me pa-

(1) Autre comparaison : les tons d'église employés par couples de deux, l'un plagal, l'autre authentique, me donnent l'impression d'une conversation où les questions (plagales) alterneraient avec les réponses (authentiques) ; de même, en harmonie moderne, la phrase musicale me paraît se terminer sur le point d'affirmation habituel ou sur un point d'interrogation, selon qu'elle fait sa cadence finale sur l'accord tonique ou sur celui de dominante, avec ou sans septième. Je sais bien que dans un écrit, presque tous les paragraphes, alinéas ou renvois, sont clos par un point d'affirmation ; mais pourquoi l'un d'eux ne se terminerait-il pas par un point d'interrogation ?

(2) Voyez *Essai sur la gamme*, passim, notamment p. 368 (gamme chinoise de 5 sons), p. 347 (gammes antiques), p. 358 (tons d'église), p. 339 (gammes modernes, naturelles ou altérées), p. 325 (gamme chromatique), etc., etc.



raissent être une application de la loi des rapports *simples*. Oui, certes ! Et, malgré son aspect paradoxal, ma réponse ne vous étonnera pas, puisque nous avons déjà éclairci (fin du n° 5 ci-dessus) le malentendu consistant à confondre les *rapports* (simples) desquels dépend la sensation, et les *nombres* de vibrations (complexes) dont l'oreille n'a cure, puisqu'elle n'étudie pas successivement chaque note pendant l'exacte durée d'une seconde. Ici précisément, les rapports obtenus en comparant les divers degrés à la tonique coïncident si rigoureusement avec leurs valeurs théoriques que vos nombres n'ont pas pu être obtenus par une expérience ordinaire ; l'expérience donne toujours des écarts sensibles ; or ici il n'en existe que pour le septième degré, et encore n'est-il que de 1 vibration  $1/2$  environ (1).

9° — Vous dites que la théorie de la consonance ne permet pas de définir la musique, car, lorsqu'on fait au piano une série de quintes de suite, on réalise à la fois des rapports très simples et une harmonie abominable.

Vous m'aviez posé cette question il y a quelques jours, dans une lettre particulière contenant un exemple de musique spécialement choisi parmi les plus déplaisants ; ma réponse vous étant déjà parvenue (2), je ne vois rien à ajouter sur ce point.

Telles sont, Monsieur le Directeur, quelques-unes des raisons pour lesquelles je crois pouvoir en appeler, fût-ce devant le même juge, d'un premier arrêt rendu sur le vu d'un dossier peut-être insuffisamment complet.

MAURICE GANDILLOT.

---

*L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à un prochain numéro les lettres que nous avons reçues de Bayonne, de Quimper, de Toul, d'Odessa, et dont plusieurs sont relatives à la théorie de la musique.*

---

### Notre supplément musical.

Pour varier la publication des documents que nous avons réunis, nous restreignons pour aujourd'hui la part faite à la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle, et,

(1) Les résultats que vous fournirait une vérification numérique peuvent s'exposer ainsi : les deux principales gammes se disputant nos suffrages, celle des *physiciens* et celle de *Pythagore*, ont, comme vous le savez, une large partie commune, et ne diffèrent (d'ailleurs très légèrement) que pour les degrés 3, 6 et 7. Dans la gamme que vous citez, les degrés 1, 2, 4, 6, 7 et 8 sont réglés sur la formule des *physiciens* ; les deux autres, 3 et 6, sont conformes à celle de *Pythagore*, ainsi que cela a lieu (pour des nécessités pratiques) sur nos violons, altos, violoncelles, etc.

Quant au débat entre ces deux gammes, j'en ai fait l'objet d'un article que je vous ai déjà communiqué (*Revue générale des Sciences* du 15 septembre 1907) ; mais je crains qu'il ne soit pas près d'être clos, car l'homme, toujours semblable au statuaire de La Fontaine, a coutume, en ces matières, de s'en rapporter au témoignage des instruments créés de ses mains ; or ceux-ci (que l'on se contente généralement de régler, soit *par quintes*, soit *à tempérament*) nous accoutument peu à peu (soit *directement*, soit *indirectement*) à des sons incorrects sensiblement conformes à la vieille conception de Pythagore.

(2) Cette réponse a été publiée dans la *Revue musicale* du 15 octobre 1907, p. 477. Elle contient un exemple de musique dont la partie basse est donnée sous deux formes différentes, une version en croches, l'autre en rondes. Il est à peine besoin de faire observer que la première version (croches) peut s'employer seulement avec les instruments (piano, harpe, ... etc) ne tenant pas la note ; au contraire, avec les instruments tels que l'orgue ou avec les voix, c'est seulement de l'autre version qu'il faudrait faire usage (rondes telles quelles ou parfois ramenées dans la même octave).



encouragés par le succès des deux pièces de R. Schumann que nous avons déjà fait connaître, nous en donnons deux nouvelles qui sont ignorées en France. Ce sont deux perles exquisés ; tous les musiciens nous en sauront gré, et nous jugeons un commentaire absolument superflu.

---

### « Le Sorcier », opéra comique de Philidor.

Le supplément du dernier numéro de la *Revue musicale* était consacré à Philidor et à son beau drame lyrique, *Ernelinde, princesse de Norvège*. Dans la courte notice qui accompagnait le fragment que nous avons reproduit, mention était faite, en passant, de l'emprunt fait à Gluck, par le maître français, d'un air d'*Orphée*, devenu sans autre façon une romance de son opéra comique *le Sorcier*. Un tel procédé, aujourd'hui, serait sévèrement jugé. Nos lecteurs estimeront sans doute qu'il n'est pas sans intérêt de revenir aujourd'hui sur ce plagiat, caractéristique des mœurs musicales de ce temps, si dissemblables des nôtres par certains côtés.

L'*Orphée* de Gluck, on le sait, dans sa première version italienne, avait été composé pour l'Opéra de Vienne, où le compositeur, au service de la cour impériale, résidait alors. Il fut, pour la première fois, donné à ce théâtre le 5 octobre 1762. Cette date, longtemps ignorée, est attestée avec certitude par le manuscrit de l'ouvrage, déposé à la Bibliothèque impériale de Vienne. Or, le succès de cet opéra fut tel que presque aussitôt Gluck, encore que ce ne fût pas l'habitude en Italie ni chez les maîtres italiens, songea à le faire graver.

A Paris, l'usage relativement récent de la gravure, qui avait supplanté l'impression, était en pleine vigueur. Ce fut donc à Paris que le musicien fit envoyer une copie d'*Orfeo ed Euridice*, par l'intermédiaire du comte Durazzo, directeur du théâtre de la cour. Celui-ci s'adressa à Favart.

Une correspondance intéressante, conservée dans les *Mémoires et correspondance littéraire* de Favart, fut échangée à ce sujet pendant le cours de l'année 1763. Car l'affaire n'allait point toute seule. Le manuscrit était fort imparfait. Il fallait un musicien habile pour le revoir, diriger la gravure et corriger les épreuves. Mondonville et Duni déclinèrent l'offre qui leur fut faite de s'en charger.

Philidor, au contraire, avec le plus grand désintéressement, en sollicita l'honneur. « Philidor, écrit Favart au comte Durazzo, a examiné l'opéra avec attention... il a été enchanté de la beauté de l'ouvrage : en plusieurs endroits il a versé des larmes de plaisir. Il a toujours eu la plus grande estime pour les talents du chevalier Gluck ; mais son estime se porte jusqu'à la vénération depuis qu'il connaît l'*Orphée*... »

Sous la direction du musicien français, l'œuvre fut donc gravée. Et en 1764, chez le libraire Duchesne, rue Saint-Jacques au *Temple du Goût*, elle paraissait sous ce titre : *ORFEO ED EURIDICE, azione teatrale per musica, del sign<sup>r</sup> cav. Cristofano Gluck, al servizio della MM. LL. II. RR., rappresentata in Vienna nell' anno 1764.*

Cette date erronée, donnée comme celle de la représentation de l'ouvrage, a égaré longtemps la critique. Quand, bien longtemps après, Philidor fut accusé



d'avoir dérobé un air à Gluck, elle servit d'argument à ses défenseurs, à Fétis notamment : *le Sorcier*, où se trouve l'air en litige, ayant été joué précisément le 2 janvier 1764. Une fois connue la véritable date de la première d'*Orfeo* (1762), d'autres, comme Berlioz (*A travers chants*), accusèrent Philidor d'avoir sciemment commis cette erreur sur la page de titre pour dissimuler son larcin. Et M. Tiersot a reproduit cette accusation dans sa belle notice historique sur *Orphée*, dans la grande édition française de Gluck.

A la vérité, je ne crois pas le musicien français coupable de cette machination. A quoi lui eût-elle servi d'ailleurs, puisque d'autres musiciens, ses rivaux, et sans doute bien d'autres personnes savaient l'apparition d'*Orphée* antérieure ?

La date de 1764 fut mise apparemment un peu au hasard : c'était celle de l'édition, ce fut peut-être celle d'une reprise à Vienne. Et d'ailleurs on prêtait alors fort peu d'attention à de pareils détails, puisque la date indiquée sur les partitions mêmes de Philidor comme celle de la première représentation n'est que bien rarement la véritable.

Quoi qu'il en soit, ce qui demeure certain, c'est que Philidor, au moment où il composait *le Sorcier*, avait en mains les épreuves d'*Orphée* et que, s'il a rendu à Gluck le service de surveiller l'édition de son œuvre, il s'en est payé sans façon de ses mains. Quand Fétis assure qu'il n'a pas trouvé une phrase commune entre les deux airs en litige, il se moque simplement de ses lecteurs.

L'air de Gluck est l'air à trois reprises que chante Orphée au premier acte de l'opéra : *Objet de mon amour*. Chez Philidor, il est devenu la romance de Bastien : *Nous étions dans cet âge encore*, aussi au premier acte du *Sorcier*. Voici ces deux mélodies, l'une au-dessous de l'autre, celle de Philidor, qui est en *la*, ramenée au ton de *fa* de l'original.

The image displays a musical score comparing two versions of a melody. The top system, labeled 'GLUCK', features an orchestral introduction marked 'Orch.' in 3/8 time, followed by the vocal line 'Ob- jet de mon a- mour, je te de-'. The bottom system, labeled 'PHILIDOR', provides a vocal line in the same 3/8 time, 'Nous é- tions en cet âge en- core où cha- cun i-'. The score continues with two more systems. The second system shows the continuation of the Gluck melody: 'man- de au jour a- vant l'au- ro- re, A- vant l'au-'. The Philidor melody continues: 'gno- re L'a- mour et l'es- poir.' The third system shows the Gluck melody: 'ro- re, Et quand le jour s'en- fuit,'. The Philidor melody concludes with: 'Dans son cœur on ne sent é- clo- re'. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems.



ma voix pen- dant la nuit t'ap-pelle en- co- re, t'ap-pelle en-  
 Que le seul dé- sir de se voir, Que le seul dé- sir,  
 co- re t'ap- pelle en- co- re  
 Que le seul dé- sir de se voir

Il apparaît assez que la seconde procède entièrement de la première. Sans doute, l'identité n'est pas parfaite. A partir de la mesure 5, la mélodie de Philidor s'éloigne de celle de Gluck qui se développe plus longuement. Mais la seconde partie de l'air, dès la mesure 17, concorde tout à fait, à quelques différences insignifiantes près, dans l'une et l'autre version.

La petite reprise en écho (mes. 27 et 28) de Gluck est même employée par Philidor sous une tenue de la voix, et la conclusion, sauf la répétition, reste toute pareille. Ajoutons que si les dessins d'orchestre diffèrent chez les deux musiciens, la basse et l'harmonie sont identiques, sauf deux mesures.

Mes. 20 : Gluck a la dominante *ut*, à la basse, portant accord de septième : Philidor garde le *sol*, portant accord parfait mineur.

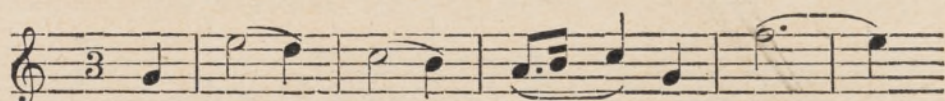
Et mes. 30 et conclusion :

GLUCK PHILIDOR

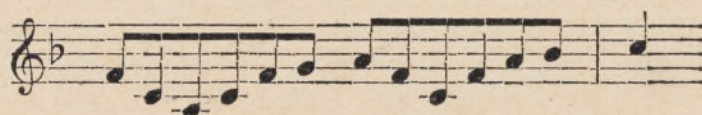
Assurément, il y a là plus qu'une simple réminiscence. Les réminiscences, inconscientes ou à demi conscientes, sont fréquentes chez les musiciens, les plus grands comme les plus médiocres. Et elles le paraîtraient bien davantage, si l'on s'appliquait à les rechercher d'abord, et surtout si l'on connaissait plus exactement de quelles musiques chaque maître fut nourri et le détail de ces œuvres souvent aujourd'hui tout à fait oubliées. Maintes fois, en effet, c'est d'un thème mélodique secondaire chez son inventeur dont s'empare son imitateur, conscient ou non, pour en tirer un parti tout nouveau. Par exemple, s'il n'est pas douteux que le souvenir de ce passage épisodique de l'*adagio* de la sonate, op. 106, de Beethoven



ne se soit invinciblement imposé à l'esprit de Berlioz alors qu'il cherchait le thème du *larghetto* du n° 2 de *Roméo et Juliette* (Roméo seul)



du moins le compositeur français a-t-il tiré, d'un thème simplement indiqué chez Beethoven, toute une phrase expressive et personnelle. Semblablement encore, si Wagner emprunte à une ouverture de Mendelssohn la figure suivante dont il a fait un des thèmes des filles du Rhin et sur quoi est bâtie toute la première scène du *Rheingold*



il en fait sortir de si merveilleux développements que l'invention du thème primitif et le parti que Mendelssohn en tire paraissent peu de chose.

L'imitation comprise de cette sorte semble légitime. Probablement même, la musique ne saurait-elle procéder autrement dans la création de thèmes nouveaux, peut-être toujours dérivés plus ou moins de thèmes existant déjà sans lesquels ils n'auraient su voir le jour. Mais il faut avouer que le cas de Philidor est tout autre. Car il n'a rien ajouté de caractéristique à la phrase de Gluck. Sans doute il ne la suit pas exactement partout, non pas tant que la prosodie de son texte s'y opposât (en réalité, sauf à la première mesure — et encore là Philidor eût-il pu adapter les paroles à la petite phrase de l'orchestre — rien n'était plus aisé que de calquer fidèlement l'original) que par une fantaisie dont les raisons nous échappent. Mais les changements de son cru (mes. 4, 5 et suivantes, 20, 21 par exemple) sont tout à fait indifférents à la beauté ou à la signification de la mélodie. Ils ne suffiraient pas davantage à dissimuler le larcin. Et d'ailleurs j'imagine que c'était là chose dont Philidor se souciait assez peu.

Je crois qu'il serait facile de citer de son temps beaucoup de musiciens, grands ou petits, ayant agi sans plus de scrupules. Et à une époque où personne ne s'était imaginé que l'œuvre d'art constituât une propriété réelle, de telles pratiques ne pouvaient scandaliser beaucoup personne. Sans vouloir excuser le moins du monde le musicien français, il convient cependant de ne pas oublier que son temps n'est pas le nôtre.

Au surplus, le succès de cette romance, en somme d'importance secondaire, ne pouvait influencer beaucoup sur la réussite de son œuvre. Ce n'est pas qu'elle n'ait été remarquée, mais ce fut plutôt pour les paroles que pour la musique.

Coïncidence singulière, ces petits vers étaient aussi la traduction plus ou moins libre de l'œuvre d'un autre poète.

Le *Mercur galant* le signale au passage : « Cette jolie romance, que nous avons reconnu être imitée d'un sonnet italien du chevalier Zappi.... nous a paru d'autant plus remarquable qu'elle a comme un poème plus considérable une exposition, un nœud et une conclusion, telles que devraient être toutes ces sortes de chansons. » Tout cela pour ces trois petits couplets !

Au surplus, les mérites que l'on se plut à reconnaître à la pièce, due à Poinset, furent beaucoup dans le succès du *Sorcier*, qui fut considérable. Ce n'est



pourtant pour nous qu'un vaudeville inoffensif et dont les situations apparaissent passablement conventionnelles.

Nous n'attacherions aujourd'hui qu'une importance médiocre aux angoisses de la charmante Agathe, que sa mère veut marier au riche vigneron Blaise, tandis qu'elle aime le beau Julien, disparu du village depuis qu'il s'est engagé, non plus qu'aux amours contrariées de la jeune Justine et de Bastien. Et si le stratagème de Julien, qui se fait passer pour certain sorcier fameux dont tout le village parle, suffit heureusement à rendre à ces amoureux désolés la félicité qu'ils espèrent, nous ne serons tentés ni de nous en étonner, ni d'admirer grandement l'ingéniosité du poète.

Cette piécette parut charmante. Peut-être l'était elle en effet. Mais on lui reconnut de solides qualités. « Ce drame, dit le *Mercur*, a par-dessus beaucoup d'autres l'avantage d'être plus lié et de contenir une sorte de conduite régulière de l'action. Il offre une grande variété de caractères... » Le critique, qui n'était pas un admirateur très décidé du genre relativement nouveau de l'opéra comique, loue fort le musicien du parti qu'il a tiré de son sujet et il l'appelle à de plus hautes destinées. « Les amateurs les plus outrés de la frivolité du nouveau genre, écrit-il, ont vu cependant avec satisfaction ce jeune musicien fournir une carrière nouvelle et s'éloigner de ce genre, peut-être naturel, mais toujours trivial quand il n'est pas bizarre qui domine dans bien des pièces de cette nouvelle espèce. Au contraire ici, successivement intéressant, souvent sublime, sçavant sans être moins gracieux, il semble avoir déployé les plus heureuses ressources de son art.. » Et après avoir énuméré les plus excellents morceaux de l'opéra, il conclut en exprimant l'espoir que le musicien « ne négligera pas d'étendre sa gloire en briguant de pareils succès dans le premier genre, plus digne de ses talents et auquel il paroît fait pour atteindre et pour y réussir. » Il y a en effet de charmantes choses dans cette petite partition, à la fois sentimentale, comique et pittoresque. Nos lecteurs prendront sans doute quelque plaisir à lire l'air de Julien que nous reproduisons. Avec une verve et une rondeur bouffonne qui sont loin d'être sans mérite, le sorcier prétendu y affirme sa science à ses auditeurs ébahis. Il y a dans ce morceau une finesse ironique que le musicien, semble-t il, a parfaitement fait ressortir.

Le *Sorcier*, comédie lyrique en deux actes, fut représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du roi (la Comédie-Italienne venait alors de fusionner avec l'Opéra-Comique) le lundi 2 janvier 1764. La pièce était donnée à Versailles, devant la Cour, le 21 mars suivant.

HENRI QUITTARD.

---

### Le Chant et les Méthodes. Conclusion.

Dans de précédents articles nous avons examiné les méthodes de chant qui ont eu le plus d'autorité depuis cent ans ; et nous avons constaté qu'elles différaient presque absolument entre elles comme théorie vocale et par suite comme application pratique. Les méthodes de Martini, celles de Lablache, de Panzeron, de Garcia, de Delle Sedie, de Faure, de Dupré, de Melchisedec, nous ont été exposées tour à tour. Rien d'étonnant dans les divergences que nous avons constatées ; une base scientifique manquait à la plupart des auteurs



de ces méthodes. Leur expérience ou leurs vues personnelles prenaient force de loi et le mécanisme qu'ils imposaient aux élèves était fondé non sur la réalité de faits contrôlés scientifiquement, mais sur une impression purement individuelle. De sorte que ces méthodes manquent d'unité et pèchent par la base. Rien de plus curieux que cette variété des théories ; elle porte sur les faits principaux de la vocale : respiration, émission, registres, timbres, mécanisme des voyelles. Faute de bien connaître l'instrument humain qu'ils ont la prétention de faire fonctionner, les auteurs de ces méthodes restent empiriques, sur un ou sur tous les points de la doctrine.

Notre éducation moderne, beaucoup plus pratique, tout en laissant aux arts leur envolée artistique, ne peut plus abandonner à l'aventure le développement vocal de l'homme. Il faut faire la lumière sur cette partie si délicate de notre organisation ; il faut réclamer pour la gymnastique vocale, la plus compliquée de toutes, les mêmes garanties que pour la gymnastique ordinaire. Ceci s'applique au chant comme à la déclamation. A partir de Garcia cette lumière commence à briller. Delle Sedie, Battaille, suivent le maître sur un nouveau terrain. Ils peuvent se tromper, mais au moins ils obéissent à une maîtresse toujours en progrès : la Science expérimentale, qui promet beaucoup et tient de nos jours plus qu'elle ne promet. Le mode respiratoire se dégage de ses rythmes hasardés ; la gamme s'établit dans le larynx à la hauteur des cordes vocales inférieures. Malheureusement la question des timbres et des registres reste pendante. Mais tout fait supposer qu'elle ne tardera pas à être résolue.

Cette révolution vocale ne va pas sans opposition ; certains maîtres, et des plus autorisés, s'appuient sur ce fait qu'ils sont devenus illustres sans « la phonation », pour rejeter dédaigneusement cette science. Ceux-là ne nous racontent pas combien de recherches, de tâtonnements peut-être, ils ont dû subir pour suppléer à des données dont quelques heures d'études les auraient rendus maîtres. Certes la science *seule* ne donne pas des moyens vocaux et artistiques ; mais elle apprend à perfectionner ceux que l'on a et surtout à ménager ceux des autres. Or les maîtres dont je parle ont tué plus de voix par manque de principes qu'ils n'en ont développé par leur sens artistique, — si toutefois il peut y avoir un sens artistique complet là où manque le bon sens. Actuellement une carrière théâtrale ne dure guère plus de dix ans. Elle devrait durer trente ans, si l'organe était traité rationnellement.

Les maîtres de chant aiment mieux risquer la voix de l'élève et son avenir que de combler les lacunes de leur propre éducation ; la routine, l'amour-propre et le désir de faire considérer ces arts du chant et de la déclamation comme des arcanes secrets et mystérieux où l'on ne pénètre qu'à force de temps et de bank-notes, ont amené ce triste état de choses : La vocale, science naturelle par excellence, devient un produit artificiel soumis aux fantaisies les plus baroques.

Nous avons avancé que la méthode des méthodes, la *méthode type* existait en fait, mais que ses enseignements précieux, au lieu de faire corps de doctrine, de représenter une unité, étaient répandus dans toutes les méthodes existantes et mélangés d'erreurs sans nombre. Ce qui s'impose est donc la *revision des méthodes*, le contrôle scientifique de leurs assertions et le mot « progrès » inscrit en tête du nouveau programme ; c'est-à-dire : la voie laissée libre à toutes les découvertes de l'acoustique et de la physiologie vocale, découvertes dont beaucoup sont encore incomplètes,



Actuellement voici les données qui demeurent à peu près certaines :

1<sup>o</sup> *Respiration diaphragmatique*. C'est la respiration normale, quand le corps n'est pas gêné ; du reste, ce mode respiratoire n'a rien d'absolu ; nous savons qu'il est modifié par les émotions, et l'erreur générale est d'appliquer le même principe à des cas différents. De même que chaque hauteur de note, chaque voyelle donne un timbre différent, de même chaque mouvement émotionnel a en quelque sorte son rythme respiratoire, son mécanisme particulier, dans l'ensemble du mécanisme.

2<sup>o</sup> Quant à la voix, nous sommes nettement fixés sur son lieu d'élection ; *elle se produit chez l'homme dans le larynx, à la hauteur des cordes vocales inférieures*. C'est un fait reconnu, le plus important de tous, puisqu'il permet de localiser les mouvements vocaux et puisque, de la contraction et de la dilatation des cordes vocales inférieures, dépend en quelque sorte toute la vocale, qui n'est autre que la gamme, quelque nom qu'on lui donne ; qu'elle soit harmonique ou chromatique, qu'elle emprunte la forme du trille, qu'elle se soutienne en tons de longue durée ou qu'elle voltige à travers le maquis musical, comme un oiseau dans un buisson. Nous observons que le souffle nourrit le son ou le laisse mourir et que notre volonté, la façon dont nous entravons l'action des muscles expiratoires, et l'occlusion plus ou moins grande de la glotte entraîne un écoulement plus ou moins rapide du souffle avec une tenue plus ou moins grande du son. Donc la pondération entre ces deux éléments, leur juste mesure réciproque, s'impose. C'est déjà quelque chose que d'établir encore ce fait. Il est entendu que la pratique est indispensable à l'élève parce que l'individualité joue un grand rôle dans la mise au point de la voix. Nous établissons la théorie ; la balance, sans être faussée, peut donner un total semblable avec des poids de différentes espèces. Ce qu'il y a de certain et de généralement vrai, c'est que le souffle, sauf dans les passions violentes, ne doit pas entraver le mouvement laryngien par des secousses intempestives ou le fatiguer par des *explosions continuelles*. Ceci est la condamnation du *coup de glotte* appliqué à la *mise de voix en général* ; le coup de glotte n'a sa raison d'être que dans les notes piquées exceptionnellement ; il donne de la précision à l'attaque, aux dépens de l'organe et, dans beaucoup de cas, aux dépens de l'expression. Tous les sentiments n'exigent pas la rudesse du coup de glotte. En un mot, les cordes vocales ne doivent pas être forcées, c'est-à-dire contractées outre mesure, sous peine de se briser. Le souffle doit s'écouler méthodiquement, simplement, sans excès d'explosion. Nous remarquons qu'à la fin de la période il s'éteint naturellement ; rien de plus simple alors que de pratiquer les sons diminués, dont la nature nous donne le modèle, dès le commencement des études, et de réserver les sons égaux et soutenus pour la fin de ces mêmes études.

Donc, la façon dont la glotte fonctionne pour élever, abaisser, tenir, enfler, diminuer le son sous l'influence du souffle, est déterminée. Par conséquent, les roulades, les trilles, les grupettes, n'étant que des modifications de la gamme, avec des différences de hauteur et de rythme, ces manières d'être de la vocale n'ont pas plus de secrets que la gamme elle-même. Nous ne cherchons plus le trille ailleurs que sur l'échelle vocale. Et nous l'étudions à tous les intervalles pour assouplir l'organe avec cette certitude que la gymnastique du trille, comme toutes les autres, entraînera au bout de peu de temps une vitesse presque inconsciente. Cette vitesse n'a d'autre raison d'être que l'habitude. Elle se produit quand les mouvements sont devenus assez faciles pour que la volonté



s'en désintéresse. Et voilà réglée, espérons-le, par la force du laryngoscope, cette question du trille, que d'aucuns veulent absolument chasser hors des cordes vocales.

3° Pourquoi faut-il, hélas ! que la question des registres ne soit pas aussi facile à établir ? Le point capital ici, c'est de s'entendre d'abord sur les mots ; la question du réflecteur est très délicate ; les timbres sont évidemment en rapport avec la forme des organes et leur nature. Mais ils dépendent aussi de la tension plus ou moins grande de ces mêmes organes, tension qui donne une sonorité différente aux résultantes. Ils dépendent du mécanisme vocal qu'entraîne chaque hauteur du son et chaque voyelle différente. Des notes de même hauteur résonnent différemment chez le même individu suivant qu'il dispose son appareil laryngien pour ce qu'on appelait les différents « registres ». Peut-être y aurait-il lieu de changer le mot de registre en celui de timbre, mais d'admettre en même temps que de légères modifications dans le jeu des muscles qui régissent la source glottique et dans l'appareil résonateur peuvent parfaitement entraîner des changements d'une note à l'autre ou une *résonance autre*, sur la *même note*, et par conséquent imposer la nécessité de surveiller tous les changements de position.

En somme, le nom de registre a été surtout donné aux résonances différentes, c'est-à-dire aux changements de timbre : registre de poitrine, registre de tête, registre du médium, désignaient non pas théoriquement (la théorie vocale faisait fausse route), mais pratiquement, les résonances sous et sus-laryngiennes, le mode de tension des muscles, leurs combinaisons différentes suivant le lieu d'élection de la résonance. Le *timbre vocal* est modifié dans sa forme, dans ses résonances, par tous les changements de position des organes ; ces changements sont plus ou moins heureux ; il y a lieu de faire un choix et aussi de surveiller le passage d'une position à l'autre, qu'on l'appelle « registre » ou « timbre ». Si on admet le timbre, il y aura autant de nuances de timbres possibles que de changements possibles dans les voyelles, dans les hauteurs de voix et dans les positions elles-mêmes, indépendamment de ce qu'on leur donne à modifier. Peut-être cette variété infinie, qui est *réelle*, a-t-elle déterminé les chanteurs à ramener plusieurs notes dans une catégorie de *sons-registres* pour créer une sorte d'uniformité de timbre ; uniformité qui se crée par elle-même puisque tous les sons sortent de la même bouche et ont des caractères communs comme les enfants d'un même père ; comme l'ombre du soir ou les clartés de l'aurore entourent tous les objets d'une teinte uniforme, tout en leur laissant leurs contours respectifs.

Cette question du résonateur a la plus grande importance, car, lorsqu'il s'agit de classer la voix d'un chanteur, on considère plus encore le timbre que l'étendue.

L'observation peut seule donner la clef du timbre ; il est influencé dans la voix humaine par des causes multiples, dont quelques-unes, à notre avis, n'ont pas été tenues en assez grande considération. C'est ainsi que la chaleur animale qui se développe par suite de mouvements passionnels ou purement mécaniques a certainement une influence sur le timbre ; c'est ce qui arrive dans la fièvre, éclat de la voix dans les passions : colère, joie ; après une course désordonnée : fatigue du timbre par suite d'effort et de mauvaise circulation ; dans le chant pris sans respiration suffisante (trouble circulatoire comme ci-dessus). Donc l'échauffement des parois ou l'irrégularité des tensions musculaires par suite de fatigue donne de l'éclat au timbre ou trouble cet éclat. Ces faits peuvent être prouvés en



vue de l'expression et de son développement artistique, comme ils l'ont été en vue de la guérison des maladies. La science aura fait alors un grand pas : on saura ce qu'il faut éviter ou rechercher pour conserver au timbre humain ses qualités ou pour les développer.

ALIX LENOËL-ZEVORT.

---

### Actes officiels et informations.

MATINÉES DANBÉ. — Les Matinées musicales et populaires (fondation Danbé) annoncent leur réouverture pour le mercredi 20 novembre prochain au théâtre du Gymnase.

Parvenues à leur 8<sup>e</sup> année d'existence, ces séances sont justement célèbres, tant par les programmes qui y sont exécutés que par la valeur des interprètes, sous la direction artistique de M. J. Jemain et avec le concours régulier du quatuor Soudant (MM. Th. Soudant, H. De Bruyne, M. Mignard et J. Bedetti). La société se propose de donner, le mercredi à 4 heures, une série de douze séances, pour lesquelles le concours des plus réputés instrumentistes et chanteurs est dès maintenant assuré.

Ces captivantes matinées auront lieu cette année au théâtre du Gymnase, où l'on peut dès à présent prendre son abonnement.

— La Société J.-S. Bach, sous la direction de M. Gustave Bret, inaugurera sa saison le mercredi 27 novembre, à 9 heures, salle Gaveau, 45, rue La Boétie, par une audition de *la Passion selon saint Jean*. Les solistes seront : M<sup>lle</sup> Eléonore Blanc, M<sup>me</sup> de Haan, Maniforges (de Rotterdam), M. George Walter (de Berlin), M. Gérard Zalsmann (d'Amsterdam). L'orgue sera tenu par M. Albert Schweizer. Le concert suivant aura lieu le mercredi 4 décembre, avec le concours de M. George Walter, M<sup>lle</sup> Blanche Selva, M<sup>me</sup> Philip, M<sup>lle</sup> Mary Pironnay, M. Gaubert, M. Marcel Labey et M. Daniel Herrmann. Au programme : *Concerto* pour deux pianos en *ut* mineur, le 5<sup>e</sup> *Concerto Brandebourgeois* (pour piano, flûte et violon), la cantate n<sup>o</sup> 184, une *Sonate* pour piano et flûte, le *Benedictus* de la messe en *si* mineur et des *Geistliche Lieder* interprétés par M. George Walter.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Par arrêtés en date du 8 novembre courant, M. Piffaretti a été nommé professeur d'une classe de solfège (élèves-femmes) au Conservatoire national de musique et de déclamation, en remplacement de M. Mangin, décédé, et M. A. Cortot a été nommé professeur d'une classe de piano (élèves femmes), en remplacement de M. Marmontel, décédé.

LE MANS. — A la date du 7 novembre 1907, M. le préfet de la Sarthe a nommé professeurs à l'École nationale de musique du Mans : MM. Sablatou Alphonse, professeur de violon ; Derouineau Albert, professeur de hautbois ; Lemoine Marcel, professeur de trombone.

---



— On lit dans le journal *Comœdia* :

On parle beaucoup d'un grave dissentiment qui se serait élevé entre l'Administration et l'un des plus sympathiques professeurs de chant de l'école du faubourg Poissonnière.

M<sup>me</sup> Rose Caron serait mécontente des élèves qui lui furent attribués à la suite des concours d'admission récents.

On affirme qu'elle a très vivement manifesté son mécontentement d'un choix qui lui déplait, et l'on va jusqu'à dire qu'elle aurait offert sa démission, si on ne lui donnait pas complète satisfaction.

L'incident est moins gros. Il est vrai que M<sup>me</sup> Caron n'a pas obtenu d'avoir, dans sa classe, tous les nouveaux élèves qu'elle souhaitait. Elle n'est pas satisfaite, et cela se conçoit. Mais elle partage en cela le sort de quelques-uns de ses collègues, et, tous les ans, nous voyons se produire certaines déceptions à l'occasion d'une répartition qui ne peut contenter tout le monde.

M<sup>me</sup> Caron le sait, et il n'est pas dans son intention d'en rendre responsables ceux qui se bornent à appliquer un règlement. Elle n'a donc pas donné sa démission.

Le règlement seul, qui fixe le mode de réclamation des élèves pour les professeurs, est critiquable en l'espèce. Nous en reparlerons et nous le critiquerons comme il convient.

On a dit aussi que M<sup>me</sup> Caron avait saisi cette occasion de démissionner, devant ainsi le moment où elle serait obligée de le faire, par suite de l'incompatibilité qui existera entre ses fonctions de professeur et son engagement à l'Opéra, l'année prochaine.

Mais il n'existe aucune incompatibilité entre ces deux sortes d'occupations. Nous ne voyons pas du tout pourquoi M<sup>me</sup> Caron ne pourrait bénéficier d'une situation qui est celle de M<sup>me</sup> Sarah Bernhardt, de Silvain, de Leloir, de Georges Berr, de Truffier, etc.

— Grand succès pour le premier des concerts organisés par les deux professeurs du Conservatoire et de la Schola Cantorum. Cette séance a fait revivre des œuvres de Rameau dont les deux artistes ont interprété les plus belles scènes. Quelques compositions pour piano ont fait briller la virtuosité de M. J. Nin. Sous la direction de M. L. Aubert, de jeunes artistes, aux voix fraîches et jolies, parmi lesquels nous devons signaler M<sup>lles</sup> Champion, Magda et Fargès, MM. Josselin, Bertrand et Lojeat, ont fait merveille dans les chœurs et quelques soli du vieux maître, commentés par des notices de M. Ch. Malherbe.

— M. Alvarez, de l'Opéra, intente un procès au journal *Comœdia*, qui l'avait jugé très sévèrement. Nous estimons que ce procès est inutile et très malencontreux. Un artiste appartient au public. Selon le mot de La Bruyère, « il doit recevoir avec une égale modestie les éloges... et les critiques. »

— On nous signale de Rennes le succès considérable remporté par *Manoël*, un drame lyrique de MM. G. Montoya et Doëns de Lambert pour le livret et de M. Emile Nérini pour la musique. Les auteurs et les interprètes ont été acclamés.

— On nous écrit de Rome que *la Petite Bohème*, de MM. Paul Ferrier et Hirschmann, a été représentée au théâtre Costanzi avec un très gros succès. Plusieurs



morceaux ont été bissés. Les chœurs étaient excellents et les principaux interprètes, parfaits. M<sup>me</sup> Silvia Marchetti a joué le rôle de Musette délicieusement ; M. Marchetti était remarquable dans le rôle de Barbemuche. Et le succès est tel que *la Petite Bohème* s'annonce comme devant avoir de nombreuses représentations à travers toute l'Italie.

— On nous écrit de Dresde que M<sup>lle</sup> Sigrid Arnoldson a chanté hier, au Théâtre Royal, *Mignon* pour la cinq centième fois. La salle était comble et extrêmement élégante. On a fait fête à l'éminente cantatrice, qu'on a longuement acclamée, au milieu d'un enthousiasme indescriptible, après la fameuse *styrienne* qu'elle a détaillée d'adorable façon.

— MM. Messenger et Broussan, les nouveaux directeurs de l'Opéra, sont partis hier, 13 novembre, pour Saint-Pétersbourg et Moscou. Ils vont, pendant une quinzaine de jours, assister à la représentation des principaux opéras russes, étudier leur mise en scène très particulière, comme on sait, entendre les étoiles du chant, voir celles de la danse, dont l'art est très différent de celui auquel nous sommes accoutumés. De ce voyage résulteront probablement la mise à la scène, à l'Opéra, de quelque belle œuvre de là-bas, et l'engagement en représentations de gala des artistes les plus intéressants des théâtres impériaux.

— Ce que gagnent les artistes de Berlin (d'après les renseignements pris dans les journaux d'outre-Rhin par M. Ad. Aderer) :

M. Ernst Krauss, le célèbre ténor de l'Opéra, gagne 57.500 francs pour six mois seulement (un ministre prussien ne gagne que 62.500 francs par an).

M. Adalbert Matkowsky (Königliches Schauspielhaus) gagne 50.000 francs, mais il fait de nombreuses tournées qui lui rapportent au moins autant.

M<sup>lle</sup> Emmy Destinn, lors de son entrée à l'Opéra, gagnait 35.000 francs par an ; cette somme a dernièrement été portée à 45.000 francs.

M<sup>lle</sup> Antoinette Dell Era, première danseuse de l'Opéra, gagne 37.500 francs.

Les artistes du Metropol Theater (où l'on ne joue que des revues) sont très bien payés.

M. Thielscher touche 50.000 francs par an ; M. Giampietro, 45.000 francs ; M<sup>lle</sup> Fritzi Massary, 37.500 francs.

Au Lessing Theater, M<sup>me</sup> Else Lehmann touche 41,250 francs par an : M. Albert Bassermann, 30.000 francs ; au Nouveau-Théâtre, M. Rudolf Christian, 35.000 francs ; au Neues Schauspielhaus, M. Harry Walden, 41.250 francs, etc.

Les théâtres de deuxième et troisième ordre payent bien moins leurs artistes.

Ainsi, au Louisen Theater, les premiers artistes gagnent seulement de 375 à 440 francs par mois. Au Bernhard Theater et au Prater Theater, les meilleurs artistes gagnent 225 francs par mois.



Association des Concerts SECHIARI, Siège central: 59, rue du Rocher

Saison 1907-1908

SALLE GAVEAU

2<sup>e</sup> Année

45-47, Rue La Boétie

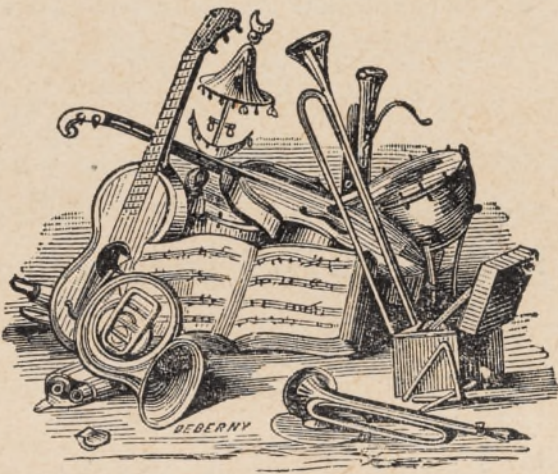
Orchestre de 70 Artistes sous la direction de M. Pierre SECHIARI

PRIX DES PLACES

PARTERRE	1 <sup>er</sup> BALCON	2 <sup>e</sup> BALCON
Fauteuils de face. . . 7 fr.	Fauteuils de face. . . 8 fr.	Fauteuils de face. . . 4 fr.
Loges de face, <i>la place</i> . 8 fr.	Fauteuils de côté. . . 6 fr.	Fauteuils de côté. . . 3 fr.
Loges de côté, <i>la place</i> . 7 fr.	Fauteuils de pourtour. 4 fr.	Fauteuils de pourtour. 2 fr. 50
Fauteuils de pourtour. 5 fr.		
PROMENOIRS. . . . . 2 fr.		

Carnets à prix réduits de 10 billets utilisables en un ou plusieurs concerts

LOCATION sans augmentation de prix : à la SALLE GAVEAU, 45, rue La Boétie (Téléph. 140-55) ; chez MM. A. DURAND et Fils, 4, place de la Madeleine ; GRUS, 116, boulevard Haussmann ; A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam.



Le Gérant : A. REBECQ.