

LA

REVUE MUSICALE

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

N° 8 (neuvième année)

15 Avril

1909

Concert franco-anglais.

Nous avons annoncé que le 14 mai (en matinée) aura lieu un grand concert de bienfaisance où la chorale des lycées de jeunes filles de Paris a invité les jeunes filles de Londres (*Girl's school music union*) à chanter avec elles. Le concert sera donné au profit de l'OEuvre de protection de l'enfance contre la tuberculose. M. Jules Combarieu a été chargé d'organiser ce festival, dont le programme annonce un grand nombre de chants populaires anglais, écossais, irlandais, gallois, bretons et lorrains, et la *Chanson de Frère Jacques*, déjà publiée ici même. Il y aura mille exécutantes. L'orchestre Colonne au complet, l'orgue avec Alex. Guilmant, C. Saint-Saëns et G. Pierné au pupitre, des solistes de choix, assurent le succès de cette manifestation. Chez M. Astruc (32, rue Louis-le-Grand) sont reçues les demandes de location, et aussi les souscriptions.

A un premier appel pour la constitution d'un Comité de membres patrons, ont déjà répondu : M^{me} Louis Liard ; M^{me} Jules Gautier ; Comtesse Jean de Castellane ; M^{me} Grancher ; Princesse de Polignac ; Princesse de Cystria-Faucigny ; M^{me} Madeleine Lemaire ; M^{me} François Flameng ; M^{me} Alfred Clarke ; M^{me} Armand Linol ; M. Walter Behrens ; M. Gustave Dreyfus.

Les frais de ce concert sont très élevés ; mais les jeunes filles de Londres et de Paris se réunissent de façon amicale et charmante dans un but de bienfaisance, et nous faisons appel, avec confiance, à tous ceux qui peuvent servir utilement une œuvre dont l'intérêt n'a pas besoin d'être souligné.

Le premier souscripteur a été le ministère de l'Instruction publique (1500 fr.). Les noms des membres patrons que nous venons de citer, et dont la liste n'est pas close, sont une garantie et un exemple.

Exécutions récentes.

LES « PASSIONS » DE J.-S. BACH. — La période de Pâques a eu, au point de vue musical, deux sommets : au Conservatoire, l'exécution de la *Passion selon saint Jean* et, à la salle Gaveau, celle de la *Passion selon saint Matthieu*.

De ces deux énormes compositions, écrites il y a près de deux siècles pour un tout autre cadre que celui de la salle de concert, il n'y a pas une page qui ait vieilli ; et c'est du pur classique ! Au contraire, beaucoup d'œuvres romantiques du xix^e siècle nous semblent avoir perdu leur fraîcheur et leur intérêt. On l'a dit à propos de Chopin, de certaines œuvres de Weber, des mélodies de Beethoven (comme l'*Adélaïde*) et je n'y contredis pas... Pourquoi cela ? Il serait intéressant d'en chercher la raison, en dehors de l'habileté technique.

Ce qui a chance de « vieillir », en musique, c'est tout ce qui est sous la dépendance trop tyrannique de la passion et de l'imagination, parce que la manière de sentir vivement et d'imaginer de même est, dans notre nature, la partie instable et mobile, soumise à l'influence du moment et de la mode, et qu'elle change d'une époque à l'autre. L'artiste qui chante son *moi* avec exaltation, dans un milieu déterminé, risque d'être peu compris par les générations suivantes (à moins qu'il n'ait assez d'énergie pour universaliser tout ce qui est en lui, et, en s'exprimant, d'exprimer l'homme de tous les temps. C'est ce que fait souvent Berlioz, et toujours Beethoven dans son œuvre symphonique).

Or Bach est le contraire d'un passionné. Il a de la couleur et de l'« expression », cela va sans dire, puisqu'il fait de la musique ; mais il n'a rien de l'artiste lyrique, je veux dire de celui qui se met violemment, éperdument, dans ce qu'il écrit. Il raconte la Passion sans fanatisme et sans larmes. Au moment le plus pathétique (celui du crucifiement), son orchestre ne change guère d'allure. Sa qualité essentielle reste partout une miraculeuse *facilité* dans la puissance. Les parties les plus belles de ses deux *Passions* me paraissent être celles où il fait parler la foule ; là, avec une aisance unique, le contrepoint étale ses prodiges. Et cela, c'est ce qui ne saurait vieillir, tant qu'il y aura une musique et des musiciens ! Bach a la foi simple et solide du charbonnier ; il ne s'attarde ni à déclamer, ni à analyser sa sensibilité, ni à traiter amoureusement un thème séduisant : il va, il va sans cesse, conduisant sur les cimes le quadrigue de ses voix, improvisant ses récitatifs avec la clause instrumentale toujours la même, sans s'arrêter jamais pour raffiner ou pour rêver. Il n'y a pas d'art plus clair, plus franc et plus vif que le sien. Tous les « effets » qu'on lui a prêtés sont des gloses indiscretes de littérateur.

Ce succès persistant de deux *Passions* de J.-S. Bach, en avril 1909, est de nature à faire réfléchir les compositeurs de notre temps.

E. D.

THÉÂTRE ITALIEN. — IMPRESSIONS D'AUJOURD'HUI ET D'AUTREFOIS. — Il y a eu récemment, à Paris, une troupe italienne faisant une « saison ». Je suis allé la voir, bien qu'elle fût installée très loin de mon quartier, là-bas, aux Folies-Dramatiques. Je l'ai vue dans *Don Pasquale*, avec sympathie et avec tristesse. Avec sympathie, car l'œuvre de Donizetti, malgré les pages surannées, a une réelle

valeur : quelques ensembles sont d'un musicien de race. — Avec tristesse, car je ne pouvais me défendre d'une comparaison rétrospective...

Certes, les chanteurs étaient bons, les décors passables et l'orchestre suffisant, quoique bien grêle ; mais quelle misère dans le cadre de ces représentations ! Dans la salle, à peine cinquante personnes, un balcon à peu près vide, et, çà et là, destoilettes de mardi gras. Au foyer du théâtre, — où il y avait cependant *tout ce qu'il faut*, — une bascule, « la seule donnant le poids juste », une machine automatique crachant pour dix centimes des caramels, des bonbons à la vanille, etc. Aux murs, des dessins coloriés rappelant la Boîte à Fursy, et sur la porte ouverte du café adjacent, un garçon annonçant à tue-tête le bock « à 30 centimes et des consommations de premier choix ». Le programme indiquait cependant que ces artistes avaient de hautes ambitions. En première page, il donnait la photographie du directeur de la troupe avec une notice commençant ainsi : « M. C. est célèbre dans les cinq parties du monde. » Le reste, à l'avenant. Je ne veux nommer personne. — Où sont les Italiens d'autrefois ?

... ô splendeurs éclipsées !
O soleils disparus derrière l'horizon !

Les Italiens sont souvent venus chez nous pour y faire miroiter leur musique ; les pages les plus brillantes de cette histoire sont celles où nous les voyons au théâtre Favart, au théâtre Ventadour, à l'Odéon, enfin dans l'ancien théâtre royal de l'Opéra-Comique. C'est vers 1830 que le chant italien fut à son apogée, avec ces noms que je ne peux écrire sans émotion : la Pasta, la Malibran, la Sontag, Rubini, Tamburini, Graziani, Lablache... Qui peut se flatter, aujourd'hui, d'égaler le prestige de ces héros de la rampe ?... En 1841 (samedi 2 octobre), commence une nouvelle période, avec *Semiramide*. Les conditions de succès sont autres. La Malibran est morte ; la Sontag est devenue comtesse Rossi. Rubini boude la France et s'apprête à partir pour Saint-Pétersbourg (où l'empereur Nicolas doit le nommer colonel !). Tamburini et Lablache, déjà vieux, restent des artistes supérieurs : Tamburini, personnification du charme et de la facilité (dans la vocalisation) ; Lablache, énorme, de haute taille, superbe avec sa tête romaine, et, malgré sa corpulence, portant avec distinction la couronne de chêne des prêtres de *Norma*. Tamburini et Lablache ! tous deux incomparables par la *puissance* de la voix !...

A côté d'eux brillait, en 1841, le célèbre ténor Mario (marquis de Candia), dont la distinction et le talent firent battre tant de cœurs féminins ; et la Grisi, qui partageait avec la Persiani l'emploi de prima donna : la Grisi, beauté titianesque, dont la voix excellait dans les vocalises de *la Gazza ladra* et du *Barbier*, et qui, dans les rôles de Desdemona, d'Anna Bolena, de Norma, eut d'inoubliables triomphes, obtenus en partie par un procédé emprunté à Rubini : les *smorzature*, ou passages subits du forte au piano. Je retrouve, dans l'*Histoire du théâtre Ventadour* par Octave Fouque (Paris, 1881) la liste des pièces qui, après le *Stabat* de Rossini, furent données durant la première saison des Italiens, en 1841-42 :

Semiramide, 5 représentations ;

l'Elisir d'amore, 4 ;

I Puritani, 6.

La Cenerentola, 3 ;
La Sonnambula, 3 ;
Lucia di Lammermoor, 13 ;
Il Turco in Italia, 6 ;
Il Barbiere di Siviglia, 7 ;
Lucrezia Borgia, 7 ;
La Vestale (de Mercadante), 7 ;
Don Giovanni, 4 ;
La Cantatrice Villane (Fioravanti), 5 ;
Saffo (Paccini), 3...

Je vous concède que tout n'était pas de premier ordre dans ce répertoire ! L'histoire du théâtre italien, à Paris, s'étend jusqu'en 1878, date où commence la fortune de son successeur, le théâtre lyrique. Durant cette période, que de souvenirs glorieux et toujours chers ! M^{me} Pauline Viardot, donnant la réplique à la Grisi, dans *Sémiramis* (c'est l'époque où Sivori et Liszt donnent leurs concerts) ; en 1847, débuts de l'Alboni ; en 1853, la Frezzolini, tragique interprète des opéras de Verdi ; en 1854, M^{me} Borghi-Mamo ; en 1862, le ténor Naudin (plus tard créateur du rôle de Vasco de Gama dans l'*Africaine*) ; en 1863, Adeline Patti...

Qui nous rendra cette atmosphère d'élégance et de distinction où l'art du chant était cultivé ? Je doute que cet âge d'or reparaisse jamais. Nous ne sommes plus à l'époque où on va à l'Opéra pour entendre un chanteur en vogue, et où Balzac faisait écrire à Rastignac, par la fille du père Goriot, offrant une place dans sa loge : « Nous avons samedi la Fodor et Pellegrini ; je suis sûre que vous ne refuserez pas. » Mes contemporains, je le reconnais, ont fait de grands progrès pour la symphonie ; mais, en matière de chant, n'ont-ils pas reculé ?

Ceux qui n'ont pas encore dépassé la cinquantaine ne sauront jamais les émotions que nous avons éprouvées en entendant les grands artistes d'autrefois. Nous ne reverrons plus cela ; ce qu'on ne saurait nous rendre, c'est le milieu, l'ambiance, le nuage d'or d'où descendaient les dieux du chant, — et surtout notre jeunesse, si lointaine, que je n'ai pas retrouvée, hélas ! en faisant le voyage des Folies-Dramatiques ! — M.

TROIS CHANSONS DE CHARLES D'ORLÉANS, A 4 VOIX MIXTES SANS ACCOMPAGNEMENT, PAR CLAUDE DEBUSSY (DURAND, ÉDITEUR). — Au dernier concert du Châtelet, le vendredi saint (j'imagine que ce n'était pas dans une intention religieuse !), M. Claude Debussy a dirigé lui-même sa *Princesse élue* et l'exécution de ces trois chansons. La *Princesse élue* est une œuvre mignarde, subtile, embrumée comme les tableaux de Carrière où le dessin est volontairement altéré au profit d'une couleur *sui generis*, dissonante et déliquescente, mais originale et non dépourvue de charme. Les trois chansons *a cappella* (fâcheusement précédées, à l'exécution, par un accord instrumental *donnant le ton*) furent charmantes. On ne peut pas prendre avec les voix les mêmes licences qu'avec les instruments ; M. Debussy a su trouver la mesure. La première pièce, *Dieu ! qu'il fait bon la regarder*, avec ses tritons, ses clausules imparfaites et sans note sensible, a une agréable saveur d'archaïsme ; les deux autres, *Quand j'ai ouy le tambourin* et *Yver, vous n'êtes qu'un villain*, sont de subtils ouvrages d'orfèvrerie

modern styl, finement ouvragés, fort intéressants dans le détail ; il est curieux de voir M. Debussy, lorsqu'il traite les voix seules, obligé de donner une tenue presque classique à son écriture. Ces badinages n'augmenteront pas la réputation de l'auteur de *Pelléas* ; ils ne lui nuiront pas non plus. — H.

MUSIQUE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE, POUR VIOLON. — Nous avons exprimé le regret, en rendant compte du deuxième récital de violon de M. J. Debroux, que la musique du commencement du XVIII^e siècle, qu'il s'est donné la mission de rééditer, y fût un peu trop mêlée de musique moderne. Cette fois-ci, nous avons été servis à souhait. En deux heures de temps M. Debroux a trouvé le moyen de placer deux concertos (1) de *Jean-Marie Leclair* dit l'Aîné (1697-1764), deux concertos (2) de *Jacques Aubert* (1678-1753) et deux sonates, l'une de *Jean-François d'Andrieu* (1684-1740), l'autre d'*Evariste Felice dell'Abaco* (1675-1742), le tout splendidement enlevé par le maître et son cortège d'instruments à cordes et de clavecinistes ; il a pu y ajouter la *Ciaccona* de J.-S. Bach, qui partageait cette intéressante série comme une cadence réservée à la virtuosité de l'archet.

« Les pièces de ces maîtres violonistes que M. J. Debroux nous présente appartiennent à cette lignée d'œuvres sincères sur quoi le temps ne saurait avoir prise. La lecture de telle page sera une révélation en même temps qu'un enchantement. » Voilà ce que nous disait M. H. Quittard au début d'une notice parue antérieurement dans le n° de février 1906 de la *Revue musicale* sous le titre : « Les maîtres violonistes du XVIII^e siècle. »

Cette impression est bien celle qui ressort du dernier récital que vient de donner M. Debroux.

Jean-Marie Leclair nous est apparu, comme toujours, l'écrivain aimable et charmant dans ses *allegros*, original ou profond dans ses *adagios*. On ne saurait trop recommander l'*adagio* de son 4^e concerto en fa majeur, où deux mélodies vraiment célestes, accompagnées en pédale par les basses et semblant descendre des voûtes d'une cathédrale, sont d'une netteté irréprochable et d'une profondeur d'expression rare : qualités que l'archet du maître a su hautement mettre en relief. On ne pouvait s'empêcher de songer à Bach en écoutant l'*allegro* de ce même concerto dont les motifs ont un air de parenté frappant avec certains thèmes du grand maître allemand.

La sonate en sol majeur, n° 3, de *Jean-François d'Andrieu* nous a semblé un peu maniérée ; mais quelle grâce exquise dans l'*aria affettuosa* !

Est-ce sous l'influence d'un certain amour-propre national ? Nous n'avons pas aussi complètement apprécié la sonate en fa majeur, n° 3, d'*Evariste Felice dell'Abaco*, dont cependant le *grave* pouvait évoquer Palestrina. Ici nous retrouvons, dans l'*allemande* et l'*allegro assai* tout le brio et l'éclat du caractère italien. De la lumière intense, des couleurs vives, certes, ce sont là des qualités appréciables ; mais notre esprit français trouve beaucoup plus d'attrait dans la grâce discrète, la sincérité inimitable et la profondeur de sentiment que respirent nos œuvres françaises du XVIII^e siècle.

Il ne nous faut pas oublier cependant que la sonate nous vient d'Italie et que ce

(1) Edition Jongen et J. Debroux.

(2) Edition Dallier et J. Debroux.

n'est qu'avec Jean-François d'Andrieu et autres maîtres de la même époque (1) qu'apparaissent en France les premières tentatives de sonate : l'influence de *Corelli* se fait encore sentir, quoique largement atténuée par une originalité essentiellement française.

La verve et l'entrain ne manquent pas à *Jacques Aubert*, comme nous l'avons pu juger dans ses deux concertos, celui en *fa majeur* n° 5 renfermant une ravissante *gavotte orchestrée* de tournure ingénieuse, très large de sentiment, sortant tout à fait de l'ordinaire, et le *concerto* n° 3 en *la majeur*, que M. Debroux nous a fait entendre pour terminer la soirée, avec son entrée (*allegro*), son finale (*presto*). si vifs et si brillants, et qui paraissent sonner la fanfare de la guerre en dentelles.

Nous ne saurions passer sous silence l'enthousiasme sincère et chaleureux que M. Debroux a soulevé dans son auditoire par une exécution absolument impeccable, à tous les points de vue, de l'immortelle *Ciaccona* de *Jean-Sébastien Bach*.

Félicitons une fois de plus non seulement l'éminent artiste, mais surtout le savant musicien qui a voulu consacrer la plus grande partie de sa carrière à réhabiliter ces œuvres françaises du XVIII^e siècle qui sans lui seraient peut-être définitivement tombées dans l'oubli.

Leur valeur est certes réelle, et nous ne craignons pas de dire qu'elles auraient dû marcher de front avec celles de nos voisins dont le sort a été plus glorieux jusqu'ici, si des circonstances fâcheuses de diverse nature et la modestie de leurs auteurs n'avaient mis un obstacle à leur vulgarisation.

Ajoutons que cette musique ancienne n'a pas autant « vieilli » — pour employer l'expression consacrée — que l'on est généralement tenté de le croire, et les fervents adeptes du violon éprouveront, en étudiant ces œuvres exquises du XVIII^e siècle, une impression toujours vivante de fraîcheur, de noblesse et même de grandeur.

Aussi voyons-nous avec un réel plaisir s'augmenter chaque année l'intéressante collection de M. Debroux, qui compte déjà un nombre assez considérable de pièces.

Pour ne citer que les sonates — d'un intérêt plus immédiat — nous voyons déjà au catalogue de l'an dernier les noms de *Jacques Aubert*, *Louis Aubert le fils*, *Branche*, *Antoine d'Auvergne*, *Denis*, *François Du Val*, *François Francœur le Cadet* (2 sonates), *Jean-Pierre Guignon*, *l'Abbé le fils*, *Le Blanc*, *Joseph Marchand le fils*, *C. C. Mondonville le Jeune*, *Pagin*, *Jean Ferry Rebel*, *Jean-Baptiste Senaillé le fils* (2 sonates), *Jean-Marie Leclair* (plusieurs sonates très intéressantes). Et d'autres encore doivent paraître prochainement.

J. L. C.

SOCIÉTÉ MODERNE D'INSTRUMENTS A VENT. — Le lundi 5 avril, à la salle des Agriculteurs, la Société moderne d'instruments à vent donnait un de ses concerts.

L'*adagio cantabile* et *scherzo* de *Aurelio Magnani* nous a vivement intéressés, de même que l'*octuor* de *Vladimir Dyck* : dans ce dernier pourtant, après une excel-

(1) Voir les éditions restaurées par M. J. Debroux, principalement *J.-B. Senaillé* avec sa remarquable sonate en *mi majeur* (1687-1730), *Jean Ferry Rebel* et *François Du Val* (1704-1738).

lente interprétation de l'*andante*, nous avons eu à regretter un manque d'ensemble dans le finale.

Le délicieux *quintette* de *Mozart*, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, aurait pu obtenir plus de succès si la justesse n'avait pas fait défaut en certains passages de la fin : on doit tenir compte, il est vrai, de ce que l'accord du piano n'est pas, comme les instruments à vent, susceptible de variations sous l'influence de la chaleur ! Le fait est regrettable, car cette œuvre paraissait digne d'un intérêt spécial.

M^{me} Durand-Texte a chanté avec beaucoup de charme et de souplesse des mélodies de Jacques Pillois que l'auteur accompagnait au piano.

M. Louis Fleury s'est fait aussi applaudir dans une très jolie interprétation d'une *suite* pour flûte et piano, extraite des *Poèmes virgiliens* de Th. Dubois : l'illustre compositeur tenait lui-même la partie de piano.

J. L. C.

CONCERT DE M. DEBUCQUOY (A LA SALLE PLEYEL). — Les concerts particuliers ont pris une extension extraordinaire. Violonistes, pianistes, violoncellistes, sociétés de musique de chambre, compagnies orchestrales, phalanges chorales, envahissent chaque après-midi et chaque soir les nombreuses salles de Paris ; et l'on se demande comment les entrepreneurs de récitals et de concerts peuvent faire non pas pour couvrir leurs frais, mais seulement pour trouver un public benévole.

Parmi tant d'artistes célèbres ou inconnus, il en est un dont le nom est digne d'être cité : c'est M. Théophile Debucquoy. Originaire du Nord, il habite maintenant Paris, après avoir fait escale à Cholet, où il tenait les orgues. M. Debucquoy est aveugle et, de plus, il est privé de l'usage des doigts de sa main droite. Il n'a donc pour faire chanter le clavier que son cœur de musicien — et sa main gauche — et il parvient à exécuter des œuvres très difficiles dont il rend la note et l'esprit. Il excelle surtout dans l'exécution de morceaux pour la main gauche seule, qu'il a composés lui-même, et que les pianistes bimanés feraient bien d'adopter pour fortifier une main qui, presque jamais, n'a la force et la vélocité de la droite. M. Debucquoy a produit également des lieder qui sont imprégnés d'un accent dramatique très chaleureux, et ceux que nous avons entendus à son dernier concert, donné à la salle Pleyel, dénotent un musicien de valeur, auquel le maître Massenet s'intéresse d'ailleurs particulièrement et à juste titre. — HENRI BRODY.

CONCERT DE HARPE CHROMATIQUE. — Le concert du 2 avril, dont nous avons donné le programme, a mis en lumière une nouvelle venue. Harpiste diplômée de la *Schola Cantorum*, où elle étudia son instrument sous la direction d'Hélène Lielinska et où elle est l'élève de Vincent d'Indy pour la composition, M^{lle} Jeanne Dalliès a fait preuve à ce concert d'un mécanisme consciencieux, qu'elle aura intérêt à développer encore, d'une sonorité remarquable et d'une rare musicalité. Le programme dégagait un austère agrément, empruntant ses charmes à Rameau, à Kirnberger, à Paradies, à Rolle pour les anciens, à Périlhou, à Duparc, à Chausson et à Vincent d'Indy pour les modernes. Je retiens volontiers à l'honneur de l'artiste une fugue en *ré* majeur de Kirnberger, que peu joueront avec autant de sens musical que M^{lle} Jeanne Dalliès. Son succès fut très grand

devant une salle archicomble. Que M. Gustave Lyon nous fasse entendre beaucoup de harpistes comme celle-ci, et la cause de son instrument ne sera plus ni discutable ni discutée !

Il faut ajouter qu'à ce concert prêtaient leur concours un très jeune soprano, M^{lle} Fanny Malnory, qui a le rare bonheur de savoir chanter avant d'avoir la voix fatiguée, M^{lles} Marguerite et Wanda Zielinska et un double quatuor d'accompagnement sous la direction de M. Paul Le Flem. — P.-A.

par celle M. VAN ROOY. — Il était inutile de déranger, pour le dernier concert *renou* Colonne, un chanteur allemand médiocre comme M. Van Rooy, lorsqu'on a, *u* à Paris, des chanteurs comme Gresse, Delmas, Noté, Dufrane. — H.

si hon A MONTE-CARLO. — M. Raoul Gunsbourg, depuis qu'il a découvert et qu'il *fieller* nous a révélé l'admirable tragédien lyrique Chaliapine, nous donne chaque année *Mefistofele*, le classique opéra de Boïto, où le génial artiste russe triomphe aisément ; le public, averti que ce rôle est l'un des plus formidables de M. Chaliapine, accourt fidèlement et acclame l'interprète, plus grand que l'œuvre, intéressante et souvent belle, dont il est le magnifique protagoniste. Son triomphe, une fois de plus, y fut indescriptible : chanteur de voix puissante, tragédien de véhémence très émouvante, avec des emportements sublimes, il a, surtout à l'acte de l'Enfer, terrifié le public par son extraordinaire puissance dramatique. M^{lle} Chenal, qui jouait le double rôle de Marguerite et d'Hélène, y fut absolument cantatrice superbe, à la grande et belle voix généreuse.

— L'interprétation d'*Iris* de Mascagni fut remarquable. M^{me} Carelli a délicieusement chanté le rôle d'*Iris*. L'exquis ténor Anselmi, MM. Pini-Corsi, Marvini et M^{lle} Spennert complétaient cette brillante distribution.

— M. Camille Erlanger, qui dirigeait la seconde partie d'un concert classique consacrée à ses œuvres, a été longuement acclamé, après une magnifique exécution de pages anthologiques de *Kermaria*, du *Juif Polonais*, d'*Aphrodite* et de *Saint Julien l'Hospitalier*. La musique, puissante et savante, de cet artiste si personnel, a été unanimement admirée. A signaler aussi le vif succès remporté au concert suivant par deux exquises pages de M. Pierre Carolus Duran, *Prélude de Giuska*.

— Le nombre des virtuoses et des cantatrices qui viennent de se succéder aux divers concerts de gala, offerts par l'International Sporting Club, avec le concours de l'orchestre Ganne, ne permet qu'une simple nomenclature. Mais leurs noms sont assez célèbres ou connus pour qu'on juge du succès de chacun auprès du public d'élite qui les a applaudis. — Trois cantatrices : M^{mes} Mathilde Polack ; Louise Berthé ; Maud Herlenn. — Six pianistes : M^{lle} Aus der Ohe ; M^{lle} Norah Drewett ; M^{lle} Clara Sansoni ; M^{me} Weis Singer ; MM. Jean Canivet et de Radwan. — Deux violonistes : MM. Johannis Wolff et E. Mendels. — Une organiste, M^{lle} Madeleine Neyrat. — M. Carlos Salzédo, soliste, sur la harpe et le piano. — Mentionnons enfin le succès triomphal du festival en l'honneur du maître Saint-Saëns par l'orchestre Ganne, qui s'attira les plus vives félicitations du grand maître lui-même.

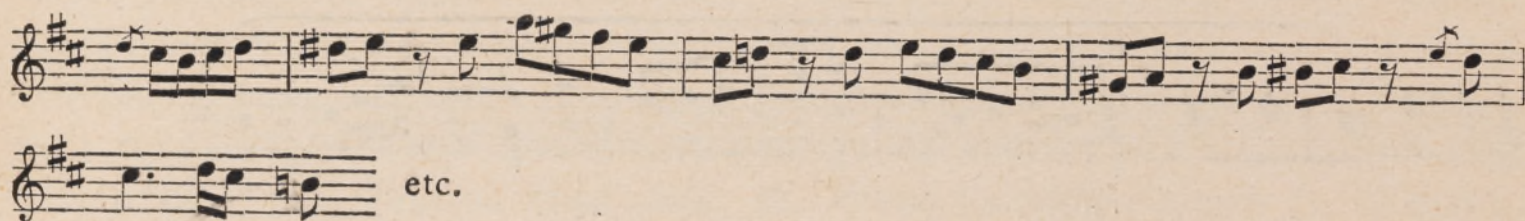
La Ponctuation musicale.

Les Sonates de Mozart pour piano.

Dans la première phase de l'éducation musicale, l'enfant doit être habitué à marquer correctement la mesure en l'identifiant provisoirement avec le rythme : il est bon que le maître étant au piano et jouant une mélodie, une marche, etc..., le jeune musicien trouve d'abord la mesure adoptée ; qu'ensuite il la traduise en marchant, — selon l'excellente méthode de Jaques Dalcroze, — par les mouvements simultanés de la main et du pied ; il est bon qu'il distingue les temps forts et les temps faibles, et s'imagine que l'expression musicale est liée à l'indication exacte des uns et des autres. C'est la période initiale où on doit se familiariser avec l'*accent métrique*.

Dans une seconde période où l'intelligence musicale est plus formée, la mesure ne doit plus apparaître que comme un cadre abstrait, irréel, qui non seulement ne coïncide pas avec le rythme musical, mais qui souvent est en conflit avec lui. Alors on ne se préoccupe plus que de l'*accent pathétique*, ou, plus simplement, du *sens logique* de la phrase. La barre de mesure, tout en conservant sa fonction régulatrice de mouvement, n'est plus un guide ; elle est plutôt un danger, car on peut se laisser égarer par elle.

Si la barre de mesure ne doit plus servir à distinguer correctement les diverses parties d'une phrase, quel principe suivrons-nous pour savoir où doivent être placés les points et les virgules, les endroits précis où il faut interrompre le *legato*, mettre une césure, lever la main, « respirer » ? Il y a des cas où le compositeur a séparé matériellement les parties de son discours et où aucune erreur n'est possible. Par exemple celui-ci (Son. 3) :



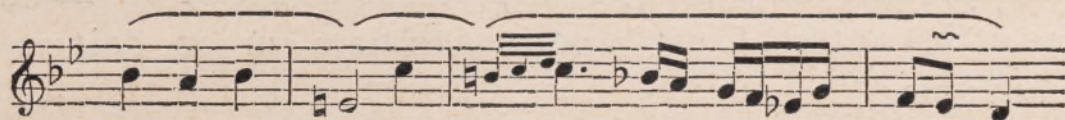
Mais, le plus souvent, les parties d'une période musicale sont soudées l'une à l'autre ; pour les discerner, il faut faire intervenir une doctrine. Cette doctrine, je l'ai exposée dans un ouvrage spécial (1) ; mais j'estime que si le professeur doit la connaître, il ne doit pas en charger la mémoire des jeunes musiciens : il doit simplement utiliser des résultats et s'en servir comme d'un instrument pratique en faisant appel au sens musical seul. Il importe aussi d'observer une autre règle. Cette doctrine consiste à déterminer d'abord les divers types de rythme : *iambique* et *trochaïque* (à 3 temps) ; *dactylique* et *spondaïque* (à 4 temps) ; *péonique* (à 5 temps) ; *ionique* (à 6 temps), puis à déterminer, d'après l'usage des classiques, les formes diverses auxquelles donnent lieu ces groupes de temps. Elle nous apprend, par exemple, qu'une suite, sans respiration, de neuf dactyles, serait un monstre sans exemple ; qu'il y a des phrases rythmiques incomplètes (*katalectiques*) ; que les unes font commencer la première proposition sur le

(1) *Théorie du rythme* (chez A. Picard), couronnée par l'Institut.

temps fort, mais la seconde sur un temps faible, etc... Cette théorie s'appuie sur la doctrine des Grecs, que les modernes reconnaissent comme fondateurs de toutes les sciences, puisque, pour chaque objet d'étude, ils leur ont emprunté leur terminologie. Mais il ne faut pas, bien entendu, avoir la superstition des Grecs. Là où la théorie antique s'accorde, pour l'interprétation, avec le sens musical, suivons-la sans hésiter. Dans le cas contraire, ne craignons pas de dire que la théorie a tort.

L'essentiel est d'avoir une méthode. Or, les éditeurs ne paraissent pas en avoir. Ils placent le *legato* un peu au hasard et se contredisent constamment.

L'andante de la Sonate 1 de Mozart est ainsi présenté dans la populaire édition Peters :

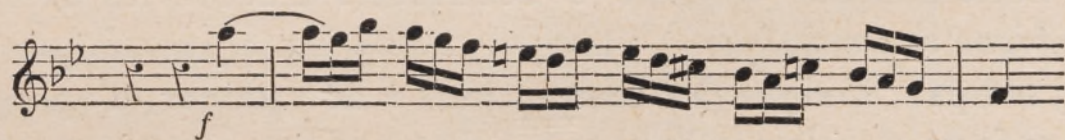


Évidemment, l'éditeur s'est borné à voir que la phrase doit être liée ; il ne l'a pas analysée ; par suite de cette lacune, il n'a pas marqué le rythme. Il paraît même, pour les mesures 1 et 2, avoir considéré la barre de mesure comme déterminant les divisions rythmiques. Comment le rectifier ? A la rigueur, on pourrait se borner à lire la suite de l'andante où des membres de phrase analogues se reproduisent avec une ponctuation plus clairement indiquée dans le contexte ; cela nous permet d'appliquer la théorie avec une quasi-certitude et de décomposer ainsi la période de Mozart :

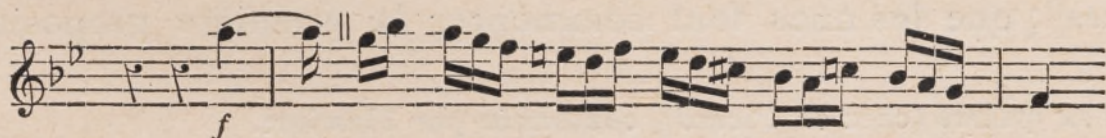


Le premier membre de phrase commence, de façon très calme et posée, sur le temps fort ; le second et les suivants, comme si le pathétique s'accentuait de plus en plus, commencent sur des temps faibles (*anacrouse*). Le *forte* qui termine la quatrième mesure est une exclamation (*épiphonème*). Le dernier membre de phrase, comme il sied à une péroraison, est le plus étendu.

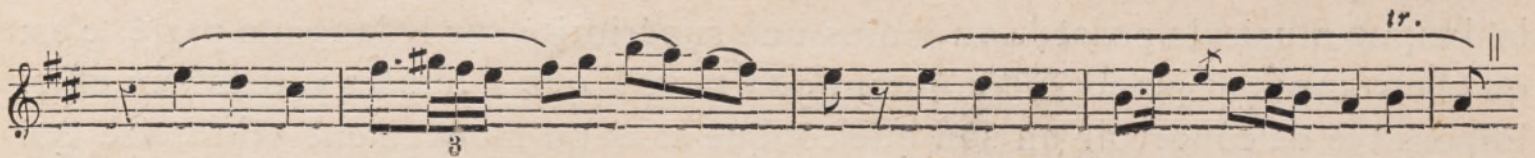
L'idée de l'épiphonème musical, quoiqu'elle ne constitue pas un dogme intangible, me paraît bien précieuse ! Ainsi, au lieu de dire (même édition) :



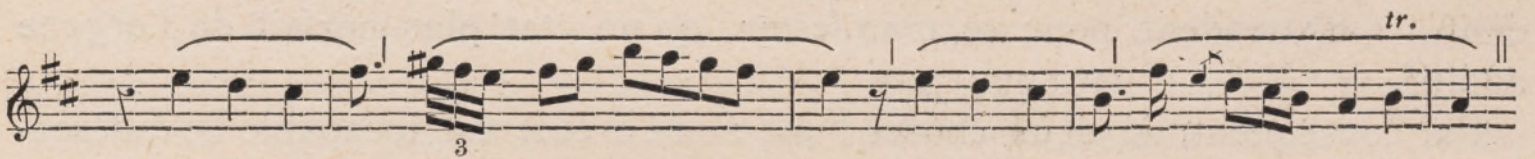
je dirais volontiers, avec le sentiment d'être plus clair et plus exact :



Si le lecteur aimant à se rendre compte des choses veut bien examiner dans le détail cette édition Peters des Sonates de Mozart, et faire ce travail d'anatomie qui est indispensable en matière de rythme comme en matière de dessin ou de sculpture, il verra combien de rectifications sont exigées par la netteté du discours musical. Par exemple, je considère comme un non-sens d'écrire :



au lieu de :



De tels exemples sont très nombreux.

J. C.

L'équivoque harmonique.

Beaucoup de personnes se sont demandé pourquoi les musiciens, en général, présentaient une certaine tournure d'esprit favorable aux calembours. Certes, les artistes ne sont pas seuls — hélas ! — à se passionner pour cette forme inférieure de l'activité intellectuelle, mais, chez eux, le calembour prend l'importance d'une marque professionnelle, comme les callosités du travailleur manuel. Les plus grands maîtres de la musique ont payé leur tribut à cette manie singulière dont l'origine s'explique difficilement par le seul attrait d'un passe-temps frivole. Dans son *Nouveau Musiciana*, M. Wekerlin rapporte que R. Wagner, s'apercevant, au cours d'un dîner, de l'absence totale de câpres, fit observer que la cuisinière n'était pas « capricieuse » ! Le célèbre musicien allemand réussissait beaucoup mieux les jeux de mots dans sa langue maternelle (1). Rossini ayant remarqué que Lamartine avait, comme lui, fait mettre une lyre sur sa porte, prétendit qu'il eût été préférable d'y placer une « tire-lire » (allusion aux embarras financiers du poète). La littérature musicale fournit de nombreux ouvrages avec des titres à double sens, et Berlioz lui-même, n'a-t-il pas intitulé un de ses livres : « A travers *chants* ? » On pourrait continuer indéfiniment ces exemples, mais le lecteur a déjà deviné que les jeux de mots se réduisant, en dernière analyse, à des « jeux de sons », le musicien passe des uns aux autres avec facilité, puisqu'il évolue toujours sur son propre domaine.

Disons immédiatement que le calembour, adapté à l'art des sons, devrait y tenir la place modeste qu'il occupe, à juste titre, dans la langue littéraire ; mais hâtons-nous d'ajouter qu'en fait, l'équivoque des fonctions harmoniques

(1) Max Nordau. *Dégénérescence*, t. I, p. 324.

sert de grand levier à la musique moderne. Les jeux de mots classiques naissent d'une certaine compression du vocabulaire qui utilise souvent le même mot — ou le même son des mots — pour exprimer des idées très éloignées les unes des autres : Ainsi, « Milan », ville d'Italie, sonne comme « milan », sorte d'oiseau, ou même « mille ans », longue période. Une langue idéale, prévoyant un mot différent pour chaque idée, tarirait, en grande partie, la verve des amateurs ; or, la langue musicale possède au moins une supériorité sur le langage parlé, c'est qu'elle comprend précisément autant de « mots » que « d'idées ». Il est, en effet, impossible de concevoir un son quelconque sans un mouvement vibratoire qui est la cause essentielle du phénomène sonore *et qui ne se représente pour aucun autre son*. Peut-être n'éprouvons-nous pas une impression particulière pour chacune des périodicités sonores ; mais tous les termes de la série existent cependant, ils n'attendent, pour se manifester, qu'un état plus parfait de l'organe auditif.

Par conséquent, de deux choses l'une : ou l'oreille est incapable de différencier deux périodicités données et, dans ce cas, nous concluons à l'identité des sons, ce qui supprime toute équivoque ; ou bien nous nous rendons compte de sons distincts comportant chacun leur fonction harmonique et aucun double sens ne peut encore se produire. Malheureusement, les musiciens ont envisagé un troisième cas, celui où l'oreille confond *sciemment* deux périodicités — ou deux fonctions harmoniques — différentes. Nous obtenons alors quelque chose de comparable aux calembours approximatifs — « un *prince*-sans-rire », « le *tombeau* des Danaïdes », etc., — sortes de farces que personne, sans doute, n'oserait ériger en système. C'est pourtant ce genre d'équivoque — puisqu'il n'en existe point d'autre possible — que les compositeurs emploient si abondamment dans leurs œuvres. L'exemple le plus typique nous est fourni par l'enharmonie, considérée de nos jours comme un procédé savant de modulation. Chez les anciens, le genre enharmonique correspondait à une disposition perfectionnée de tétracorde où les notes mobiles étaient accordées *dans l'harmonie* du son de base sans possibilité d'équivoque ; c'était, en somme, un système logique dont le principe dirige encore le jeu des instruments à sons variables. L'enharmonie moderne, au contraire, n'est plus qu'un affreux calembour musical où des sons de hauteurs différentes et munis de fonctions situées aux extrémités de l'échelle harmonique sont imposés à l'oreille l'un pour l'autre.

La valeur d'un système musical dépend du nombre des éléments harmoniques intégrés dans la tonique, de même que le degré de concentration d'un organisme quelconque indique exactement le point de l'évolution où il est parvenu. Notre musique, si variée au premier abord, n'admet — en théorie — qu'un très petit nombre de fonctions harmoniques : la *fondamentale* ou *octave*, la *quinte* et la *tierce* ; c'est-à-dire que l'oreille est supposée ramener tous les sons musicaux — aussi nombreux qu'ils soient — à ces trois types irréductibles. Ces fonctions correspondent à des systèmes de vibrations en rapports numériques très simples :

1	1,5	2
fondamentale	quinte	octave
2	2,5	3
octave	tierce	quinte

Après tant de siècles de pratique musicale, nous sommes encore incapables de placer un son *fixe* entre les périodicités 3 et 4, sons extrêmes du tétracorde antique.

3	3,5	4
quinte	septième	octave

Le seul progrès réalisé depuis les anciens Grecs, consiste à remplacer la tierce mobile pythagoricienne 2, 5 1 2 5, par la tierce fixe 2,5. Le musicien ne dispose donc que de très peu de « mots » pour désigner toutes les « choses » musicales ; avec ces trois fonctions harmoniques, *base-octave*, *quinte*, *tierce*, il doit suffire à tous les besoins de son art. Bien entendu, la pratique a depuis longtemps démontré l'insuffisance de ces maigres ressources, et c'est ici que le rôle de l'équivoque apparaît triomphant. Ces quelques éléments harmoniques renversés, redressés, superposés, prolongés, anticipés, retardés, altérés, maniés de cent façons différentes grâce à la dextérité des théoriciens, ces éléments, disons-nous, ont donné naissance, par équivoque, à une série presque illimitée de sons approximatifs qui remplacent (?) les véritables fonctions harmoniques dont l'acquisition se trouve, de la sorte, retardée indéfiniment...

Ainsi, la gamme usuelle à laquelle les auteurs attachent une importance vraiment exagérée, est fondée sur l'équivoque de la quinte par un procédé renouvelé des anciennes muances : une fondamentale étant choisie avec ses fonctions dérivées, — quinte et tierce — il suffit de donner à la *quinte* le nom de *fondamentale* pour obtenir aussitôt une nouvelle série semblable à la première ; enfin, la *fondamentale* entendue comme *quinte* complète les éléments de la gamme diatonique :

				<i>sol</i>	<i>si</i>	<i>ré</i>
		<i>ut</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>		
<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>ut</i>				

Cette agrégation de *sept* notes ne renferme, en réalité, que les *trois* fonctions harmoniques traditionnelles ; mais, à la faveur de ces équivoques, le musicien se donne l'illusion de commander à un groupe plus important. Le même procédé étendu à la tierce permet de construire la gamme chromatique de *douze* notes réductibles aux *trois* fonctions génératrices. Reste à savoir si l'oreille, simple appareil enregistreur, suit complaisamment la théorie dans ses combinaisons subtiles pour se procurer un plus grand nombre d'éléments variés.

Quoique, en principe, chaque périodicité ait sa fonction déterminée par le nombre *absolu* des vibrations (1 base, 2 octave, etc.), il faut bien tenir compte de cette nécessité physiologique, qu'il n'existe aucune base perceptible à moins de 30 vibrations par seconde ; encore ce son ultra-grave marque-t-il plutôt une limite théorique. Pratiquement, il est donc possible de considérer comme fondamentale une périodicité quelconque du registre grave, pourvu que l'oreille ne soit pas déjà impressionnée par un autre son. Supposons maintenant que, par équivoque, on attribue brusquement la fonction de *base* au son 3 régulièrement muni de celle de *quinte* ; sur cette base improvisée nous pourrions sans peine former un nouveau groupement qui, pour l'oreille encore influencée par le son 1, correspondra nécessairement aux valeurs suivantes :

3	9	15
fondamentale	quinte	tierce

Les relations du groupe dérivé 3, 9, 15 (*sol, ré, si*) sont évidemment équivalentes à celles du groupe primitif 1, 3, 5 (*ut, sol, mi*) ; néanmoins les musiciens professent que l'équivoque des fonctions 1 et 3 ne suffit pas à opérer le changement de base d'*ut* à *sol* (modulation). Avec raison ils exigent qu'une troisième fondamentale — obtenue par le même procédé — 9, 27, 45 (*ré, la, fa #*) vienne confirmer la nouvelle fonction du son 3. Cette exigence légitime indique bien que l'équivoque de la quinte — la plus admissible pourtant — est une simple interprétation théorique, car si l'oreille admettait d'emblée le double sens du son 3 la modulation serait acquise *de plano*. Nous savons en outre qu'en pareil cas la hauteur des sons 9 et 15 (sus-tonique et sensible) n'est pas exactement proportionnelle à celle des sons primitifs 3 et 5 (quinte et tierce) ; la note sensible, notamment, dépasse la tierce majeure du son 3. Pour expliquer ces anomalies, les auteurs invoquent tous un certain principe d'attraction bien inutile en la circonstance : il serait plus simple de reconnaître une fonction harmonique spéciale à chaque son, ce qui supprimerait le calembour musical et l'obligation de le justifier.

La diversité des sons provient uniquement de la connaissance *imparfaite* du phénomène sonore : l'ignorance totale ou la connaissance absolue aboutissent également à l'identité de tous les sons. L'art d'un côté, de l'autre la science latente ou apparente. Une culture séculaire de l'organe auditif nous permet actuellement de reconnaître — à des degrés divers — l'identité des sons lorsqu'elle concerne des périodicités en rapports très simples : c'est ce qu'on appelle la *consonance*. La diversité des sons est donc limitée à la consonance et, en fait, aux fonctions mentionnées plus haut, *octave, quinte et tierce*. On comprend maintenant la genèse de l'équivoque harmonique : le caractère identique plus ou moins accusé des sons consonants a laissé croire qu'on pouvait, sans inconvénient, pratiquer l'équivoque des fonctions harmoniques connues et continuer ce système, par séries, jusqu'à des limites invraisemblables (*ut # = ré b*). Or, l'oreille n'accepte jamais sans résistance le prétendu double sens des sons ; toute modulation caractérisée doit passer par une série d'accords transitoires (formule de cadence) destinés à faire oublier les fonctions primitives. C'est donc le caractère identique des sons musicaux — et non leur signification équivoque — qui permet, dans de faibles limites, le changement des fonctions harmoniques. Cette distinction a son importance, car elle rétrécit singulièrement le champ des opérations licites.

L'*octave* est, pour le moment, la seule fonction complètement identifiée avec la note de base ; son rôle harmonique, jadis considérable (magadisation des Grecs) s'est peu à peu modifié au point de se transformer en une simple répétition de la fondamentale :



BEETHOVEN. — 5^e Symphonie.

La *quinte* présente avec la base une ressemblance suffisante pour former une tonique secondaire très usitée :



BEETHOVEN. — 5^e Symphonie.

Enfin, la *tierce*, quoique moins identifiée que les fonctions précédentes, autorise, néanmoins, certaines substitutions rapides d'un effet assez piquant.



ROSSINI. — *Guillaume Tell*.

L'emploi de l'équivoque suppose une grande fixité des éléments harmoniques ; lorsqu'on parle de la note *ut* comme pivot des tonalités *ut*, *fa*, *la* $\flat$ (base, quinte, tierce), faut-il encore connaître la hauteur exacte du son *ut*. Seule, l'identité absolue des sons entraîne la stabilité de l'intonation ; en dehors de ce cas — heureusement exceptionnel puisqu'il est la négation même de l'harmonie musicale — les éléments de la gamme possèdent une élasticité d'autant plus grande qu'ils sont plus éloignés — harmoniquement — de la tonique. Ainsi, l'oreille conçoit généralement l'*octave* par le rapport $\frac{2}{1}$; la *quinte*, moins stable, oscille souvent autour du rapport $\frac{3}{2}$; la *tierce* accuse toujours des variations importantes avec sa valeur théorique $\frac{5}{4}$, à moins qu'on ne détruise volontairement le dynamisme des sons. Avec les dissonances, l'incertitude de l'oreille augmente dans des proportions considérables : aussi l'équivoque harmonique appliquée à cette catégorie d'intervalles donne-t-elle des « à peu près » déplorables. Lorsque le double sens se produit entre deux dissonances, l'oreille, privée de tout point de repère (la consonance), ne souffre pas trop des oscillations obligées de la base.



R. WAGNER. — *Tannhäuser*.

Mais si l'équivoque porte sur des fonctions consonante et dissonante, l'effet musical peut devenir franchement mauvais.

CH. GOUNOD. — *Roméo et Juliette.*

On rencontre parfois dans la musique légère des passages vraiment inexécutables : nous défions n'importe quel chanteur de réaliser le fragment mélodique suivant à la satisfaction d'un juge sévère.

Équivoque des fonctions de base et de septième :

CH. LECOQ. — *Le Petit Duc.*

L'équivoque des fonctions harmoniques est une explication hasardée de l'enchaînement des sons ; si quelqu'un nous parlait de la sécrétion de la bile par le poumon ou de la digestion des aliments par le cœur, nous croirions à son ignorance des fonctions organiques, ou à une simple plaisanterie. Tant que l'oreille ne parviendra pas à identifier les innombrables systèmes de vibrations (ce qui serait la fin de l'art musical), les sons s'enchaîneront conformément au principe d'association des idées : « l'Afrique » fait penser au « désert », le désert au « sable », le sable à la « plage », etc. Ces différents termes envisagés comme « aspects divers du globe terrestre », sont évidemment synonymes, mais ils ne forment pas le moindre calembour. Malgré les protestations de l'oreille, les théoriciens ont aiguillé la musique sur une voie latérale, sans issue ; les artistes, nous le craignons, auront beaucoup de peine à retrouver la voie du progrès.

J. DADOR,

Chef de musique de l'armée.

Documents musicaux.

I. — Nous retrouvons dans nos papiers cette lettre inédite de Fr.-A. Gevaert, intéressante à plus d'un titre.

Bruxelles, le 8 janvier 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale*,

Vous voudrez bien excuser, eu égard aux obligations ennuyeuses du nouvel an, le retard que j'ai mis à vous écrire.

Après avoir pris connaissance des deux questions soulevées dans votre *Revue* (un chef d'orchestre doit-il diriger par cœur ou avec la partition sous les yeux ?), ainsi que des réponses qu'on y a faites, *je déclare me rallier sans restriction aux conclusions de mon éminent confrère Vincent d'Indy* (diriger par cœur, avec la partition sous les yeux).

Je me permettrai seulement d'ajouter ici quelques observations puisées dans ma pratique personnelle et quotidienne, qui se prolonge déjà depuis plus de trente ans. Pour obtenir, selon moi, une exécution aisée et sûre dans les mouvements très vifs de Beethoven *qui se battent à un seul temps* (les Scherzos, le 1^{er} mouvement de la Symphonie en *ut* mineur, etc.), et pour ne pas s'exposer lui-même à des bévues fort désagréables, le jeune chef d'orchestre fera bien, à mon avis, d'analyser soigneusement, à tête reposée, la contexture rythmique, parfois compliquée, de ce genre de morceaux ; *de s'en pénétrer profondément* et de l'inculquer à son orchestre *par l'acte même du battement de la mesure*. (Je n'en ai jamais donné l'explication théorique à mes musiciens, de peur qu'ils n'exagèrent les accents rythmiques.)

Tous ceux qui ont un très vif sentiment du rythme ont dû remarquer que les temps initiaux du 3/4 et du 2/4, dans le *Presto*, bien qu'ils soient tous marqués par le geste du chef, n'ont pas — ou ne doivent pas avoir — une intensité égale. Un temps isolé, indivisé, ne peut former une mesure complète. (Aristoxène a déjà fait cette observation.) Pour le sentiment rythmique, ces mesures brèves s'unissent ordinairement deux par deux, souvent aussi trois par trois, et forment ainsi, dans certains scherzos de Beethoven, un mélange de 6/4 et de 9/4.

Vous n'êtes pas sans avoir remarqué que Beethoven lui-même a signalé le mélange des deux rythmes dans le *Scherzo* de la IX^e.

Par exception, le grand maître symphoniste intercale parmi les dipodies et les tripodies une mesure isolée, rythmiquement incomplète. En ce cas, le chef doit frapper consécutivement aux temps forts très marqués.

En ce qui concerne les *mesures vides* (les *General-Pausen*), elles font partie du membre rythmique, tout comme les autres, et entrent comme elles en ligne de compte.

Voilà, en résumé, relativement à la seconde de vos questions, mes principes et la pratique que j'ai suivie depuis 1871, sans qu'elle m'ait donné une seule déception ; *jamais je n'ai éprouvé le besoin de compter mécaniquement des mesures*.

Je ne veux pas dire toutefois que les chefs déjà accoutumés à procéder diffé-

remment aient à faire comme moi. Quand on se trouve devant le public, il est dangereux de changer ses habitudes, et le démon familier a le droit d'être écouté de préférence.

En me relisant, je m'aperçois que j'aurais pu vous expliquer tout cela mieux que je ne l'ai fait, mais je n'en ai pas le temps et je ne veux pas vous faire attendre davantage.

Veillez, je vous prie, croire à mes sentiments de bonne et loyale confraternité.

F.-A. GEVAERT.

II. — *Instruments anciens.*

On mettait dernièrement en vente à l'hôtel Drouot le cabinet d'un amateur du moyen âge.

Cet amateur érudit avait employé une trentaine d'années, entre 1845 et 1880, à réunir des objets de toute sorte évoquant ces siècles passés où, bien plus que l'argent, le collectionneur devait posséder de l'intelligence et du goût ; dans cet amoncellement de pièces du plus haut intérêt archéologique se rencontraient des instruments de musique appartenant aussi à ces temps révolus. En voici sommairement la description, et en regard les prix auxquels ils furent adjugés :

— Viole d'amour, à huit cordes de boyau et quatorze cordes de métal. Étiquette du nom de *Lamothe*, 1733, longueur 74 c., 355 francs.

— Viole de gambe à six cordes. Le haut du manche est orné d'une tête d'homme. xvi^e siècle, 350 francs.

— Trompette marine à une corde. Le manche est surmonté d'une volute et en tête d'oiseau. La caisse est taillée à six pans. xvi^e siècle, hauteur 1 m. 75, 420 francs.

— Basse de flûte en bois noir, percée de six trous, longueur 1 mètre, 130 francs.

— Trompette en cuivre ornée de chérubins et portant l'inscription : *Iohan Wilhel Haas Nurnberg*, xvii^e siècle, 95 francs.

— Serpent en cuivre. Le pavillon est façonné en tête de monstre peinte en jaune et rouge, 90 francs.

— Corne de chasse, gainée de cuir avec garnitures en argent, xvii^e siècle, longueur 54 c., 55 francs.

— Flûte en bois noir de forme courbe percée de six trous, longueur 56 c., 32 francs.

— Échelette harmonica à 16 touches en bois dur assemblées par des liens, longueur 45 c., 17 francs. (V. *Glossaire archéologique*, V. Gay, 597.)

III. — **Lettres inédites de Choron** (*suite*). — **Lettres du Midi.**

I

AU MÊME.

Montpellier, le jeudi 24 juin 1819.

MONSIEUR LE COMTE,

Désirant achever l'opération déjà heureusement commencée de la recherche des sujets propres à recruter les chœurs de la musique du Roi, et n'ayant généralement trouvé dans les départements du Nord que des basses-tailles, j'ai cru devoir me diriger vers les départements du Midi, qui sont réputés comme produisant les voix de haute-contre en plus grande abondance et de plus grande qualité.

D'après les indications que j'avais reçues, le département de la Haute-Garonne (le Languedoc en général) et les départements situés au pied des Pyrénées étaient la contrée qui devait m'offrir le plus de ressources : c'est donc sur la ligne qui s'étend de Montpellier à Bayonne que devaient s'étendre spécialement mes recherches. C'est aussi sur ce point que je me suis dirigé, et le 27 du mois dernier (mai), je suis parti de Paris pour me rendre à Montpellier, en passant par Lyon et prenant à cet effet la route de la Bourgogne. J'avais choisi cette route à dessein ; tout en m'occupant de retrouver des élèves pour l'école, je désirais rencontrer dès à présent quelques hautes-contre, ou d'autres sujets, toutes formées, que l'on pût faire entrer de suite dans les cadres de service ; les grandes villes dans lesquelles cette route me conduisait m'offraient plus de probabilités à cet égard.

Arrivé à Troyes le lendemain de mon départ, j'ai fait dans cette ville toutes les recherches nécessaires. Je n'ai point trouvé de hautes-contre, mais deux bonnes basses-tailles que l'on pourra appeler au besoin. En outre, j'y ai fait accidentellement la découverte d'une personne qui pourra devenir très prochainement utile à l'Opéra. C'est une jeune dame de vingt-deux ans, veuve depuis trois mois, à qui le défunt, quoique puissamment riche, n'a laissé que de très faibles moyens d'existence. Cette dame, qui a une belle voix et qui est très bonne musicienne, paraît disposée à suivre la carrière dramatique ; elle m'a paru propre aux rôles de jeunes princesses à l'Opéra. Je compte la trouver à mon retour à Paris, où elle doit être déjà rendue, et décider le parti qu'elle aura à prendre.

Parti de Troyes le 29 au soir, je suis arrivé le lendemain 30 au soir à Dijon. J'accourais avec beaucoup d'empressement dans cette ville, espérant y faire l'acquisition d'une très belle haute-contre qui m'était depuis longtemps indiquée. Je suis en effet parvenu facilement à le découvrir : c'est un fort bel homme de trente ans environ, ayant une très belle voix et bon musicien ; mais ce n'est point, comme on me l'avait annoncé, un simple artisan, c'est un propriétaire et commerçant aisé qui ne se déplacerait pas et vis-à-vis duquel ma proposition eût même été inconvenante. Je n'ai du reste pu découvrir dans la ville aucune autre voix du genre demandé et je suis parti le surlendemain pour Lyon. Dans le court séjour que j'ai fait à Chalon-sur-Saône et à Mâcon, j'ai fait des recherches également inutiles et suis passé outre sans me retarder.

A Lyon, où j'ai séjourné depuis le jeudi 3 juin au soir jusqu'au dimanche 6 à midi, j'ai fait beaucoup de recherches : j'ai entendu plusieurs jeunes gens de la ville que l'on m'a présentés pour des hautes-contre et qui n'en ont aucune des qualités, n'étant réellement que des hautes-tailles maigres et des faussets ; mais j'ai discerné au théâtre deux sujets des chœurs : l'un est un S^r Jarriges, chef des hautes-contre, l'autre un nommé J. Dubois. — Jarriges est un homme de plus de cinquante ans, il n'a que peu de temps à jouir du reste de sa voix, mais il est bon musicien et au courant du répertoire : c'est à l'administration de l'Opéra à juger, si elle est réduite à en avoir besoin. J'observe que le chapitre des intérêts formera difficulté, vu que cet homme est placé avantageusement. — Joseph Dubois est âgé de dix-sept ans, bon musicien : sa voix paraît devoir être une haute-contre assez bonne, mais elle n'est pas encore décidée. Je crois qu'il y a lieu d'attendre sans le perdre néanmoins de vue.

A Vienne (Isère), où j'ai couché le dimanche 6, j'ai été à la recherche d'un nommé Bezard, qui m'avait été indiqué à Dijon comme ayant une belle voix : c'est une taille mince et de plus une sorte d'original dont je n'ai pu tirer deux mots de raison : j'en puis dire à peu près autant d'un nommé Chanavas, de Vienne, qui n'a pas même voulu entendre parler de quitter le toit paternel.

Je n'ai rien trouvé à Valence, où je suis arrivé le 8 ; mais le S^r Auran, professeur de musique de cette ville, m'a informé que je rencontrerais à Avignon un amateur nommé M. Gelin, qui avait une belle voix de haute-contre, était bon musicien et qui, à raison des pertes qu'il avait éprouvées dans sa fortune, pensait à suivre la carrière dramatique et pourrait consentir à entrer comme haute-contre dans les chœurs de l'Opéra ; que cet amateur était attendu à Valence, chez son père, où il le verrait et lui donnerait le conseil de suivre ce parti. Mon premier soin, en arrivant à Avignon, a été de chercher M. Gelin. Je n'ai pu le joindre que le lendemain de mon arrivée, c'est-à-dire le 11. Je l'ai entendu ; c'est une assez bonne haute-contre, passablement musicien, mais qui, ayant longtemps négligé sa musique, aurait un peu besoin de travail. C'est un bel homme de trente-quatre ans environ, taille de 5 pieds 6 à 7 pouces, bien fait et bien tourné, fort intelligent et de bon ton. Je l'ai invité de se rendre à Paris à l'effet de se présenter pour être admis dans les chœurs de l'Académie. Il m'a répondu qu'il ne pouvait prendre son parti aussi lestement ; qu'il devait voir incessamment son père, avec qui il délibérerait de cet objet, et qu'il me ferait savoir sa décision à Montpellier. Vous trouverez ci-joint sa lettre et les conditions qu'il met à son acceptation. Je l'informe de ce renvoi et l'invite à s'adresser directement à vous.

N'ayant plus d'espérance de rien trouver à Avignon, je devais me rendre directement à Montpellier, mais j'ai cru utile de visiter Aix et Marseille. Arrivé dans la première ville le 12 à cinq heures du matin, j'ai employé la journée à faire des recherches ; elles n'ont pas été totalement infructueuses. J'ai d'abord découvert un jeune homme de dix-sept ans nommé Hayriez, d'un physique passable, ayant une vraie haute-contre, ne sachant point la musique, mais aimant beaucoup le chant et faisant en conséquence partie d'une réunion ou société de chant dans laquelle il remplit avec succès cette partie. Il était décidé à partir sur-le-champ pour Paris, mais les conseils d'un frère et d'un des directeurs de la société dont il s'agit l'ont ensuite rendu exigeant, défiant et même un peu impertinent. Comme je n'en étais pas pleinement satisfait et que j'avais l'espérance de

trouver autant et peut-être mieux que lui, je ne l'ai point poussé vivement et j'ai rompu sa conférence en me réservant d'y recourir au besoin.

J'ai appris dans le même endroit par un musicien ambulant qu'un nommé Estela, de Montpellier, professeur de musique à Saumur, en Anjou, était une bonne haute-contre et un bon musicien qui pourrait rendre service tout de suite. On pourra prendre des informations à ce sujet : j'en prendrai moi-même à Montpellier et à Saumur, quand je reviendrai de Toulouse ou de Bayonne à Paris.

Partant d'Aix le dimanche 13 à midi, je suis arrivé à Marseille le même jour à l'heure des processions ; j'ai assisté à celle de la principale église et j'ai entendu avec beaucoup de satisfaction des chœurs de musique à quatre parties exécutés par des Pénitents de diverses couleurs. J'ai discerné de belles hautes-contre, et ayant été à la découverte, j'ai rencontré entre autres un jeune homme de dix-sept ans, nommé Merle, qui m'a été signalé par le maître de musique des Pénitents blancs, M. Maccari, homme très instruit en son art, comme la meilleure haute-contre de la ville. J'ai chargé ce professeur de faire des propositions à ce jeune homme ; celui-ci les a d'abord rejetées, d'accord avec sa famille ; soupçonnant quelque malentendu, j'y suis allé moi-même. Je les ai à peu près décidés et j'aurai leur réponse à Toulouse ou à Bordeaux, mais, ici comme à Aix, je me suis mis en position de n'accepter qu'autant que je ne trouverais pas mieux.

Indépendamment du jeune Merle, j'ai encore trouvé au théâtre de Marseille une haute-contre : c'est un nommé Andiol, qui m'a été indiqué par le S^r Maccari. Cet homme, âgé de trente-cinq ans, d'un physique passable, possède une haute-contre réelle, quoique un peu forcée et criarde ; il est bon musicien, il est au courant du répertoire et peut rendre service de suite. Il est marié et établi à Marseille ; c'est un garçon tailleur gagnant trois francs par jour ; il met des conditions à son déplacement ; c'est pourquoi je l'ai engagé à s'adresser directement à vous.

Avant de quitter Marseille, j'ai établi une liaison avec un excellent professeur de musique, qui m'a assuré qu'à Saint-Marcel et à Aubagne, sur la route de Toulon, il existait des sociétés de chant capables de fournir de bonnes hautes-contre : il se chargera de la recherche et me fera parvenir des renseignements. Il m'avait aussi été annoncé que le théâtre de Toulon renfermait une première chanteuse capable de fournir un sujet à l'Opéra, étant fort jeune, douée d'une belle voix et de beaucoup de talent ; la crainte de trop m'éloigner du centre de mes opérations et d'excéder ma dépense m'a fait laisser de côté ces renseignements. Enfin, j'ai appris dans cette ville que le théâtre de Nantes et celui de Lille possédaient chacun une haute-contre capable de rendre service tout de suite à l'Opéra ; le premier est un nommé Ploquin, haute-contre à Nantes, le second se nomme Dupuis, et doit être à Lille. Je n'ai point d'autres renseignements sur ces deux sujets ; je pourrai vérifier ce qui regarde le premier en revenant de Bordeaux à Paris.

Un dérangement de santé assez incommode m'avait forcé de séjourner à Marseille plus que je n'aurais voulu. Je n'ai pu en partir que le samedi 19 au soir où je me suis acheminé pour Nîmes. Je suis arrivé en cette dernière ville le 20 à 2 heures, laissant de côté Tarascon et Arles, où j'espérais faire peu de rencontres. Mon séjour à Nîmes ne m'a été que de peu d'utilité : on ne m'a signalé en cette ville qu'un jeune homme nommé Lafont, remarquable par son goût et sa facilité et propre à jouer les Martin ; mais comme on m'a attesté que sa voix était très faible et nullement propre aux chœurs, je ne m'en suis point occupé.

Quelque faibles que soient les moyens de ce jeune homme, on m'a cependant assuré à Nîmes aussi bien qu'à Montpellier qu'ils étaient de beaucoup supérieurs à ceux d'un nommé Boulard, de Nîmes, qu'on a dernièrement tiré du théâtre de Montpellier pour l'envoyer à Paris, au grand étonnement de ces deux villes, qui connaissent toute sa nullité. Il doit être à l'Opéra ou à l'École royale.

J'ai l'honneur de vous informer par la même occasion que M^{lle} Jaunard, précédemment réformée de l'Opéra, a vainement essayé de se montrer à Marseille ; elle a été repoussée par le public, qui n'a jamais voulu la supporter. Elle plaide en ce moment contre le directeur, pour être payée et s'en aller sans avoir fait de services. Il est encore un autre sujet dernièrement réadmis à l'Opéra sur lequel j'aurai d'étranges renseignements à vous fournir. Il est bien étonnant que le théâtre de l'Académie royale devienne le réceptacle des sujets repoussés par la province.

Parti de Nîmes le mardi 22, à 9 heures du matin, je suis arrivé le même jour à Montpellier. J'espérais y faire d'amples récoltes ; je n'en désespère point encore, mais j'aurai besoin pour cela de patience et d'adresse. Les premières personnes auxquelles je me suis adressé ne m'ont donné aucun espoir ; elles avaient de bonnes raisons pour cela ; aussi n'ai-je tenu aucun compte de leurs propos désespérants, et ai-je pris une autre route pour faire mes recherches. J'ai d'abord appris que, dimanche dernier 20 de ce mois, un corps de cent chanteurs avait exécuté à la procession du Saint-Sacrement un motet à quatre parties. La haute-contre était tenue par vingt-cinq voix qui avaient à donner l'*ut* d'en haut. A la vérité, parmi ces vingt-cinq hautes-contre il y a beaucoup de gens mariés établis, âgés même, qui ne peuvent point quitter, mais il doit aussi s'y trouver des jeunes gens qu'il sera possible d'entraîner. Je suis en ce moment aux aguets et à la découverte, je tiens déjà des renseignements avantageux dont j'espère vous rendre incessamment bon compte.

Provisoirement, j'ai l'honneur de vous informer que vous trouverez dès à présent, à la cathédrale de Saint-Flour, un jeune homme nommé Mallet, âgé de dix-huit ans, ayant une belle haute-contre, un très joli physique et bon musicien. Ce renseignement m'est donné par M. Carbonnier, ci-devant ténor à l'Opéra, depuis maître de musique à cette cathédrale, où ce jeune homme a été son élève, et maintenant maître des chœurs à l'Opéra de Montpellier. Comme il s'agit ici d'un sujet tout formé et propre à rendre service de suite, j'invite M. Carbonnier à vous écrire directement.

Je vous informerai désormais plus fréquemment de ce que j'aurai pu faire par la suite, mes opérations devant devenir plus rapides ; quant à présent, voici le résumé de ce que j'ai fait :

Onze hautes-contre, savoir : 1^o En état de rendre présentement service :

Jarriges	Andiol
Gelin	Ploquin
Estela	Dupuis
Mallet	

2^o Quatre propres à devenir élèves, savoir :

Dubois	Merle
Hayriez	N..., de Montpellier.

Plus deux femmes et un chanteur.

Quant aux premiers, comme ils sont hors d'école, je vous les adresse directement ; à l'égard des autres, je me déciderai quand j'en aurai vu un plus grand nombre.

Je terminerai ce long rapport par une observation, c'est que par la nature des choses, les frais de tournée et d'arrivée des élèves s'élèvent plus haut qu'on ne l'avait présumé d'abord ; il y aura compensation sur d'autres articles de dépense qui n'auront pas lieu. En sorte que j'espère ne point excéder la somme de 7.300fr. qui a été fixée pour frais de premier établissement. Cependant l'injonction qui m'a été faite à cet égard me cause beaucoup de gêne et d'inquiétude ; je désire être débarrassé de ce souci, je ferai ce qui dépendra de moi pour ne point excéder la somme fixée ; je rendrai compte exact de toute ma dépense, mais je vous prie, Monsieur le Comte, de vouloir bien lever la restriction qui m'a été imposée, autrement je crains pour le succès de l'opération.

Mon voyage devant se prolonger au delà de l'époque présumée, je ne pourrai pas être à Paris pour le 15 juillet, terme de l'échéance des loyers. Je vous serais obligé de décider qu'au 1^{er} juillet il soit ordonnancé 2.500 francs au lieu de 2.000 francs pour faciliter à M^{me} Choron le paiement des loyers, les 500 francs excédents s'imputeront par la suite, à mon retour, en la manière qu'il sera jugé convenable.

J'ai l'honneur, etc.

CHORON.

II

AU MÊME

Ni lieu ni date.

MONSIEUR LE COMTE,

J'ai l'honneur de vous informer que samedi prochain 28 de ce mois, je ferai partir par la diligence de Paris les ci-après désignés :

Boyer	basse-taille
Dusseck	concordant grave
Grillon	très beau ténor
Comte aîné	excellente haute-contre
Gauthier	haute-taille avoisinant la haute-contre
Bonnecarrère	dessus, bon musicien

Boyer, âgé de 18 ans, sera une excellente basse chorale.

Dusseck, âgé de 19 ans, beau physique, belle voix de concordant, chantant bien, intelligent, plein de feu et de hardiesse, également propre au chant et au jeu, est un sujet précieux.

Il me paraît plus capable qu'aucun des sujets présentement à l'Opéra de doubler Dérivis dans les rôles de vigueur et Lays dans les rôles de chant.

Grillon, charmant ténor ; sa voix est beaucoup plus belle que celle de Lecomte,

artiste des rôles de l'Opéra ; il chante plus juste, de meilleur goût, et me paraît avoir plus de chaleur (1).

Comte aîné, la plus belle haute-contre de Toulouse.

Gauthier, haute-taille : enrôlé sous condition, vu qu'il n'a pas une vraie haute-contre ; du reste, plein de feu et d'activité, propre à faire un chef d'attaque.

Bonnecarrère, âgé de 14 ans, joli dessus, très pénétrant, bon musicien, vif et intelligent.

Je partirai probablement avec ces jeunes gens et nous arriverons à Paris le vendredi 3 septembre au matin : j'avais l'intention d'aller à Saint-Flour m'assurer d'un haute-contre, nommé Mellet, âgé de 18 ans, bon musicien, sur lequel M. Carbonnier, de Montpellier, n'a pu depuis deux mois me procurer les renseignements positifs qu'il m'avait promis ; mais la crainte de perdre du temps et d'augmenter les dépenses me fait renoncer à ce projet. A mon retour à Paris, on prendra à cet égard les mesures convenables.

N. B. — Si vous désirez avoir une haute-contre de plus, vous pouvez écrire à M. le préfet du Gers de vous envoyer le jeune Dufort. La mère de ce jeune homme, qui me l'avait accordé, désire l'intervention du préfet, et le préfet désire la vôtre.

Sous quinzaine M. Turelli, organiste d'Agen, m'adressera le jeune Dulong, âgé de 15 ans, jolie haute-contre bien formée.

La même ville d'Agen où j'ai été, la semaine dernière, chercher des sujets que j'avais précédemment entendus, en renferme d'autres dignes d'attention, que j'y ai découverts dans mon dernier séjour :

1^o Le nommé Terzeguette, âgé de dix-neuf ans, joli dessus formé et conservé après la mue (comme était le S^r Théodore) ;

2^o M^{lle} Isabelle Borie, âgée de dix-sept à dix-huit ans, physionomie spirituelle et expressive, très beau dessus, chantant avec goût et beaucoup d'expression ; également propre au jeu et au chant, dans les trois genres : pathétique, demi-caractère et comique, pouvant sous trois mois former un charmant coryphée et par la suite un sujet à rôles très intéressant pour l'Opéra ;

3^o M^{lle} Ursule Connor, âgée de 14 ans, voix charmante, promettant un joli sujet de demi-caractère, propre aux rôles de jeune princesse et de chanteuse à roulade.

Les parents de ces deux jeunes personnes sont disposés à vous les confier sur votre demande, pourvu qu'ils aient toute garantie sur les mœurs, c'est-à-dire qu'elles soient déposées en mains sûres et à l'abri de toute espèce de séduction.

Je dois observer que ce sont de simples ouvrières, l'une blanchisseuse, l'autre couturière ; mais la nature a fait pour elles ce qu'elle n'a point fait pour des princesses et ce que l'art ne procure point à des personnes dont l'éducation a été faite à grands frais. Sans avoir jamais reçu une leçon de musique, elles imaginent des traits qu'elles exécutent avec un goût et une perfection qui feraient honneur à des artistes. M. Turelli, bon professeur, élève des meilleures écoles

(1) J'ai accordé à sa femme et à sa belle-mère un secours alimentaire de 400 francs par an, pour le temps qu'il sera à l'École, temps que l'on peut abréger en l'employant dès que l'on voudra, vu qu'il est très intelligent.

d'Italie, en était encore plus émerveillé que moi. Ce sera une précieuse acquisition. On peut faire encore quelques découvertes de ce genre, mais on ne pourra jamais les réaliser sans l'institution d'un pensionnat, objet sur lequel je ne cesserai d'attirer votre attention.

Je le répète encore, Monsieur le Comte, les ressources sont infinies et inépuisables. J'en ai la preuve par ce pays que je n'ai fait qu'effleurer. Plusieurs genres d'obstacles s'opposent à ce que l'on puisse avoir ces ressources à sa disposition.

Plus tard et très incessamment, je soumettrai au gouvernement les vues que je crois propres à aplanir ces obstacles.

Il suffit pour le moment d'avoir paré aux besoins les plus pressants par les sujets que j'ai réunis, ceux dont j'ai connaissance et que je puis appeler quand il le faudra.

Les institutions que j'ai préparées et qui ne vont pas tarder à s'élever, achèveront le reste et prépareront pour l'avenir des récoltes qui préviendront toute disette et assureront pour longtemps l'abondance.

J'ai l'honneur d'être, etc.

CHORON.

III

Ni lieu ni date.

A Monsieur le Comte de Pradel, Directeur du Ministère de la Maison du Roi, ayant le portefeuille.

MONSIEUR LE COMTE,

J'ai l'honneur de vous informer que j'ai enfin terminé mes recherches ; que ces recherches m'ont conduit à ce double résultat, d'être pour le présent approvisionné d'un nombre de sujets plus que suffisant pour le besoin du moment, d'être assuré d'en trouver pour l'avenir en aussi grand nombre et quelque genre qu'on le demande.

Il ne s'agit plus maintenant que d'expédier le plus promptement possible ceux que l'on aura jugés convenables ; c'est ce dont je m'occupe. Je n'entrerai là-dessus dans aucun détail ; je vous rendrai compte de cette partie de l'opération quand elle sera terminée.

Ce que je dois vous dire, c'est que les frais de recherches ont presque entièrement épuisé mes fonds. Il ne m'en reste plus que ce qui est nécessaire pour mon retour. Quant aux frais de voyage des élèves, je suis convenu avec l'administration de la messagerie de délivrer des bons payables à vue à mon domicile à Paris. La dépense de chaque élève sera de 120 fr. à 150 fr., nourriture comprise.

Dans la crainte qu'il n'y ait pas assez de fonds chez moi, je vous prie de vouloir bien faire verser entre les mains de M^{me} Choron une somme de 1.500 fr. à 2.000 fr. par forme de supplément aux frais de premier établissement dont il sera rendu compte, ainsi que des 7.300 fr. précédemment reçus.

Aussitôt après le départ des élèves, qui sera terminé dans les premiers jours de la semaine prochaine, je partirai pour Paris où je me rendrai directement à l'effet de diriger et de pousser les études.

J'ai l'honneur, etc.

CHORON.

Notes bibliographiques.

Ceux qui veulent s'instruire et connaître l'histoire de la musique ont besoin d'ouvrages qui, sans leur donner tout ce qu'il faut savoir, leur indiquent au moins les sources où l'on doit puiser la connaissance des faits : ce sont les dictionnaires et les histoires proprement dites. Il y en a un très grand nombre ; mais quelques-uns seulement ont une réelle valeur. Commençons par les dictionnaires.

I. — Dictionnaires.

A la Bibliothèque de notre Conservatoire de Paris, on possède les ouvrages suivants (écrits en français), d'après une note rédigée en 1884 par M. Lavignac :

Azevedo : *Dictionnaire musico-humoristique* ;

Boisson et Lajarte : *Petite Encyclopédie musicale* ;

De Brossard : *Dictionnaire musical*, 1705 ;

Castil-Blaze : *Dictionnaire de musique moderne* ;

Colomb : *La musique* ;

Escudier frères : *Dictionnaire de musique théorique et historique* ;

Framery et Guinguené : *Encyclopédie méthodique*, 1791 ;

De Meu de Monpas : *Dictionnaire de musique*, 1787 ;

J.-J. Rousseau : *Dictionnaire de musique*, 1768 ;

Soullier (Ch.) : *Dictionnaire de musique*.

Aucun de ces ouvrages, comme le dit fort bien M. Lavignac, n'est aujourd'hui suffisant, pour des raisons diverses. Les étrangers sont plus riches que nous. Voici une liste d'auteurs (qui ne prétend pas être exhaustive) :

*
* *

BROSSARD (SÉBAST. DE) : *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français, etc...* Paris, in-fol., 1703 ; 2^e édit., 1 in-8°, 1705 ; 6^e éd., in-8°, s. d. ; autre éd. s. l. n. d.

C'est le plus ancien lexique musical (abstraction faite du *Definitorium* de Tinctoris, xv^e siècle, et de la *Clavis ad Thesaurum artis musicæ* de Balthazar Ianowka, Prague, 1701). Dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XXIII, 1896, très bonne étude de Michel Brenet sur Séb. de Brossard.

JAKOB ADLUNG : *Anleitung zu der musikalischen Galahrtheit, etc.* Erfurt, J. D. Jungnicol sen. 1758, in-8° ; 2^e édit. revue par J.-A. Hiller, Dresde et Leipzig, Breitkopf, 1783, in-8° ;

JOH. GRUBER : *Literatur der Musik, oder Einleitung zur Kentniss der vorzüglichen musikalischen Bücher für Liebhaber der musikal. Literatur bestimmt*, Nürnberg, 1783. — Suite : *Beyträge zur Literatur der Musik*, 1785, ibid.

JOH. NIC. FORKEL, le plus important de cette période, créateur de l'histoire de la musique en Allemagne ; auteur de la *Musikalisch Kritische Bibliothek*, 3 vol., Gotha, 1778, et du répertoire célèbre : *Allgemeine Literatur der Musik, oder Anleitung zur Kentniss musikalische Bücher, etc.* (Leipzig, 1792).

Joh. Gottfried WALTHER, né à Erfurt en 1684 ; contrepontiste célèbre, élève d'Adlung, organiste à Weimar, où il fut le professeur du grand-duc ; ami et parfois collaborateur de J.-S. Bach, auteur d'un *Musikal. Lexikon*, Leipzig, 1732, in-8°.

KOCH (Heinrich Christ.), né en 1749 à Rudolstadt, compositeur sans grande importance, mais théoricien de valeur et auteur du *Musikalisches Lexikon*, 2 parties, paru en 1802. Cet ouvrage a été remanié et réédité en 1863-65 par DOMMER (né en 1828 à Danzig), organiste, élève de Richter et de Lobe.

GATHY, né en 1800 à Lüttich : *Musikalisches Convers. Lexik.*, 1835, 2^e édit. en 1840 ; 3^e en 1873 (Reissmann), très bon.

GERBER (H.-N.), né en 1702, près de Sondershausen (et qu'il ne faut pas confondre avec le prince-abbé Gerbert, né en 1702) ; organiste, élève de J.-S. Bach, auteur du *Biograph. Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, 1812-1814.

LICHTENTHAL (PIETRO), né à Presbourg en 1780, établi à Milan depuis 1810. Médecin qui a écrit sur la médecine en musicien, auteur de 3 opéras médiocres pour la Scala, et du *Dizionario e Bibliografia della musica...* Milan, 4 vol., 1826, A. Fontana, in-8°. — Traduction par Dominique Mondo, Paris, Troupenas, 1839, 2 vol. in-16. Il y a une bibliographie dans les 3^e et 4^e vol.

Gust. SCHILLING, né dans le Hanovre en 1803, écrivain extrêmement fécond qui s'est occupé de toutes les parties de la théorie et de l'histoire, après avoir publié en 1830 un petit dictionnaire :

Encyklopädie der Gesammtenmusikalischen Wissenschaften oder UniversalLexikon der Tonkunst. L'acoustique, la lutherie, l'harmonie, la paléographie et l'histoire de la notation, la composition, la biographie, ont une part dans cet ouvrage. Stuttgart, chez Köhler, 7 vol. in-8°.

Ed. BERNSDORF, né en 1825 à Dessau : *Universal Lexikon der Tonkunst*, 3 vol. complétés après sa mort.

SCHUBERTH, né à Magdebourg en 1804 : *Phil. musik. Convers. Lexikon*, manuel encyclopédique.

MENDEL, né en 1834 à Halle, éditeur érudit, sorte de Firmin Didot allemand, organisateur du *Musikalisches-Conversation-Lexikon*, Berlin, Oppenheim, 1881-3, 12 vol. p. in-8°, supplément. — Excellent (malgré quelques articles qui ne concordent pas très bien).

GROVE (Sir George), né en 1820 dans le Surrey ; ingénieur, directeur du Royal College of Music, a publié en collaboration avec les principaux musico-graphes de l'Europe : *Dictionnary of music and musicians*, 1879-89, 4 vol. — Grove a fait plusieurs articles ; le meilleur est sur Schubert ; planches intéressantes pour les documents anciens. Très bon aussi.

HUGO RIEMANN, professeur à l'Université de Leipzig, théoricien, historien et critique extrêmement fécond (qui doit avoir un atelier de collaborateurs, une sorte d'usine comme le grand peintre Rubens), auteur du *Musikalisches Lexikon*, Leipzig, 1882 ; 3^e édit. en 1887. M. Riemann avait d'abord négligé l'école française ; il ne disait rien de Titelouze, Raison, Roberday, du Mage, Daquin, Clerambault, Gigault, Grigny, Boyvin. Il a comblé cette lacune dans la plus récente édition (7^e), sans doute après avoir pris connaissance des publications d'Alex. Guilmant. — OEuvre un peu hâtive, incomplète (il n'y a rien sur la musique orientale), mais excellente comme compendium.

A cette liste (où les noms de Grove, Mendel et Riemann ont une importance

de premier ordre) on peut ajouter quelques ouvrages moins considérables :

SCHRADER : *Kleines Taschen-wörterbuch der musik*, Hehmstädt, Fleckeisen, 1827 ;

HAUSER, dont le dictionnaire est assez important, 2 vol., mais ne contient que la terminologie musicale, 1828 ; 2^e édit. en 1833.

BURKHARD (pasteur de Souabe) : *Musikwörterbuch* (peu important), Ulm, 1832.

FRANK (qui n'est cité ni dans Mendel ni dans Riemann) : *Taschenbüchlein des musikers*, donnant l'explication des mots étrangers ; 7^e édit., Leipzig, Stoll, 1869 ;

SCHUCHT (né en Thuringe en 1832, élève de Spohr) : *Wegweiser der Tonkunst*, Leipzig, Mather, 1869 ;

P. KAHNT : *Vollständiges musikalisches Fremdwörterbuch, für Musiker und Dilettanten*, avec une introduction sur les éléments de la théorie, Leipzig, 1870 ;

O. PAUL, prof. à l'Univ. de Leipzig, élève de Hauptmann pour l'harmonie, qui est sa spécialité, auteur d'une histoire du piano (1869) et d'un *Handlexikon der Tonkunst*, Leipzig, Weisbach, 1869-73 ;

J. ANDRÉ, fondateur d'une maison d'édition, et dont un petit-fils (Karl-Aug.), a écrit une histoire de la fabrication du piano (1855) : auteur d'un *Handlexikon der Tonkunst* (Offenb., 1858) revu par KUMMERLE en 1875.

II. — Histoires générales de la musique.

Ouvrages écrits en français.

BOURDELOT (abbé P.), BONNET (Jacques) et BONNET-BOURDELOT (Pierre) : *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent* (dédié à S. A. R. Mgr le duc d'Orléans). Paris, J. Cochart, 1715, in-12, 487 p. ; autre édit., Amsterdam, Le Cène, 1725, 4 vol. in-12, et 1726, ibid. ; republié (comme livre nouveau) en 1743, Lahaye et Francfort sur-le-Mein, 4 vol. avec des titres modifiés. C'est le premier essai, en France, d'une histoire générale de la musique ; très estimé en son temps (v. *Mémoires de Trévoux*, avril 1716, p. 594), il est cité au XVIII^e siècle comme l'œuvre de J. Bonnet, lequel déclare (préface) qu'il a tiré une partie de ses matériaux des mémoires manuscrits de l'abbé Bourdelot, son oncle, et de Bonnet-Bourdelot, son frère, premier médecin de la duchesse de Bourgogne. Le 1^{er} chapitre est consacré à l'origine des quatre systèmes de la musique vocale et instrumentale ; le II^e, aux 4 modes principaux ou chants authentiques ; le III^e aux sentiments des philosophes, poètes et musiciens de l'antiquité sur la musique et à ses effets sur les passions ; le IV^e parle de la musique artificielle suivant les règles de la mécanique ; les chap. V-VIII sont consacrés aux progrès de la musique chez les Hébreux, les Grecs et les Chinois ; dans les IX^e et X^e, l'auteur s'attache plus particulièrement à la musique des Romains et des Gaulois ou Français ; dans le chap. XI, il traite des fêtes données dans les différentes cours de l'Europe et même chez les Perses (sic) ; le chap. XII contient une *Dissertation sur différentes opinions de la musique française et de l'italienne* ; le XIII^e traite de la sensibilité des animaux à l'égard de la musique. Dernier chapitre : Conclusion. Peu d'ordre chronologique, on le voit. D. Caffiaux juge cette histoire avec une sévérité indulgente. Elle contient des renseignements intéressants sur l'époque de Lulli.

A l'époque des Bourdelot et des Bonnet, la mode était aux comparaisons, aux « parallèles ». Les auteurs reprochent à la musique italienne de jeter de la poudre aux yeux. « Les basses sont trop doublées... on n'entend plus le sujet qui paraît trop nud auprès de ce grand brillant... on peut ici comparer la musique française à une belle femme dont la beauté simple, naturelle et sans art, attire les cœurs de tous ceux qui la regardent et qui n'a qu'à se montrer pour plaire, sans craindre d'être dé faite par les minauderies affectées d'une coquette outrée, qui cherche à mettre les gens dans son parti à quelque prix que ce soit ; coquette à qui nous avons déjà comparé la musique italienne » (f. 437-8).

CAFFIAUX (Dom Phil. Jos.), moine bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur : *Essai d'une histoire de la musique*, 3 vol. manuscrits (Paris, 1757), conservés à la Bibliothèque Nationale (Français, 22536-22538). — Le troisième volume, qui est in-f^o, contient de la musique notée.

Le manuscrit de cette Histoire, acquis vers 1812, provient de la bibliothèque du monastère de Corbie, près d'Amiens (cf. Delisle, *Cabinet des manuscrits*). Dom Caffiaux, né à Valenciennes en 1712, mort à Saint-Germain-des-Prés le 26 décembre 1777, est surtout connu comme historiographe de Picardie. Il figure, en 1762, parmi les collaborateurs que réunit Moreau (conseiller au Parlement de Provence et plus tard historiographe de France) pour créer une grande Bibliothèque historique, législative et administrative. Chargé, après la mort de Dom Mongé, de continuer avec Dom Grenier l'histoire de la Picardie, il a réuni un grand nombre de documents (21 liasses, dit Léopold Delisle), destinés à entrer dans le grand ouvrage dont le vol. I fut imprimé en 1777, sous le titre de *Trésor généalogique*. Ces détails montrent que Dom Caffiaux n'était pas un musicien spécialiste ; ce n'était pas non plus un artiste ; ce fut un érudit consciencieux, très honnête et bienveillant, préoccupé de doter nos bibliothèques d'un ouvrage qui leur manquait (l'*Histoire* de J. Bonnet lui paraissant à peine digne de son titre). Son travail débute assez mal ; il attribue la variété des systèmes musicaux à l'inconstance de l'homme, sans voir que cette variété est due, au contraire, à la persistance de l'esprit de tradition. Il a rarement recours aux sources et n'analyse pas les monuments musicaux en eux-mêmes ; en revanche, il a examiné, résumé, douze cents ouvrages littéraires sur la musique, et son travail est intéressant pour l'histoire des idées.

Voici le plan suivi par Dom Caffiaux.

Le premier volume s'ouvre par une préface, suivie d'une table générale analytique — qui ne concorde pas, d'ailleurs, avec la disposition des différentes parties, dans les volumes — et contient les dissertations 1 à 12. Le deuxième volume renferme les livres I à VII (considérés aussi, dans les titres courants, comme dissertations 13-19). Le troisième volume est consacré à une *Nouvelle méthode de solfier la musique beaucoup plus facile que celle dont on s'est servi jusqu'à présent*, suivie de *Gammes de toutes les espèces de modulations, avec les noms des notes du nouveau système*, et d'autres exemples d'après les airs du temps.

Pour faciliter les recherches, voici sommairement résumée la table des deux premiers volumes, avec renvoi, pour chaque partie, au volume qui la renferme :

Dissert. I [vol. I]. — Dissert. sur l'excellence et les avantages de la musique. — Liv. I [vol. II] : *Histoire de la musique depuis la naissance du monde jusqu'à la prise de Troie*. — Livre II [vol. II] : *Histoire de la musique depuis la prise de Troie jusqu'à*

Pythagore. — Dissert. 2 [vol. I] : *Sur les parties de la musique ancienne*. — Dissert. 3 [vol. I] : *Sur la musique des différents peuples*. — Livre III [vol. II] : *Histoire de la musique depuis Pythagore jusqu'à la naissance du christianisme*. — Dissert. 4 [vol. I] : *Sur les instruments de musique anciens et modernes*. — Dissert. 5 [vol. I] : *Sur le contrepoint des anciens et des modernes*. — Dissert. 6 [vol. I] : *Sur la déclamation*. — Livre IV [vol. II] : *Histoire de la musique depuis la naissance du christianisme jusqu'à Gui d'Arezzo, 1050*. — Dissert. 7 [vol. I] : *Sur le chant et sur la musique d'église*. — Livre V [vol. II] : *Histoire de la musique depuis Gui d'Arezzo jusqu'à Lulli*. — Dissert. 8 [vol. I] : *Sur l'opéra*. — Dissert. 9 [vol. I] : *Sur la sensibilité des animaux pour la musique*. — Livre VI [vol. II] : *Histoire de la musique depuis Lulli jusqu'à Rameau*. — Dissert. 10 [vol. I] : *Parallèle de la musique ancienne et moderne*. — Dissert. 11 [vol. I] : *Parallèle de la musique française et italienne*. — Dissert. 12 [vol. I] : *Parallèle des lullistes et des antilullistes*. — Liv. VII [vol. II] : *Histoire de la musique depuis Rameau jusqu'à aujourd'hui* [1754].

Catalogue des musiciens dont il n'est point parlé dans le corps de l'ouvrage [volume II ; incomplet, s'arrête à Bâton].

En résumé, tout ce qui est *Dissertation* se trouve dans le volume I ; tout ce qui est *Livre*, dans le volume II.

Nous continuerons prochainement cette revue sommaire de la Bibliographie musicale. D.

Jeunes filles de Londres. Jeunes filles de Paris.

On lit dans le *Figaro* du 13 avril :

Dans cinq lycées de jeunes filles de Paris, — lycées Fénelon, Molière, Lamar tine, Racine, Victor-Hugo — on étudie les lettres et les sciences, soit pour la cul ture désintéressée de l'esprit, soit pour l'acquisition de ces diplômes où tant de familles voient une garantie contre les risques de la vie. Mais le travail s'inspire d'une idée plus haute, dégagée des programmes spéciaux dont la tyrannie pèse sur l'enseignement des garçons. On part de ce principe que tout ce qui s'est fait de grand et de beau en France, dans le domaine de l'action comme dans la plu part des autres, a été plus ou moins directement inspiré par les femmes, par la distinction de leur goût, par leur pouvoir de séduction et leur bonté souriante. On s'efforce donc d'entretenir les qualités traditionnelles de la femme française ; on les met simplement en harmonie avec le progrès des connaissances modernes. On les enrichit sans les alourdir ; on les développe sans les laisser dévier. De là plusieurs formes d'activité qui, loin d'être en marge des études, font corps avec elles et ont une importance capitale. Au premier rang, comme complément nécessaire de l'instruction proprement dite, et peut-être avant tout le reste, avant la grammaire, — avant les mathématiques, et l'odieuse « critique littéraire » — il convient de placer tout ce qui se rapporte à la bienfaisance et aux beaux-arts.

Nes jeunes filles ont organisé une « OEuvre de protection de l'enfance contre la tuberculose ». Elles la dirigent elles-mêmes avec une touchante ingéniosité. Elles ont des pupilles, placées à la campagne : elles leur confectionnent des vête ments ; elles leur envoient des livres et des jouets ; régulièrement, elles les visi tent et reçoivent des nouvelles de leur santé. Bref, elles ne se bornent pas à la

cotisation banale, moyen rapide et quasi impersonnel de s'acquitter du devoir social : elles pratiquent la seule charité sérieuse, celle qui est active et où l'on met vraiment quelque chose de soi.

Elles ont aussi une chorale. On leur fait connaître Schumann et Schubert, deux musiciens-poètes dont il est impossible de sentir quelques pages, sans faire aussitôt alliance avec un idéal très pur de délicatesse morale. Elles chantent de belles pièces de Gluck, des hymnes patriotiques de Bourgault-Ducoudray, des chœurs élégants de Massenet, de Saint-Saëns, de Pierné. Tous les ans, aux premiers jours de mai, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, elles donnent à leurs familles un concert à la fois grandiose et charmant, où la fraîcheur des voix, la justesse, l'élan et la grâce disciplinée de l'ensemble ont souvent ému le cœur de juges difficiles... Comment ne pas encourager ces nouveaux usages ? Une maison d'éducation féminine où on ne chanterait pas n'abriterait qu'une pédagogie morne et sans âme ; ce serait, comme dit Hugo, la ruche sans abeilles, la cage sans oiseaux !

*
* *

Cette double culture de l'instinct charitable et du sens esthétique prendra le mois prochain une forme brillante et hardie. Le programme que je vais résumer passera peut-être sous les yeux de quelques lecteurs n'ayant qu'une sympathie modérée pour les établissements de l'Etat ; s'il était besoin de forcer leur adhésion, je citerais quelques noms dans une liste de patronnesses et de patrons déjà constituée :

M^{me} Louis Liard, M^{me} Jules Gautier, M^{me} Grancher, comtesse Jean de Castellane, princesse de Cystria-Faucigny, princesse Ed. de Polignac, M^{me} Edward Raphaël, M^{me} Madeleine Lemaire, M^{me} Flameng, M^{me} Armand Linol, M. Walter Behrens, M. Gustave Dreyfus...

*
* *

Le 10 mai, un essaim de jeunes Anglaises, venant des écoles de Londres et des environs, sera conduit à Paris par une vingtaine de chaperonnes. La raison de ce voyage ? une invitation collective partie des lycées de Paris ; son objet ? oh ! rien qui se rattache à un complot contre la tranquillité de l'Europe : la participation en commun, par la fusion de deux chorales amies, à un festival de charité qui aura lieu le 14, en matinée, au Trocadéro.

Sans doute, le voyage sera marqué par des fêtes diverses : réception à la Sorbonne, luncheons dans les lycées, visite bien réglée de la « Reine des cités », excursion au château et au parc de Versailles ; mais l'article le plus important du programme est le concert du Trocadéro, auquel on se prépare depuis longtemps, de l'un et l'autre côté du détroit, et pour l'organisation duquel il n'y a plus qu'un pas à franchir. D'abord, sa caractéristique d'art sera originale : non pas seulement parce qu'un millier de jeunes filles — ayant l'âge délicieux de Juliette, célébré par Musset — seront accompagnées par l'orgue et l'orchestre Colonne au complet, ou parce que le maître Saint-Saëns sera au pupitre pour diriger un de ses poèmes symphoniques, ou à cause des solistes d'exceptionnelle valeur qui ont promis leur concours, mais parce que ces jeunes filles chanteront beaucoup d'airs populaires. D'un côté, airs populaires anglais, écossais, irlandais, gallois ; de l'autre, airs populaires de Bretagne et de Lorraine.

La partie réservée aux exécutions en commun, et où Elgar est représenté à côté de Gluck et de Saint-Saëns, contient elle aussi une perle tirée du folklore : c'est le canon *Frères Jacques, dormez-vous ? Sonnez les matines !..* que l'auteur de *Patrie*, E. Paladilhe, a enrichi de développements admirables. Sur quelques-uns de ces thèmes, qu'il ne connaîtra qu'au moment où ils seront chantés, le grand organiste Alex. Guilmant fera une de ces « improvisations » où il excelle.

Jean-Jacques aurait eu des larmes d'attendrissement pour un tel projet. En voici le complément.

La jeunesse est prompt à l'échange des cœurs, et le chant choral l'exalte en la disciplinant. La musique est, dans toute la force du terme, un art de relations ; elle a le privilège magique de mettre les âmes en dehors, et de faire l'accord des volontés avec celui des voix. Au cours de la visite qui aura lieu dans les lycées et où nos Parisiennes s'essayeront au rôle de maîtresses de maison, s'ébauchent, si je puis dire, des fiançailles d'amitié fondées sur le libre mouvement des sympathies. Cette rencontre ne sera pas le banal divertissement d'un jour. Après s'être vues et appréciées, Anglaises et Françaises, une fois séparées, s'écritont régulièrement, — pas pour la seule satisfaction des professeurs de langues vivantes. D'un pays à l'autre, comme le flux et reflux des vagues soumises à un rythme incessant, une pensée cordiale sera toujours en chemin.

*
* *

Le festival dont je viens de donner une idée a une autre caractéristique. Pour atteindre pleinement un de ses buts — la protection de l'enfance pauvre contre la tuberculose — il a besoin de souscripteurs très généreux. Je sais combien un appel de ce genre est délicat, et toute l'autorité qu'il faudrait pour qu'il soit entendu. En matière de charité, ce sont presque toujours les mêmes qui se font tuer ! Mais la cause est excellente ; elle est gagnée d'avance, puisque les dames de Paris veulent bien s'y intéresser publiquement. Les noms que j'ai cités, s'ajoutant à une souscription initiale du ministère de l'instruction publique (1.500 francs), sont une garantie de succès, parce qu'ils sont un exemple. Ce sont eux, et non l'auteur de ces lignes, qui plaident ici pour des clients d'élite. Où trouver une meilleure occasion de faire le bien en réalisant un peu de beauté ? Charité, grâce virginale, musique populaire, culture d'une amitié précieuse, parthénies chantantes de mai, ce sont vraiment les facettes d'un pur diamant. Les misères du dehors, certes, ne nous doivent pas laisser indifférents ; mais les enfants pauvres de France ne méritent-ils pas un intérêt au moins égal ? Aussi bien, il faut un peu d'horizon aux pensées de l'esprit comme à celles du cœur. Exercer une action, par des moyens délicats, sur les jeunes filles de Londres et de Paris, c'est toucher à ce qu'il y a de plus précieux au monde et voir au delà de l'heure présente. Dans les yeux bleus, dans les yeux noirs des unes et des autres, comme les algues au fond d'une eau claire, est peut-être le secret de l'avenir...

JULES COMBARIEU.

Le Gérant : A. REBECQ.